



Hors d'atteinte

Out of sight
de Steven Soderbergh

Fiche technique

USA - 1997 - 2h02 -
Couleur

Réalisateur :
Steven Soderbergh

Scénario :
Scott Frank d'après le
roman de **Elmore Leonard**

Montage :
Anne V. Coates

Musique :
David Holmes

Interprètes :
George Clooney
(Jack Foley)
Jennifer Lopez
(Karen Sisco)
Ving Rhames
(Buddy Bragg)
Don Cheadle
(Maurice Miller)
Dennis Farina
(Marshall Sisco)



Résumé

Jack Foley a plus de 200 casses à son actif tout en n'utilisant jamais d'arme. Mais pour l'instant, il moisit en prison et ne pense qu'à se faire la belle. Alors, il tente le coup, et le réussit, son copain Buddy Bragg l'attend, ainsi que le Marshal Karen Sisco. En voulant s'interposer Karen est prise en otage, enfermée dans un coffre de voiture avec Jack. Serré tout contre elle, il se prend à rêver d'une autre rencontre, dans un bar. Lorsqu'ils changent de véhicule, Karen s'échappe. Mais elle leur a laissé son arme et son badge. Humiliée, elle jure de retrouver Jack et de l'arrêter...

Critique

A priori, **Hors d'atteinte** avait beaucoup pour énerver : une commande des gros studios pour point de départ, une star de la télé comme héros et un bouquin écrit par l'écrivain le plus en vogue à Hollywood en guise d'inspiration... N'importe quel réalisateur clampin balancé dans le projet en cours de route aurait sans doute pondu un énième ersatz tarantinesque creux et fadasse, bref, à très vite oublier...

Sauf que Steven Soderbergh n'est pas n'importe qui, sauf que Elmore Leonard n'est pas Michael Crichton, sauf que, parfois, les vedettes du petit écran peuvent brillamment officier sur le grand.

Malin comme tout, cultivant l'éclectisme en jonglant avec les genres, le petit gars Soderbergh, palmé d'or à 26 ans avec **Sexe, mensonges et vidéo**, a même fait la fine bouche en refusant initialement le projet, du genre "bon les gars, c'est sympa mais j'ai pas que ça à faire".

Et puis, il est revenu sur ses pas et s'est

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

lancé dans l'aventure, sûrement celle qui lui a laissé la marge de manoeuvre la plus riquiqui de toute sa carrière. Ça le changeait un peu de **Schizopolis**, son film précédent, oeuvre expérimentale dans laquelle il interprétait tous les personnages, ovni cinématographique que personne n'a vu... Et le résultat est là : une vraie réussite, élégante et divertissante.

On pense à **Jackie Brown** (et c'est plutôt agréable) : même ton, même ambiance, mêmes petits héros... Comme Tarantino, Soderbergh s'est approprié l'univers d'Elmore Leonard en respectant tout ce qui en fait la force : un humour bavard, des personnages attachants et complexes, des arnaques foireuses et la Floride pour toile de fond, ses palmiers, ses prisons, ses retraités(...)

Utopia n°188 - décembre/janvier 1999 -

Troisième adaptation récente d'un récit d'Elmore Leonard après **Get shorty** de Barry Levinson et **Jackie Brown** de Quentin Tarantino, le nouveau film de Soderbergh se concentre avant tout sur ses deux personnages principaux, Jack Foley, le petit truand sympathique et charmeur, et Karen Sisco, la femme policier sensuelle et exigeante. On pourra sans peine trouver des points communs avec **Jackie Brown** : l'univers de Leonard fait graviter des personnages assez médiocres, au sens littéral, des êtres emportés dans une dérive quotidienne grisâtre, mais sans tragédie, qui rêvent de faire un dernier coup avant de changer de vie. Mais cela appartient tout autant au genre du néo-polar contemporain qu'à Tarantino, Leonard ou Soderbergh. L'influence du genre est nette sur Soderbergh : **Hors d'atteinte** est beaucoup plus dialogué qu'**A fleur de peau**, plus mesuré aussi dans ses recherches formelles. En surface du moins, car l'intérêt de ce film de genre réside uniquement dans le travail plastique et narratif de plusieurs belles séquences.

La préparation du hold-up, ses motivations, ses retournements successifs restent secondaires, n'esquissent qu'une trame nébuleuse, d'ailleurs dissipée dans de longues conversations entre complices, en lieu clos, des intérieurs, des bars, des voitures. Point d'éclat ni de relief particulier dans ces longues séquences : leur force vient de leur place dans la structure. Soderbergh et le scénariste Scott Frank ont choisi une forme éclatée. Les liens tissés en prison entre les protagonistes masculins sont dévoilés progressivement. La colère de Jack Foley, arrachant sa cravate en sortant d'un immeuble, lance le film et son mouvement. La clé de cette colère n'est livrée qu'à la fin, et, entre-temps, de nombreux flash-backs ont nourri l'immobilité apparente du récit, ou plutôt sa linéarité à la fois paralysée et détendue. La direction d'acteurs conforte d'ailleurs cette dimension, privilégiant la complicité, la décontraction entre les personnages principaux, évitant la plupart du temps les affrontements directs.

Jack Foley et Karen Sisco auraient pu ne jamais se rencontrer. La séquence de l'évasion de Jack et de l'enlèvement de Karen, traitée sur le mode comique, ne doit pas masquer l'enjeu plus profond. Dans **A fleur de peau**, Michael tentait de modifier son passé pour pouvoir tout recommencer. Ici, Jack Foley aurait pu ne pas être un petit truand qu'est obligée de pourchasser et d'arrêter Karen. L'ouverture, avec l'image de Jack, furieux, qui va dévaliser une banque, condamne le personnage, du moins le marque. Il ne peut recommencer complètement, effacer ces images conservées par la pellicule, et qui se répètent vers la fin. La rencontre des deux héros introduit une logique nouvelle. "Peut-être que ça n'arrive que quelquefois au cours d'une vie... Ou une seule fois."

À partir de là, chacune de leurs rencontres, chacun de leurs rêves ou de leurs désirs produit un moment étrange, qui sort du récit routinier. La ville est filmée en panoramiques et zooms, avec

une esthétique assez rugueuse. Au contraire, les duos Karen-Jack retrouvent la virtuosité chromatique de **A fleur de peau**. Obligé de se dissimuler et de faire taire son otage, Jack rejoint Karen dans le coffre de la voiture. D'abord, Soderbergh traite la situation comme une comédie sophistiquée plutôt que comme un film noir. Le désir naît entre les deux héros, un désir réciproque conscient et retardé. Libéré d'un danger purement superficiel, chacun s'amuse alors du désir de l'autre et du sien : la conversation devient dialogue sur leurs goûts cinématographiques respectifs. Ensuite et surtout, la proximité des phares de la voiture plonge toute l'image dans un flamboiement qui lui confère une sensualité irréaliste.

La séparation de Jack et Karen est obligatoire : elle est policier, il est escroc. Or cette même séparation est impossible, impensable : elle l'accompagne à la fin dans son transfert de prison. Soderbergh construit son film autour des rêves et des souvenirs du couple. Régulièrement, des plans se figent. L'effet déguise le travail de la mémoire : Jack et Karen figent des instants pour combler l'absence. Après son enlèvement, Karen n'a de cesse de retrouver Jack. Elle imagine son arrestation : ce faux flash-forward traduit le désir de l'héroïne de manière explicite et amusée. Jack est dans son bain, la baignoire éclairée à la petite bougie, et l'appartement est vide. Karen agit seule, pénètre dans la salle de bain... se réveille, sort de son rêve.

Arrive enfin la rencontre réelle du couple, concrétisation de leur désir et de leur amour. C'est le morceau de bravoure du film, de manière évidente le plus soigné. La baie vitrée, l'éclairage cristallin, les filtres de couleurs, le montage sophistiqué, en fondus, arrachent presque à la réalité le face-à-face du couple assis à une table de bar. Soderbergh anticipe sur la conclusion de la rencontre : alors même que Karen et Jack se parlent, se séduisent, jouissent de l'attente, le montage fond régulièrement en *flash-forward*

des plans de leur nuit d'amour dans la chambre d'hôtel. Désir et attente du désir se confondent dans un temps flou, presque magique, et dans un décor de comédie romantique. Tout est consommé.

Pierre Berthomieu
Positif n°454 - décembre 1998 -

Entretien avec le réalisateur

Vous avez été, paraît-il, très fidèle au livre.

Scott Frank [le scénariste] et moi avons écrit une version peu différente du script et incluant des flash-back.. Autrement, la structure d'origine est très solide. Beaucoup de scènes du film sont presque des transcriptions littérales de certaines pages du livre. Mais des scènes cruciales ont aussi été inventées par Scott Frank pour le film. Par exemple, la confrontation dans la bibliothèque de la prison.

N'est-ce pas inhabituel que des dialogues soient utilisés tels quels?

C'est parce qu'ils sont très bons. Les dialogues et les personnages, c'est la force d'Elmore Leonard. Je pense que l'erreur des réalisateurs, avant **Get Shorty** (Barry Sonnenfeld, 95), a été de trop s'appesantir sur l'intrigue, ce que Leonard ne fait pas de plus excitant, à mon avis. L'histoire, pour lui, n'est qu'une excuse pour fréquenter ses personnages. D'où l'importance du casting.

Comment vous situez-vous au sein de la famille réunie autour d'Elmore Leonard?

Chaque réalisateur interprète le matériau à sa manière. Il est intéressant de mettre en parallèle **Get Shorty**, **Jackie Brown** (Quentin Tarantino, 97) et **Hors d'atteinte**. Ce sont trois films très différents dans lesquels on entend distinctement la voix d'Elmore Leonard. C'est un bon exemple pour ceux qui se demandent toujours en quoi consiste le travail d'un réalisateur. Il est dans chaque choix de décor, de cadrage, de couleurs, de son.

*Entre **Hors d'atteinte** et **Jackie Brown**, on dirait que quelque chose s'est construit spontanément...*

Il y a des mondes différents dans l'univers de Leonard, et les personnages passent d'un roman à l'autre. C'est pourquoi nous avons essayé d'avoir Michael Keaton, qui joue le même personnage dans les deux films. Quant à Samuel Jackson, il arrive à la fin du film, dans une scène où nous avons besoin d'un acteur dont le public puisse croire au premier coup d'œil qu'il est un champion de l'évasion. Avec lui, ça marche tout de suite. C'est la cerise sur le gâteau.

*Resituer l'action à Miami rappelle **Scarface**. Et l'emploi de Nancy Allen (qui a joué dans plusieurs films de De Palma) renforce la connexion. C'est fait exprès?*

Non. D'un côté, j'ai essayé d'éviter l'univers de Miami tel qu'on le voit au cinéma ou à la télé. J'ai donc essayé de le rendre pas trop familier. Nancy, je l'ai toujours aimée, et c'est le directeur de casting qui l'a proposée. J'avais peur qu'elle n'accepte pas parce que c'est un petit rôle. Elle a dit oui, et elle est très bien. J'avais l'impression de ne pas l'avoir vue depuis une éternité. Dans mon prochain film (**The Limey**, sur la découverte de la pègre de Los Angeles par un Anglais), j'emploie des acteurs qu'on ne voit pas souvent. Quentin travaille beaucoup dans ce sens en réactivant les carrières de gens comme Robert Forster.

Comment avez-vous mis au point le style visuel?

Nous avons fait des tests. Pour chaque lieu, nous avons déterminé une palette de couleurs, le rapport d'ombre et de lumière... Nous avons testé différents types de pellicule. Nous avons décidé d'utiliser beaucoup de caméra portée et de filmer la plupart des scènes à deux caméras.

*Cette fois, on dirait une version aboutie de ce que vous avez expérimenté sur **A***

***fleur de peau**, avec les différentes tranches de temps colorées spécifiquement pour être reconnues.*

J'ai voulu donner une atmosphère particulière à chaque espace habité. Le contraste entre les espaces, leur couleur, leur texture, leur composition, leur forme physique, les sons qui les habitent, tout ça entre en compte pour donner au public l'impression qu'il est déjà allé dans ces endroits.

Le choix des couleurs obéit-il à des raisons symboliques?

Ça dépend. Soit vous essayez de renforcer votre instinct premier, soit vous essayez d'aller à l'encontre de ce que vous pensez être l'instinct le plus largement répandu. Je peux vous donner les couleurs prévisibles pour une scène romantique puis, la fois suivante, vous donner exactement l'inverse.

Vous utilisez aussi de brefs arrêts sur images...

C'est comme des petits commentaires. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague française et anglaise faisaient souvent ça. Et maintenant plus personne. Ça permet d'entre couper des passages ennuyeux.

Travailler avec une star, ça change quelque chose?

Dans le cas de George Clooney, rien. Il est simple, travaille dur, arrive à l'heure et il est prêt à mettre en œuvre toutes les suggestions que vous pouvez faire. J'avais tous les avantages d'une star et aucun des inconvénients. Il fallait juste s'arranger avec les impératifs des tournages d' "Urgences". Ça a été plus difficile pour lui que pour moi.

Il paraît que vous avez un autre projet avec lui?

C'est possible : **Leatherheads**, un projet de film sur les débuts de la fédération professionnelle de football américain. Mais vous savez comment ça se passe : quand on fait un film, on s'aime tous...

jusqu' à ce que le film soit terminé. Mais c'est vrai que George et moi, nous nous entendons bien. Je crois que je sais mettre en valeur des choses qu'il fait bien et que lui se sent à l'aise avec ma manière de travailler.

Vous êtes intervenu sur plusieurs films comme producteur (Suture, Scott McGehee, 94; En route vers Manhattan, Greg Mottola, 97). En quoi consiste votre travail dans ces cas-là?

Je suis un ami rémunéré. Je suis là pour donner des avis, des conseils, mais certains réalisateurs m'ont demandé de le faire officiellement. Je n'aime pas beaucoup ça parce que ça prend beaucoup de temps et que ce n'est pas mon vrai métier. Il y a des gens qui sont de vrais producteurs et que je respecte trop pour me comparer à eux.

Et quand vous intervenez comme scénariste mercenaire (Mimic, Guillermo Del Toro, 97; Le Veilleur de nuit, Ole Bornedal, 97)?

Quand je ne fais pas des films comme **Schizopolis**, ma seule source de revenus est d'écrire pour d'autres. J'aime bien. Je choisis des projets qui ont déjà un réalisateur et j'écris pour lui. S'il y a un désaccord entre le studio et le réalisateur, je me range toujours du côté du réalisateur.

Première n°261 - décembre 1998 -

Le réalisateur

Découvert à l'âge de 26 ans avec **Sexe, mensonges et vidéo**, son premier long métrage, Steven Soderbergh est né en Géorgie en 1963. Passionné par l'image et le cinéma, il commence à tourner de petits films à 13 ans. Ses études achevées, il débute comme monteur indépendant à Los Angeles, puis revient en Louisiane, à Baton Rouge, où il a passé sa jeunesse, pour y tourner des courts

métrages et écrire des scénarios. Il réalise un documentaire de long métrage sur le groupe Yes, qui est remarqué et lui permet de filmer un de leurs concerts : **"9012 Live"** est cité au Grammy 1986 de la meilleure vidéo musicale.

Steven Soderbergh se consacre un temps à l'écriture et tourne à partir de son propre scénario **Sexe, mensonges et vidéo** dont il assure lui-même le montage. Interprété par James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher et Laura San Giacomo, le film est présenté dans le cadre du Festival de Sundance en janvier 1989. Quatre mois plus tard, il obtient la Palme d'Or au Festival de Cannes, tandis que James Spader remporte le Prix d'interprétation masculine. Steven Soderbergh est en outre cité à l'Oscar du meilleur scénario original.

Son second film, **Kafka**, tourné en noir et blanc, est librement inspiré de la vie de Kafka et de sa correspondance. Jeremy Irons y campe le célèbre écrivain, le film se situe à Prague en 1919.

La comédie dramatique suivante, **King of the hill**, d'après les mémoires de l'écrivain A.E. Hotchner, raconte comment un adolescent de douze ans tente d'empêcher l'éclatement de sa famille lors de la Grande Dépression. En 1995, Steven Soderbergh dirige à nouveau Peter Gallagher, cette fois dans **À fleur de peau**, un film noir centré sur les thèmes de l'obsession et de la trahison. Autour de Gallagher, les autres interprètes sont Alison Elliot, Elisabeth Shue et Joe Don Baker. **Schizopolis**, son film suivant, est une comédie expérimentale, dans l'esprit de Richard Lester et Luis Buñuel. Soderbergh y livre son analyse de la vie quotidienne et une interrogation sur l'avilissement de l'homme par les systèmes de communication. **Gray's anatomy** est la version filmée du célèbre monologue de Spalding Gray, dans lequel il raconte son expérience avec la médecine traditionnelle et la médecine dite "alternative", après le diagnostic d'une très rare maladie des yeux. **Hors d'atteinte** son

film suivant, a pour interprètes Jennifer Lopez et George Clooney. La National Society of Film Critics lui a décerné ses trois prix les plus prestigieux : Meilleur réalisateur, Meilleur film et Meilleur scénario, et la Boston Society of Film Critics ceux du Meilleur film et Meilleur scénario. **Hors d'atteinte** a en outre été cité à l'Oscar du meilleur scénario d'adaptation, pour Scott Frank, et au meilleur montage, pour Anne V Coates.

Steven Soderbergh a également été le producteur de **En route vers Manhattan** de Greg Mottola et celui de **Pleasantville** de Gary Ross. Il a assuré la production exécutive de **Suture** de David Siegel et Scott McGehee et est le coscénariste du thriller **Veilleur de nuit** de Ole Bornedal, interprété par Ewan McGregor et Patricia Arquette.

Filmographie

Sexe, mensonges et vidéo	1989
Kafka	1992
King of the hill	1993
A fleur de peau	1995
Schizopolis	1996
Gray's anatomy	1997
Hors d'atteinte	1998
L'anglais	1999
Erin Brockovich, seule contre tous	2000

Documents disponibles au France

Première n°261 - décembre 1998 -
 Utopia n°188 - décembre/janvier 1999 -
 Positif n°454 - décembre 1998 -
 La saison cinématographique 1998/1999
 Revue de presse