Quelques notions essentielles pour comprendre l'adaptation littéraire :

le cas de

LES SIX JOURS DU CONDOR

Un roman de James Grady (éditions Payot-Rivages)

LES TROIS JOURS DU CONDOR

Un film de Sydney Pollack

Dossier pédagogique lycéens

INITIATIVEFILM
POUR QUAIS DU POLAR

Sommaire

- Introduction
  - En préambule, quelques mots-clés
  - Le contexte historique
  - Quand le roman et le film d'espionnage s'emparent de la paranoïa des années 1970
- Du roman d'espionnage au thriller paranoïaque : le cas *Condor*
  - Résumé du roman
  - Résumé du film
  - La genèse du roman et du film
- Une adaptation en question
  - De « Six » à « Trois Jours »
  - Quelques mots sur les personnages et le casting
  - Comprendre le Nouvel Hollywood
  - Le cadre urbain du film
  - L'esthétique du film
  - Quel écho aujourd'hui ?
- Annexes
  - Comparaison entre le roman et le film
  - Revue de presse

Introduction

En préambule, quelques mots-clés

Scandale du Watergate : affaire politique qui a marqué la société américaine dans la première moitié des années 1970. En 1972, les locaux du parti démocrate américain sont cambriolés à Washington. Après une très longue enquête menée par des journalistes, le scandale éclate : ce vol a été commandité par la Présidence des États-Unis.

C.I.A. (en anglais, Central Intelligence Agency) : organisation américaine créée en 1947 en charge des services de renseignement et d'espionnage extérieurs, indépendante de toute autorité gouvernementale.

Le contexte historique

Au début des années 1970, les États-Unis connaissent de grands mouvements de protestation : la Guerre du Vietnam, commencée en 1964, est vue comme un combat inutile par une frange de la population, qui demande la fin d'un conflit où beaucoup de jeunes soldats américains sont tués. Par ailleurs, les protestations pour l'égalité raciale ont pris une tournure plus radicale après 1965 et l'assassinat de Malcolm X, le leader de l'opposition des Noir-Américains. C'est donc un pays divisé que doit gouverner Richard Nixon lorsqu'il devient président des États-Unis en 1969.

Les États-Unis sont également en conflit diplomatique avec l'URSS depuis deux décennies : la Guerre Froide crée un sentiment de paranoïa sur le sol américain, où l'on redoute une attaque des Soviétiques ou de leurs alliés communistes, notamment les Cubains qui sont aux portes des États-Unis. Le pays est donc très difficile à gouverner en raison de conflits intérieurs et extérieurs, et Richard Nixon se heurte à beaucoup de difficultés. Pour contrer les risques de débordements, il fait appel à la surveillance : la C.I.A. se dote de moyens très importants. Mais c'est sans compter sur la révélation du Scandale du Watergate en 1972 : l'affaire

provoque un grand mouvement de méfiance de la population à l'égard du président Nixon, déjà critiqué par l'opinion publique à cause de la guerre au Vietnam (dont il n'est pas l'instigateur, mais qu'il soutient). Il démissionne le 9 août 1974, incapable de diriger le pays face à l'opposition qu'il doit affronter.

Quand le roman et le film d'espionnage s'emparent de la paranoïa des années 1970

Un homme poursuivi par une organisation mystérieuse qui s'avère être liée au pouvoir : ce schéma est au cœur de nombreux romans et films américains des années 1970. Le « thriller paranoïaque » a même fini par constituer un genre à part dans la fiction états-unienne, tant le phénomène inspiré les romanciers et les scénaristes dans les années qui suivent les révélations sur le Watergate. Certains réalisateurs en font même leur spécialité : le réalisateur Alan J. Pakula est réputé pour ses thrillers mettant en scène des complots. Dès 1971, alors que le scandale n'a pas encore éclaté, il est remarqué pour son deuxième film, *Klute*, un polar sombre qui pose les codes stylistiques de ce qui deviendra connu sous le nom du « thriller paranoïaque » : ambiance crépusculaire très travaillée, atmosphère urbaine où la menace semble rôder à chaque coin de rue, utilisation d'outils de communication (téléphone, bandes magnétiques) à des fins de surveillance.

Pakula réalisera deux films qui vont demeuré parmi les films les plus célèbres sur la paranoïa : *À cause d'un assassinat*, sorti un an avant *Les Trois jours du Condor* et dont la trame narrative est très proche (et d'ailleurs coécrit par le même scénariste, Lorenzo Semple Jr.) d'après un roman de Loren Singer, et *Les hommes du président*, qui s'intéresse aux coulisses de l'enquête sur le Watergate. *Marathon Man*, un roman de William Goldman adapté ensuite par le cinéaste britannique John Schlesinger, devient également un des standards du genre : cette histoire de traque d'un ancien nazi par une organisation secrète du gouvernement américain, devient l'un des grands succès du Nouvel Hollywood, et consacre son acteur principal, Dustin Hoffman, comme l'une des stars du cinéma américain. Même Francis Ford Coppola, le réalisateur des trois épisodes du *Parrain*, s'est essayé au genre en 1973 avec *Conversation secrète* (et avec succès, puisqu'il obtiendra une Palme d'Or pour ce film au Festival de Cannes).

En lisant le livre et en regardant le film, il faut garder en tête qu'il s'agit d'œuvres qui ont été faites en réaction immédiate à un événement, le scandale du Watergate. Cette volonté de faire un roman ou un long métrage « en réaction » a poussé leurs auteurs à aller plus vite que les délais habituels de la production romanesque et cinématographique, qui peuvent être bien plus long (le développement d'un film peut prendre jusqu'à cinq ans). Ici, c'est au contraire une certaine urgence qui prime : le scandale

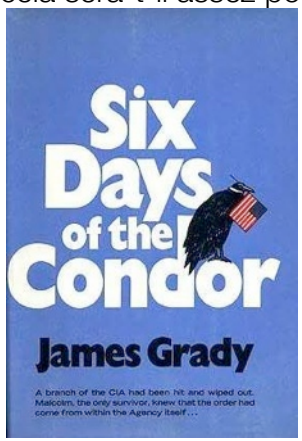
commence par le « cambriolage », qui se déroule dans la nuit 17 juin 1972 mais sera révélé progressivement dans la presse au cours des mois qui suivent. C'est en mai 1974 que le roman de James Grady est publié, et au printemps 1975 que se déroule le tournage du film. Il sortira en septembre de la même année.

Du roman d'espionnage au thriller paranoïaque : le cas *Condor*

Résumé du roman

Quand l'agent de la CIA Ronald Malcolm, nom de code Condor, trouve ses collègues assassinés en rentrant de son déjeuner, il comprend qu'il fait aussi partie des hommes à abattre. Il contacte le siège des services secrets pour obtenir de l'aide, mais le rendez-vous fixé par son supérieur échoue, et Malcolm comprend vite qu'il ne peut faire confiance à personne.

Malcolm disparaît dans les rues de Washington, espérant échapper aux tueurs suffisamment longtemps pour mettre à jour le complot qui se trame - mais cela sera-t-il assez pour sauver sa peau ?

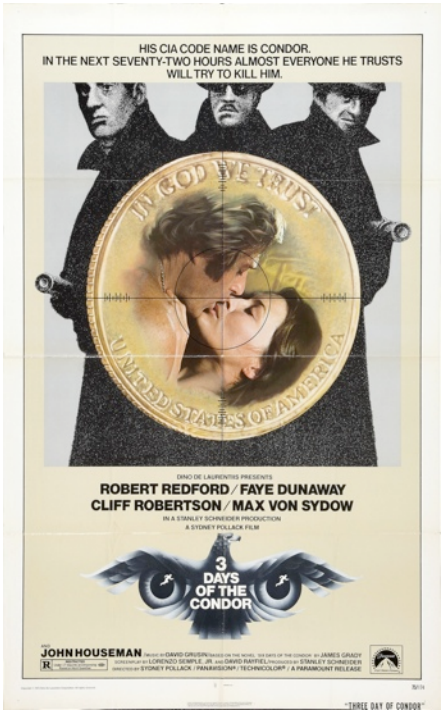


La couverture américaine

La couverture française

Résumé du film

Joseph Turner est un agent de la CIA chargé de réunir un maximum d'informations dans les livres d'espionnage afin d'en glaner des idées et de trouver les fuites quant aux pratiques de l'agence de renseignements. Sa vie va changer lorsqu'il retrouvera tous ses collègues assassinés pendant la pause-déjeuner. Turner, sous le pseudonyme de Condor va, dès lors, se lancer dans une course contre-la-montre dans le but de mettre au jour un réseau d'espions infiltré au cœur même de l'agence.



L'affiche américaine

L'affiche française

La genèse du roman et du film

James Grady, l'auteur des *Six Jours du Condor*, a à peine vingt-cinq ans lorsqu'il publie *Les Six jours du Condor*, son premier roman, en 1974. Il sort tout juste d'une école américaine de journalisme. Au moment où le scandale du Watergate éclate, il travaille en tant que rédacteur pour plusieurs journaux américains.

Son roman est donc une œuvre de jeunesse qu'il écrit pour prendre du recul sur un scandale sur lequel il doit travailler en tant que journaliste. À la fin des années 1970, encouragé par le succès de … *Condor,* Grady décide de se consacrer à l'écriture romanesque, et publiera en tout seize romans, ainsi qu'une dizaine de nouvelles.

L'histoire des *Six Jours du Condor* prend sa source dans le scandale du Watergate, qui fragilise l'image du pouvoir américain et génère un sentiment de paranoïa des citoyens envers leur gouvernement. De nombreux artistes, cinéastes et romanciers vont s'inspirer de ce climat pour donner naissance à des œuvres qui mettent en scène des personnages pris au piège d'une organisation (CIA, FBI ou d'autres arcanes du gouvernement) ou surveillés à leur insu, parfois au péril de leur vie. James Grady est fortement marqué par le récent scandale du Watergate lorsqu'il s'attèle à la rédaction des Six Jours du Condor, qui relate une histoire où la paranoïa contamine tout le monde : Malcolm/Conor est lui-même un agent de la CIA, et pourtant même lui est visé par des tueurs qui œuvrent pour le compte du pays.

Sydney Pollack, qui débute sa carrière en tant qu'acteur, s'est essayé à la réalisation de séries télévisées au début des années 1960. En 1965, il passe au cinéma, avec plusieurs longs métrages remarqués. Son quatrième film en tant que cinéaste, *On achève bien les chevaux*, d'après le roman éponyme de Horace McCoy, en fait un des réalisateurs les plus appréciés de sa génération. Intéressé par les histoires qui explorent les complexités de la société américaines, il décide de se lancer dans une adaptation du roman de James Grady au moment de sa parution.

Une adaptation en question

De « Six » à « Trois Jours »

Le roman de Grady, comme l'indique son titre, se concentre sur les six jours durant lesquels Malcolm/Condor tente d'échapper à ses poursuivants, et tente d'élucider le complot qu'il sent se refermer autour de lui. L'adaptation que font les deux scénaristes Lorenzo Semple Jr. et David Rayfiel propose une condensation du temps : de six jours, l'action se resserre sur trois, pour rendre l'histoire plus dynamique.

Au moment de la réalisation du film, les deux scénaristes sont encore considérés comme des talents prometteurs. Lorenzo Semple Junior fait ses armes à la télévision dans les années 1960, notamment en adaptant le comics Batman en série d'animation. Dans la décennie suivante, il participera à plusieurs films-phares du Nouvel Hollywood dont *Papillon* de Franklin J. Schaffner, un film de prison avec Steve McQueen, et *À cause d'un assassinat*. Quant à David Rayfiel, s'il a lui aussi commencé sa carrière dans les années 1960 en travaillant pour le petit écran, il travaillera tout au long de sa vie sur les scripts de Sydney Pollack, avec lequel il collaborera sur neuf films, mais aussi aved Sidney Lumet (autre cinéaste phare de thrillers paranoïaques) ou encore le réalisateur français Bertrand Tavernier sur ses deux films en langue anglaise.

Ici, il est important de voir à quel point le cinéma, encore plus que la littérature, a besoin de dynamisme et repose sur une suite d'actions (cf. comparatif) : la psychologie des personnages doit être développée en même temps que l'action, on ne peut pas comme en littérature s'arrêter sur un état d'âme ou un sentiment ressenti par le protagoniste.

Le roman de James Grady, d'une écriture très rythmée, a été encore condensé par les scénaristes : le roman se déroule sur six jours, comme l'indique son titre, quand le film se passe sur moitié moins. En outre, l'ouverture du long métrage de Sydney Pollack est bien plus rapide que celle du roman, qui nous expliquait en détail le fonctionnement du bureau dans lequel travaille le protagoniste : dans le film, Joe Turner résumera en quelques mots son travail et celui de ses collèges à Kathy.

Quelques mots sur les personnages et le casting

Pour incarner Ronald Malcolm, devenu Joseph Turner dans le scénario, Robert Redford, considéré à l'époque comme le jeune premier d'Hollywood par excellence, est le premier choix de Sydney Pollack : ils ont travaillé ensemble à trois reprises, et le portrait de Malcolm dans le roman est suffisamment vague pour laisser le champ libre à l'imagination du réalisateur. Redford jouera deux ans plus tard le rôle principal d'un autre film évoquant le scandale du Watergate : *Les hommes du président* d'Alan J. Pakula, dans lequel il incarne Bob Woodward, l'un des deux journalistes à l'origine de l'enquête ayant déclenché le scandale.

Dans le rôle de Kathy Hale, Faye Dunawaye tient elle aussi un des rôles les plus importants de sa carrière. Cette actrice a longtemps été considéré comme l'égérie du Nouvel Hollywood, jouant dans des films cultes qui resteront dans l'Histoire du cinéma comme *Chinatown*, *Bonnie et Clyde*, *L'affaire Thomas Crown* ou encore *Little Big Man*.

Enfin, dans les seconds rôles, on retrouve des acteurs mythiques du Nouvel Hollywood : dans le rôle de Higgins, Sydney Pollack choisit Cliff Robertson, que l'on retrouvera sous les traits de l'oncle de Peter Parker dans la trilogie *Spiderman* ; le comédien suédois Max von Sydow, qui a aussi bien joué devant la caméra du maître Ingmar Bergman que dans *L'Exorciste*, est choisi pour incarner Joubert.

Comprendre le Nouvel Hollywood

Les Trois Jours du Condor est l'un des exemples iconiques de ce qu'a été « le Nouvel Hollywood », dont Sydney Pollack a été l'un des principaux représentants. Commencé en 1967 avec *Le Lauréat* et *Bonnie et Clyde*, Le Nouvel Hollywood est un mouvement de l'Histoire du cinéma américain qui intervient après l'âge d'or des grands studios hollywoodiens (qui s'est étendu de la fin de la seconde guerre mondiale au milieu des années 1960).

Avec la guerre du Vietnam, qui débute en 1964, la jeunesse américaine ne se retrouve plus dans la vision très prude et puritaine de la société que renvoie le cinéma hollywoodien. De plus, les grands metteurs en scène qui ont fait l'histoire d'Hollywood arrivent à l'âge de la retraite (John Ford, Billy Wilder etc.). Une nouvelle génération, qui a à peine une trentaine d'années dans les années 1960,

entend reprendre les commandes d'Hollywood en mettant en scène des récits plus proches de la réalité et des préoccupations de la jeunesse du pays. Ainsi, des cinéastes comme Martin Scorsese, Francis Ford Coppola ou Steven Spielberg font leur début sous l'ère du Nouvel Hollywood, où de jeunes producteurs décident de faire confiance à des réalisateurs débutants pour apporter du sang neuf.

Sydney Pollack, qui commence sa carrière en 1965, devient l'un des cinéastes phares de ce mouvement. Son style innove par rapport aux codes cinématographiques d'Hollywood, et il décide de choisir des acteurs qui n'ont pour la plupart jamais tourné avec les réalisateurs de la génération précédente. *Propriété interdite*, son deuxième film en tant que metteur en scène, marque sa première collaboration avec Robert Redford, qui débute lui aussi sa carrière de comédien.

Le cadre urbain du film

Si le roman de James Grady se déroule logiquement à Washington, capitale administrative des États-Unis et proche de Langley, ville où se trouve le siège de la CIA, le bureau du protagoniste se trouve à New York dans le film. Si le choix semblait être motivé principalement pour des raisons pratiques (James Grady confie que New York fut choisi en partie « pour arranger le planning infernal de la star Robert Redford » dans une préface publiée en 2006), il s'agissait aussi d'ajouter à la paranoïa : New York constitue un terrain de jeu plus grand que Washington, ville réputée calme et de plus petite envergure. Dans le film, Turner est lâché dans la nature et doit redoubler d'imagination pour se cacher.

Les deux villes partagent en revanche la même structure géométrique parfaite, si bien que dans le roman comme dans le film, les itinéraires peuvent être savamment préparés au millimètre par le protagoniste pour qu'il puisse se déplacer en minimisant le risque d'être repéré. Toutefois, New York accentue ce jeu d'échelle, et rend Condor plus vulnérable parmi la foule, pris au piège non seulement d'un groupuscule secret, mais aussi d'un réseau de rues et d'avenues qui agissent comme un labyrinthe dont il faut connaître les codes pour s'en sortir. La musique de Dave Grusin sert également à créer une atmosphère urbaine qui accentue la solitude du héros.

New York deviendra la ville incontournable du thriller paranoïaque : *Klute*, *Marathon Man, Serpico*, pour citer les titres les plus emblématiques, mettent en scène la ville comme un piège dans lequel le protagoniste se retrouve malgré lui enfermé. Le film policier de William Friedkin *The French Connection*, adapté du livre de Robin Moore, contient à ce titre la scène de course-poursuite la plus célèbre et spectaculaire jamais tournée : lancé à toute vitesse à travers les rues de New York, le personnage principal suit un métro aérien dans lequel se trouve le criminel qu'il est chargé d'arrêter. Cette séquence impressionne car le décor semble s'étendre à perte de vue, et les obstacles se multiplient sous les yeux du protagoniste qui doit redoubler d'inventivité pour ne pas perdre son adversaire de vue. Dans *Les Trois Jours du Condor*, la métropole a le même effet d'isolation du personnage principal au sein d'une masse : la scène finale, où Turner quitte Higgins dans la rue et marche seul, renforce la solitude du héros.

L'esthétique du film

Si l'adaptation cinématographique du roman de James Grady est souvent cité comme l'une des réussites du cinéma américain des années 1970, c'est en partie parce qu'elle a participé à développer l'esthétique du Nouvel Hollywood. Tout d'abord, ce qui interpelle les spectateurs à l'époque est l'utilisation de décors réels : dans les années 1950 et 1960, tous les tournages avaient lieu dans des studios, d'énormes hangars principalement installés à Los Angeles, où l'on reconstruisait parfois des rues, des aéroports… Dans les années 1970, les réalisateurs américains, pour s'affranchir des conventions et aussi afin de faire des films avec moins d'argent, sortent dans la rue, et tournent parfois sans autorisation, cachant leur caméra dans une voiture. Plusieurs scènes du film de Sydney Pollack bénéficient ainsi de l'utilisation de décors naturels, et l'on sent d'ailleurs, notamment dans les scènes où Robert Redford court dans la rue, que les passants n'étaient pas toujours prévenus, ce qui donne plus d'authenticité à l'action.

Par ailleurs, le réalisateur emploie à plusieurs reprises des zooms, pour que l'on ait la sensation de s'approcher d'un personnage saisi par une interrogation, un mystère. Le zoom, et de manière plus générale l'utilisation d'une longue focale (un objectif installé sur la caméra qui permet d'isoler un élément et de l'avoir suffisamment grand dans l'image même lorsque la caméra est en réalité à une dizaine de mètres). Ce choix de réalisation permet ainsi de faire ressortir les personnages dans un décor sans donner l'impression de filmer un acteur, notamment lorsque l'on tourne clandestinement dans la rue, où les comédiens peuvent ainsi être à quinze mètres de la caméra sans être repérés par les passants. Mais cette esthétique évoque aussi la vision que l'on peut avoir avec des jumelles ou une caméra de surveillance, et renvoie à l'univers de la surveillance, ce qui correspond évidemment à l'atmosphère paranoïaque du scénario.

Enfin, l'une des clés de l'esthétique des Trois jours du Condor est la musique de Dave Grusin : plutôt que de faire appel à un orchestre à cordes pour composer une partition spectaculaire qui créérait du suspense, le réalisateur a opté avec son compositeur pour une bande-son qui utilise des instruments de jazz, créant ainsi une atmosphère plus diffuse. C'est une direction artistique que l'on retrouve chez le principal compositeur des thrillers paranoïaques de l'époque, David Shire, qui a composé la plupart de ses thèmes musicaux au piano, laissant lui aussi de côté l'orchestre du Hollywood classique.

Quel écho aujourd'hui ?

Si les romans et les films traitant de conspirations et de complots ne constituaient plus un genre important dans les années 1990, les attentats du 11 septembre 2001 puis les différents scandales successifs révélés par des lanceurs d'alertes (une personne ou un groupe qui estime avoir découvert des éléments qu'il considère comme menaçants pour l'homme et la société qui décide de les porter à la connaissance d'instances officielles, ou des médias, parfois contre l'avis de sa hiérarchie, comme Julian Assange avec WikiLeaks, ou Edward Snowden…) ont remis au goût du jour le genre. Qu'il s'agisse d'œuvres grand public (le roman de David Ignatius *Mensonges d'État* adapté par Ridley Scott, *L'Œil du mal* avec Leonardo DiCaprio et Russel Crowe) ou plus intimistes (le film *Day Night Day Night* sur le terrorisme), les réalisateurs et scénaristes ont senti le besoin de mettre en scène la paranoïa qui a envahi la société américaine dans les années 2000, accompagnée par le développement de programmes de surveillance de masse par le gouvernement.

L'âge d'or de la série coincide d'ailleurs avec cette tendance : *24 heures chrono* (diffusée de 2001 à 2010), puis *Homeland* (débutée en 2011 et toujours en cours de diffusion), traitent tous deux de complots fomentés sur le sol américain que les protagonistes doivent déjouer pour préserver le salut de la nation. Le succès de ces exemples prouve que le sujet constitue une source d'inspiration foisonnante pour la fiction. Ces séries prouvent à ce titre la rapidité des États-Unis à s'emparer de l'actualité pour en faire un matériau romanesque dans lequel romanciers et scénaristes n'hésitent pas à puiser même quelques mois après les faits, pour créer des œuvres qui résonnent immédiatement avec les préoccupations contemporaines de leur concitoyens.

Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si James Grady a écrit une suite aux Six Jours du Condor : Les derniers jours du Condor, paru en septembre 2015, fait replonger le héros dans un environnement toujours plus complexe, hanté par le terrorisme et où la surveillance de masse règne : « Avec le 11 Septembre, l’affaire WikiLeaks et cette omniprésente Agence nationale de sécurité (NSA), j’ai pensé que le temps était venu de confronter le Condor au monde d’aujourd’hui » déclarait l’auteur à L’Express au moment de la sortie de son dernier roman.

En guise de conclusion : s''emparer du réel "à chaud"

Le court laps de temps qui s’est écoulé entre le Scandale du Watergate, la publication du roman de James Grady et la sortie du film de Sydney Pollack montre la rapidité de la littérature et du cinéma américains à créer des œuvres qui réagissent presque en temps réel à l’actualité, une capacité que l’on retrouve rarement en Europe. De fait, les Américains ont très vite fictionnalisé la guerre au Vietnam dans les années 1970 puis les guerres en Irak et en Afghanistan dans les années 2000, le 11-Septembre ou les révélations liées à la surveillance de masse opérée par la NSA. Cette rapidité à se confronter aux faits d’actualité est liée au souci de la transparence que l’on observe aux États-Unis. Les films américains sur le pouvoir des lobbys ou les dessous du commerce sont légion, et il n’aura pas fallu une semaine après la révélation du « Dieselgate », le scandale des tests truqués des voitures Volkswagen, pour apprendre qu’un grand studio était déjà en train de préparer un film sur le sujet. Car cette capacité de s’emparer de l’actualité « à chaud » est aussi une affaire de concurrence : produire un film juste après les événements permet de s’assurer d’être les premiers sur le sujet.

Annexes

Comparaison entre le roman et le film

La comparaison de cette scène simple mais décisive permet de mettre en évidence le travail de condensation effectué par les scénaristes.

La scène dans le roman (pp. 87-88)

La chance de Malcolm tenait car la voiture de la fille était tout au fond d'un parking encombré. Il la suivit d'un air détaché, passa devant le gros gardien qui surveillait d'un œil sous son feutre cabossé.

Au moment où la fille ouvrait la portière d'une vieille Corvair, Malcolm s'écria :

« Wendy ! Bon dieu, que faites-vous donc là »

Surprise mais nullement alarmée, la jeune fille leva les yeux vers le personnage souriant, dans une veste de l'armée, qui s'avançait vers elle.

« C'est à moi que vous parlez ?»

Elle avait des yeux marrons, plutôt rapprochés, une grande bouche, un petit nez et des pommettes hautes. Un visage tout ce qu'il y a de plus ordinaire.

« Bien sûr ! Vous ne vous souvenez donc pas de moi, Wendy ? »

Il n'était plus qu'à trois pas d'elle.

« Je… je ne vois pas ».

Elle remarqua que d'une main il tenait un paquet et que son autre main était sous sa veste.

Malcolm se tenait près d'elle à présent. Il posa son paquet sur le toit de la voiture et ramena sa main gauche derrière la tête de la jeune fille tout naturellement. Il lui saisit fermement la nuque, lui faisant courber la tête pour lui montrer l'arme à feu qu'il tenait de l'autre main.

« Ne criez pas, ne vous agitez pas ou je vous mets en bouillie. Compris? »

Malcolm la sentit frissonner, mais elle fit aussitôt un signe d'assentiment.

« Maintenant, montez dans la voiture et débloquez l'autre portière. Ce truc tire à travers les vitres et je n'aurai pas une seconde d'hésitation. »

La fille monta rapidement à la place du conducteur, se pencha et libéra le verrou de l'autre portière. Malcolm referma du côté de la fille, prit son colis, fit lentement le tour de la voiture et y monta.

« Je vous en prie, ne me faites pas de mal (Sa voix était beaucoup plus douce qu'au restaurant)

- Regardez-moi, fit Malcolm qui s'éclaircit la voix. Je ne vous ferai aucun mal si vous faites exactement ce que je vous demande. Je n'en veux pas à votre argent, je n'ai pas l'intention de vous violenter. Mais suivez à la lettre ce que je vous dirai de faire. Où habitez-vous ?

- À Alexandrie (une ville de la banlieue sud de Washington).

- Nous allons chez vous. Vous conduisez. Si vous avez des velléités d'appeler au secours, renoncez-y. À la première tentative je tire. On me blessera peut-être, mais vous, vous serez morte. Ca n'en vaut pas la peine, O.K.? (La fille acquiesça). Allons-y ».

La même scène dans le film (34'23'' - 35'05'')

Extérieur - Avenue new-yorkaise / Jour

Kathy sort du magasin de vêtements et marche en direction de sa voiture garée sur la chaussée, les bras chargés de sacs. Au moment où elle met la clé dans la portière côté passager, elle entend une voix qui l'appelle. Turner arrive à sa hauteur.

TURNER
Kathy ! Où étais-tu passée ?

Il s'approche d'elle et attrape un de ses sacs.

TURNER
Laisse moi te donner un coup de main.

Kathy commence à se débattre mais Turner lui colle son arme sur l'estomac.

TURNER
Ne tentez rien. Restez calme. Montez dans la voiture… et pas un bruit.

Il regarde autour de lui pour s'assurer que personne n'a rien remarqué. Kathy n'a pas le temps de dire quoi que ce soit.

TURNER
Allez, dépêchez vous.

Il ouvre la portière que Kathy était en train de déverrouiller. La jeune femme acquiesce.

Intérieur - Voiture de Kathy / Jour

Turner la pousse sur le siège du conducteur puis s'installe sur le siège passager. Il la tient toujours en joue avec son arme, toujours aussi hâtif.

KATHY
Pitié ne me faites pas de mal.

TURNER
Où habitez-vous ?

KATHY
Brooklyn Heights

TURNER
Seule ?

KATHY
Je vis avec... un ami.

TURNER
Non. Vous vivez seule.

Il fait un signe de tête en direction du volant.

TURNER
Allons-y.

Kathy enclenche le moteur.

La critique parue sur etat-critique.com lors de la réédition française du roman (août 2011)

«Ronald Malcolm travaille pour la Société Américaine de Littérature Historique, un petit immeuble qui n'a l'air de rien au milieu de ses semblables dans le quartier des affaires de Washington. Qui n'a l'air de rien… à voir.

Cette société emploie une demi douzaine d'agents chargés de lire toute la journée des romans policiers et de notifier certains de leurs aspects les mieux, disons, renseignés en termes d'usages. Si discrète soit-elle, cette société est une antenne de la CIA. Un midi, Ronald, qui vient de sortir pour acheter son déjeuner, trouve la petite société éventrée de l'intérieur : tous ses collègues ont été assassinés pendant son absence. Il ne reste plus à l'agent Condor qu'une seule solution : fuir et tenter de sauver sa peau en enquêtant sur les raisons de ce carnage.

On ne remerciera jamais assez François Guérif de rééditer les grandes pages de la littérature noire américaine. Et cette ressortie, trente-trois ans après sa parution et l'adaptation qu'en fit Pollack pour le cinéma, est une aubaine. Une mine aussi. On y trouve une préface que Grady écrit aujourd'hui et dans laquelle il révèle certains des points qui firent de Condor l'un des plus électriques romans d'espionnage de la fin du XXe siècle.

Après avoir avalé des kilos d'incunables consacrées à la CIA, Grady, seulement âgé de 24 ans, se lance dans Condor alors que le Viêt-Cong se cuisine au napalm de l'autre coté du monde et que les dictatures de l'Amérique du Sud sont déjà sous l'influence de Langley. Muni de ce premier manuscrit fourni, Grady rencontre un éditeur qui commence un puissant travail de sape. Au dire de l'auteur, ce Condor-là n'est déjà plus celui qu'il a écrit. Mais il s'en accomode et, lorsque Hollywood le contacte pour en acheter les droits, il est déjà affranchi des coupes franches destinées au large public. Il n'est donc pas surpris de voir ses 6 jours réduits à 3. Et même si Redford et Dunaway n'ont rien à voir avec le personnage un rien hippie qui trouve refuge chez une petite brunette un peu boulotte, à tout prendre, il y a toujours Pollack derrière la camera.

Il n'en reste pas moins que *Les six jours du Condor* est un roman parfait, jouant d'un suspens sublimement affûté, d'un humour noir et joyeux, du luxe d'un style trop rare dans le roman spécialisé et surtout d'une clarté providentielle pour un roman d'espionnage censé traiter de la CIA (rien à envier à Harlot et son fantôme que Norman Mailer écrira quinze ans plus tard).

Et surtout, grand hommage à la littérature noire, si Condor passe d'employé de bureau à professionnel du crime capable de s'échapper de tous les traquenards, c'est précisément grâce à son emploi et ce qu'il a appris en dépeçant les polars.»

Sébastien D. Gendron, Etat-critique.com; 16 août 2011

La critique parue dans *Le Monde* lors de la sortie du film

« Depuis l'affaire du Watergate, il ne se passe guère de semaines que l'action de la toute-puissante C.I.A. ne soit remise en cause aux États-Unis. La presse libérale multiplie ses attaques contre cet organisme créé en 1947 pour faire pièce aux services de renseignements soviétiques, mais qui a rapidement outrepassé son rôle et qui est devenu un véritable État dans l'État. Après que l'on eut dénoncé son influence dans certaines décisions politiques graves (la malencontreuse expédition de la baie des Cochons, par exemple), « l'agence » a été accusée d'activités illégales à l'intérieur des États-Unis et, tout récemment encore, une commission sénatoriale a révélé que des agents de la C.I.A. avaient élaboré des plans pour la liquidation physique de personnalités étrangères comme Patrice Lumumba ou Fidel Castro. De machinations en complots, la réalité a peu à peu rejoint la fiction, rendant ainsi crédibles les affabulations les plus extravagantes des romanciers spécialisés.

À ce titre, et parce que son scénario repose sur un " projet " du même ordre que celui de l'Invasion de Cuba, le film de Sydney Pollack, *Les Trois Jours du Condo*r, réalisé d'après le roman de James Grady, peut être considéré comme un bon exemple des buts et des méthodes de l'agence. Ce qui explique sans doute, en dehors de ses qualités propres, le succès exceptionnel remporté aux U.S.A. par ce film. (...) Un bon film, donc, solide et divertissant, mais moins subtil dans son analyse psychologique et sociale que ne l'étaient *Jeremiah Johnson* ou *On achève bien les chevaux*. S'il est permis, en effet, de voir dans *Les Trois Jours du Condor* l'expression symbolique du désarroi de l'homme américain manipulé par des forces occultes, cerné par le mensonge, déboussolé par la suspicion et le doute, il serait absurde d'exagérer la portée de cette métaphore. Et ce n'est pas parce que Pollack - à la suite d'innombrables auteurs de romans d'espionnage - nous décrit la C.I.A. comme un univers kafkaïen, peuplé de monstres froids, que son film devient pour autant politique.En fait, le vrai film politique sur le rôle joué par la C.I.A. reste à faire. Il sera sans doute très différent des *Trois Jours du Condor*. Et beaucoup plus explosif. »

Jean de Baroncelli, Le Monde, 26 novembre 1975

La critique parue sur critikat.com à l'occasion de la ressortie du film (mars 2010)

«En pur produit de son époque, *Les Trois Jours du Condor* sont à ranger dans la série des films paranoïaques, aux côtés de *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976), *Conversation secrète (*Coppola, 1974), *À cause d'un assassinat* ou *Les Hommes du président* (Alan Pakula, respectivement 1974 et 1976). Dans tous ces films profondément imprégnés du scandale du Watergate, un homme seul se trouve au centre d'une conspiration dont il ne cerne ni les enjeux, ni l'ampleur. « Condor » est le nom de code du jeune écrivain Joseph Turner (Robert Redford) qui, pour gagner sa vie, occupe, au sein de la CIA, une fonction qui pousse assez loin la défiance généralisée. Son emploi consiste à lire toute la littérature d'espionnage mondiale afin d'y découvrir d'hypothétiques messages codés qui impliqueraient de possibles menaces extérieures à l'encontre des États-Unis. Un jour, le danger prend corps, bien réel. Son origine, en revanche, est plutôt inattendue. Parti acheter à déjeuner, Joseph Turner retrouve les cadavres de toute l'équipe de sa minuscule et confidentielle antenne des services secrets. Lorsque l'on mène une vie de mensonge et de dissimulation, comment savoir à qui confier la vérité le jour où cela devient vital ?

Comme le publicitaire casanier interprété par Cary Grant dans *La Mort aux trousses* (Hitchcock, 1959), Turner apparaît au premier abord comme un « John Doe » insignifiant, risible sur sa mobylette, faisant preuve d'un humour potache pas toujours apprécié de ses collègues. Bref, comme le Roger Thornhill imaginé par Hitchcock, Turner voudrait simplement manger les sandwichs qu'il a achetés pour le déjeuner, et non pas démanteler toute une machination qui implique les plus hauts représentants des institutions américaines. Comme Cary Grant, il ne veut pas croire à ce qui lui arrive et reste persuadé pendant une bonne partie du film que tout ce malentendu prendra fin bien vite quand il aura trouvé la bonne oreille pour l'écouter.

Dans son aventure, Turner apprend progressivement qu'il ne sait rien sur personne, qu'il aurait bien tort de faire confiance à quiconque, et que le Bien et le Mal sont somme toute des notions bien galvaudées. La paranoïa devient alors la seule attitude apte à assurer sa survie. Tout ce qui l'entoure se mue en objet de méfiance, jusqu'à une femme qui pousse un landau. Craignant le danger partout, Condor s'engage dans une fuite permanente dans la ville de New York, filmée comme un espace abstrait, peuplé de décors aux contours géométriques, comme le musée Guggenheim ou le grand hall de la CIA. La plupart des toiles de fond sur lesquelles évoluent les personnages évoquent des ramifications : les branches d'arbres sans feuilles, une grande carte du monde clignotante, les lignes téléphoniques, les grands réseaux autoroutiers. Dans cet univers, tout est prévu pour la communication, mais il est paradoxalement difficile pour l'Homme de trouver des repères. L'utilisation des fonds flous ou en aplats unis tendent à rendre plastiquement l'impossibilité pour les personnages à s'inscrire dans un monde habitable, un monde à taille humaine, un monde qui redeviendrait, comme avant, compréhensible. À mesure que le personnage s'enfonce dans un mystère de plus en plus insondable, le spectateur plonge lui aussi dans les méandres d'une fiction qui emmêle ses fils sans jamais les débrouiller tout à fait. Pour suivre le Condor, il faut prendre plaisir à se laisser bringuebaler avec lui, quitte à ce que l'aventure se termine en forme de point d'interrogation.»

Rapaëlle Pireyre, Critikat.com, 10 mars 2010

INITIATIVEFILM

Depuis 1993, Initiative film concentre ses efforts sur la création de passerelles entre le monde du livre et celui de l'audiovisuel. Nous participons à des événements comme Quais du Polar ou Shoot the Book à Cannes. Nous avons créé des formations dévolues à l'adaptation comme Mediscript pour Media et «étonnants scénario au Mali» pour le Ministère des Affaires étrangères ou, plus récemment, l'AdaptFilmLab du Torino Film Lab. En parallèle, Initiative Film conseille depuis 22 ans des réalisateurs et producteurs dans leur recherche d'ouvrage à adapter.

Forts d'une expérience unique dans le domaine audiovisuel, nous intervenons également plus généralement sur toutes les questions concernant le développement de projets audiovisuels.

Dossier élaboré par INITIATIVEFILM

POUR QUAIS DU POLAR