L'ARTISTE TACTICIEN EN CONTEXTE INDUSTRIEL : FRITZ LANG ET « THE BIG HEAT »

Stéphane Debenedetti – Université Paris Dauphine PSL
Margot Leclair – Université Aix Marseille

Cet article analyse la manière dont l'artiste mobilise une diversité de tactiques pour naviguer entre autonomie créative et contrôle managérial dans un contexte industriel fortement hétéronome. À partir de l'étude du travail d'écriture de Fritz Lang sur le scénario du film *The Big Heat* (Leblanc et Devisme, 1991), nous montrons comment Lang a su exploiter des espaces d'opportunité pour déployer des tactiques plus ou moins déviantes — légitimes, de confusion ou invisibles — lui permettant de préserver son intégrité artistique face aux directives et modèles imposés par l'industrie cinématographique. Nous proposons que ces tactiques s'élaborent dans un « entre-deux tacticien », alimentant un « trouble du travail créatif » qui constitue l'une des conditions de leur relative efficacité.

Mots-clés *: travail artistique, travail créatif, autonomie, contrôle, tactiques, cinéma, industries culturelles*

Introduction

« I do not like producers » : ainsi s'exprime Fritz Lang au tournant des années 1950 à Hollywood (Bernstein, 1986). Avec cette déclaration à l'emporte-pièce, Lang ne remet pas en cause la dimension industrielle du cinéma, qu'il comprend et respecte, mais s'attaque plutôt aux décisions jugées intrusives et parfois néfastes du producteur. Ce qui est en jeu ici ne relève donc pas uniquement du conflit fondateur entre aspirations artistiques et logiques économiques (Caves, 2002), mais plutôt de la tension qui en découle entre l'autonomie du travail artistique et son encadrement managérial. Comme Lang le sait bien, une œuvre, comme un film, résulte toujours de la collaboration entre une multitude d'acteurs aux intérêts parfois divergents (Becker, 1982), dont le producteur, garant de la viabilité et de la rentabilité économique des projets artistiques (Alvarez et al., 2005), n'est pas des moindres. Soumis à des directives industrielles fortes, l'acteur créatif voit ainsi toujours son autonomie esthétique limitée par de multiples contraintes, managériales mais aussi économiques, institutionnelles ou techniques (Benzecry, 2022 ; Jones et al., 2016 ; Thompson et al., 2007). Pour certains, la créativité se verrait alors évincée, passée sous silence par les règles du marché ou de l'organisation. Les artistes, comme l'ensemble des travailleurs créatifs, auraient dès lors tendance à résister aux pressions managériales ou à les ignorer (Eikohf et Haunschild, 2007 ; Glynn, 2000 ; Linstead, 2010). Pour d'autres, si la tension existe bel et bien, elle peut et doit être gérée et acceptée : l'art et l'économie seraient les deux faces d'une même pièce (Beaupré-Gateau et Bissonnette, 2024 ; DeFillippi et al., 2007 ; Gotsi et al., 2010). Le conflit latent pourrait même s'avérer constructif lorsqu'une « conversation » s'établit entre les logiques en jeu (Austin et al., 2018 ; Leclair et Dalmasso, 2024).

La littérature sur la tension entre art et management s'est progressivement éloignée d'une approche « héroïque » centrée sur la figure d'un génie individuel affrontant l'industrie, pour privilégier une lecture plus collective et attentive aux ancrages économiques et organisationnels de l'activité créative (Becker, 1982). Ce déplacement a sans doute contribué à marginaliser l'analyse du travail artistique à l'échelle « micro », c'est-à-dire l'étude du geste créateur sous contrainte, alors même que plusieurs travaux récents appellent à renouer avec cette perspective (Austin et al., 2018 ; Banks, 2010 ; Wohl, 2022). Comment, dans son activité quotidienne sur le matériau artistique, un créateur négocie-t-il la tension entre autonomie esthétique et contrôle managérial ? Comment, au cœur d'une industrie culturelle fortement standardisée, l'artiste peut-il défendre une part d'authenticité ou d'intégrité dans son travail ? Pour aborder ces

questions, nous proposons d'analyser les transformations des différents états du scénario du film « The Big Heat » (1953), réalisé à Hollywood par Fritz Lang. L'ouvrage intitulé « Le double scénario chez Fritz Lang » (Leblanc et Devismes, 1991) constitue notre source principale de données : basé sur les documents de travail déposés par Lang à la Cinémathèque Française, cet ouvrage regroupe, expose et compare les différents étapes et états du scénario de la première version jusqu'à la copie finale du film. Ces données nous permettent d'analyser comment Lang, dans un contexte caractérisé par une forte standardisation du processus créatif, a usé de pratiques variées pour donner au scénario originel un tour personnel, tout en restant dans les limites imposées par le système industriel.

Notre propos se déroule comme suit. Nous proposons d'abord de revenir sur la dialectique entre autonomie esthétique et contrôle managérial, au sein du travail artistique. Cette réflexion met en évidence un impensé : le niveau « micro » du travail créateur, celui qui porte sur le matériau artistique, et la manière très concrète dont l'artiste « navigue » pour défendre son autonomie dans un contexte de création très encadré. Nous présentons ensuite le terrain d'analyse, le cas choisi et la méthodologie suivie. Nos résultats mettent en évidence certaines conditions rendant possible, dans un environnement industriel fortement contrôlé, l'exercice par l'artiste d'une certaine autonomie créative. En particulier, nous soulignons l'importance des *espaces d'opportunité* (dans notre cas une « clause » contractuelle de réécriture et le moment du tournage) au sein desquels Lang va trouver l'occasion d'avancer ses choix personnels à petite touche. Nous montrons que ces micro-écarts répétés lui permettent de défendre une vision personnelle du film, tirant vers le « film noir » ce qui s'annonçait comme un film policier plus classique. Nous identifions en particulier chez Lang trois logiques d'action, présentant un niveau d'opacité croissant pour la production : *des pratiques légitimes* (se saisir d'outils autorisés pour pousser ses propres choix), *des pratiques de confusion* (brouiller ou morceler ses choix créatifs pour les rendre moins détectables), et des *pratiques invisibles* (faire des modifications à un moment ou à un endroit où celles-ci ne peuvent être perçues par le commanditaire). Flirtant avec la limite entre agir standard et ruse, entre visible et invisible, les pratiques de Lang illustrent un « entre-deux tacticien » (au sens de Certeau, 1980) où règne un « trouble du travail créatif » qui lui permet, in fine, de préserver une certaine intégrité artistique. Et de faire de « The big heat », au passage, son film préféré de sa période américaine.

1. Revue de littérature : autonomie et contrôle dans le travail de l'artiste

1.1. L'autonomie créative au risque du management : vers un contrôle « souple »

La question de l'autonomie de l'artiste est devenue centrale depuis le 19ème siècle, lorsque s'impose la vision romantique d'un bohémien revendiquant la liberté de son geste créateur, faisant de son autonomie esthétique la condition essentielle de son « intégrité artistique » (Wei, 2012), de la fidélité à sa « vision créative » (Godart et al., 2020 ; Whole, 2022) et à l'« authenticité » de sa démarche (Svejenova, 2005). Cette défense farouche de son « autonomie créative », c'est-à-dire la liberté totale du geste artistique (Bowie, 2003), s'inscrit dans le sillon de la « critique artiste » du management (Chiapello, 1998), qui voit l'artiste moderne s'opposer au bourgeois capitaliste, matérialiste et rationnel, et son bras armé, le management.

Dans l'industrie culturelle, le contrôle partiel ou total des processus de création par le management est une manière de maîtriser les aléas de la production, les coûts, mais aussi la réception du marché, auquel des œuvres calibrées donc prévisibles et rassurantes vont être proposées (Andriopoulos, 2003 ; Tschang, 2007). A l'égard du travail créateur et de l'autonomie créative, un tel contrôle ne laisse pas de soulever controverses et conflits, constituant en effet

> « *l'un des aspects les plus scandaleux de la gestion pour un artiste, l'autonomie et la liberté étant au cœur de la conception moderne de l'art. Rien n'est plus insupportable à un créateur qui se veut total que de se voir imposer des règles de travail, un sujet, une technique, des délais, un budget à ne pas dépasser…* » (Chiapello, 1997, 80).

La perte de son autonomie entrainerait chez l'artiste un sentiment de mal-être, de « compromission » ou « *selling out* » (Wei, 2012 ; Klein et al., 2017), voire d'auto-aliénation (« *self enstrangement* » ; Hesmondhalgh, 2011). C'est la raison pour laquelle on observe généralement que les '*creative people tend to rebel at efforts to manage them overly systematically*' (Florida, 2002, p. 133).

Le contrôle sur la création s'exerce par l'intermédiaire de *directives* et *modèles* définissant précisément le type de projet artistique qu'une institution culturelle est susceptible d'entreprendre, comme « peindre un retable » dans l'Italie du 15ème siècle ou « faire un film policier » à Hollywood dans les années 1950 (Esquenazi, 2007). Chaque directive est associée à un modèle d'organisation du travail et un modèle d'œuvre à suivre (en termes de format, de genre, etc.), qui s'imposent aux artistes. Plus le cadre industriel est hétéronome (par exemple,

la télévision ; Banks, 2010 ; Reckwitz, 2017), plus les créateurs semblent contraints par des directives et modèles dont il est attendu qu'ils n'y dérogent que pour y associer le minimum de variation permettant d'éviter la lassitude du consommateur.

Cependant, la recherche montre que le contrôle de la création n'est jamais total : la raison en est que l'autonomie n'est pas seulement une exigence de l'artiste, mais qu'elle est aussi conçue comme une des conditions structurelles d'une production culturelle rentable (Banks, 2010 ; Lampel et al., 2000 ; Ryan, 1992). Les entreprises culturelles et créatives ont bien compris l'avantage qu'elles avaient à laisser aux artistes un certain niveau d'autonomie à l'égard des directives et modèles, afin de ne pas saper leur créativité, la production de valeur culturelle et par là même, économique. Le management des industries culturelles et créatives relèverait ainsi toujours d'une recherche de « conciliation » (Austin et al., 2018), ou d'un « *balacing act* » (Lampel et al., 2000), entre l'autonomie individuelle et les cadres managériaux, avec l'objectif de

> « *build 'creative systems to support and market cultural products but not allowing the system to suppress individual inspiration, which is the root of creating value'* (Lampel et al., 2000: 263).

Davantage considérée comme une ressource que comme une concession de la part de l'industrie (Banks, 2010), cette recherche de conciliation se traduit alors par la mise en place d'un contrôle souple, informel, flexible ou accommodant (Bérubé et Demers, 2019 ; Ryan, 1992), permettant aux créateurs de « respirer » librement, avec une alternance de phases d'ouverture et de cadrage (Paris, 2010). Cette relative « *permission to rebel* » (Banks, 2010, 9) accordée aux créatifs leur permet de négocier en permanence leur autonomie, dans un contexte de « commodification » de leur création.

1.2 En quête d'autonomie créative : pratiques des artistes et acteurs créatifs

Les travaux ne manquent pas sur la manière dont l'artiste ou l'acteur créatif cherchent à réduire la tension art-management ou autonomie-contrôle, à laquelle ils sont inévitablement confrontés. Certaines stratégies efficaces de défense de sa singularité créative et de son « authenticité perçue » (Svejenova, 2005) ont par exemple été identifiées chez des cinéastes reconnus, comme la consolidation des rôles artistiques et managériaux, la création de sa propre compagnie de production ou le maintien de relations de confiance à long terme avec certains producteurs

(Alvarez et al, 2005 ; Baker et Faulkner, 1991 ; Mainemelis et al., 2014 ; Pór, 2021). Un cas emblématique à cet égard est celui d'Alfred Hitchcock, qui créé dès 1930 une firme chargée d'entretenir sa gloire[1] et de créer une sorte de « mythe » autour de sa personne, dans l'objectif de devenir une *star* capable de s'imposer plus facilement face aux studios (Esquenazi, 2007).

Cependant, comme le relèvent Austin et al. (2018), ce genre de pratiques concernent d'abord les dimensions collectives (macro) ou organisationnelles (meso) du travail, alors même que « *the analysis rarely extends down to the level of daily work processes* ». Wohl (2022) et Banks (2010) appellent également à davantage de recherches « micro » qui mettraient l'accent « *on the situated, lived experience of workers themselves in their everyday contexts* » (Banks, 2010 : 254), c'est-à-dire sur l'expérience concrète et quotidienne des choix créatifs soumis à des directives contraignantes. Quelques travaux ouvrent cependant des perspectives sur cette question. Suivant des créateurs de mode soumis aux pressions du marché, Leclair (2017) cherche à comprendre comment ceux-ci parviennent à gérer les injonctions paradoxales de la création et de la contrainte marchande. Elle montre que les acteurs créatifs peuvent « jouer le jeu du marché » (par exemple différencier les pièces commerciales des pièces créatives), « cultiver leur singularité » (affirmer leur patte personnelle via une identité artistique renforcée dans le temps) ou pratiquer « l'art de la fugue » (prendre leurs distances vis-à-vis de l'organisation avec un travail artistique personnel en parallèle). Leclair conclut qu'en naviguant entre ces trois ensembles de pratiques, les créatifs entretiennent un « trouble », une position évasive et ambiguë, qui leur permet de « manœuvrer » habilement. Pour Béliard et Lécossais (2021), « jouer le jeu » permet aussi de « se jouer » de la directive et de son modèle associé. Les autrices examinent dans leur recherche le travail de scénaristes qui écrivent pour des séries télévisées. Dans ce contexte de création extrêmement cadré (processus d'écriture « standardisés », formats « figés »), donnant une dimension « presque mécanique à l'écriture », elles montrent que ces créateurs et créatrices sont malgré tout capables de trouver une certaine liberté par le fait même d'avoir intériorisé et de s'être approprié les normes, directives et modèles. C'est leur connaissance parfaite des règles du jeu, liée à l'expérience acquise, qui leur permet de se libérer partiellement des contraintes, en les interprétant, les contournant, pour proposer une version plus personnelle du modèle scénaristique (en termes de lieux, époques, personnages…). Kilborne (2011) a pour sa part interrogé des documentaristes qui travaillent

[1] Cette entreprise était chargée de s'occuper de sa propre publicité « avec un soin maniaque », réalisant ses propres bandes annonces, intervenant par voie de presse pour exalter la figure du réalisateur au détriment des acteurs et de ses autres collaborateurs, etc.

pour la télévision, pris entre une conception journalistique de leur travail (celle de la télévision) et une vision personnelle plus poétique de leur œuvre. L'auteur identifie trois stratégies de résistance de leur part : stratégie de contournement « diplomatique » pour les documentaristes les mieux intégrés, en position de force pour négocier la directive ; stratégie de déplacement continuel pour les cinéastes moins bien implantés, naviguant entre soumission et frustration dans une lutte permanente avec l'institution ; stratégie de dégagement pour ceux qui choisissent l'indépendance artistique totale. Enfin, Wei (2012) a étudié des professionnels de la télé-réalité, milieu où à l'évidence de nombreuses concessions sont demandées aux créatifs pour rencontrer ou stimuler la demande du public. Wei dévoile une réaction de leur part qui dénote des travaux précédemment cités : c'est par un travail identitaire (*identity work*) que les créatifs gèrent leur malaise au jour le jour, travail qui se traduit par des tactiques discursives de « mise à distance » ou encore d'« ajustement de leurs critères évaluatifs » de ce qu'est une « bonne télé-réalité », donc essentiellement un effort de réduction de leur dissonance cognitive.

Au-delà des figures de l'artiste qui accepte les contraintes ou déserte l'institution, celle de l'artiste qui tente de cultiver sa singularité en dépit des contraintes semble la plus intrigante, mais aussi sans doute la plus difficile à capter. Comment, tout en suivant la directive, l'artiste parvient-il à manœuvrer dans son travail de création pour y défendre, *malgré tout*, quelque chose de son intégrité artistique ? C'est dans cette direction que nous souhaitons poursuivre ici.

2. **Terrain et méthodologie de la recherche**

Nous avons choisi d'étudier un cas bien documenté : le travail de réécriture du scénario de « The big Heat » par Fritz Lang à Hollywood, en 1953. Ce cas apparaît doublement « extrême », voyant la rencontre entre un contexte industriel de forte standardisation du travail créateur, et un réalisateur reconnu et opiniâtre, habitué à défendre sa vision créative au cœur du système.

2.1. Hollywood, années 1950

Au début des années 1950, c'est le « *producer-unit system* » qui règne à Hollywood, où chaque studio comporte plusieurs unités de production spécialisées dirigées par un producteur. Les pratiques de production y sont standardisées, notamment l'écriture du scénario, dans un souci de lisibilité et de praticité. Selon Bordwell (1985), cette standardisation des pratiques explique la similarité stylistique des films de l'époque, pourtant réalisés par des professionnels différents

au sein de différents studios. Les formes de contrôle sont multiples qui s'exercent alors sur le travail du réalisateur, embauché pour mettre en scène un produit-film dont il n'est pas reconnu comme auteur : aux contraintes de genre s'ajoutent des sujets, scénaristes, équipes de tournage, de montage, et bien sûr budgets imposés (Eisenschitz, 2011).

Toutefois, le contrôle créatif s'exerce en premier lieu sur le scénario. Au début des années 1950, la division du travail est la règle et le réalisateur a pour fonction exclusive de mettre en scène un scénario « prêt à filmer » écrit par un scénariste officiel, lui-même étroitement contrôlé par le producteur. Suivant des règles techniques précises, l'écriture du scénario est plus facilement contrôlable et rationalisable que la mise à en scène, laquelle reste de toute façon soumise à un scénario dont elle est le prolongement direct (Leblanc et Devismes, 1991). C'est donc le scénario qui porte la rationalité économique du film face au risque, suivant une directive et un modèle strictement définis, eux-mêmes associés au genre assigné au film. Le genre constitue ainsi un principe de standardisation très fort. En effet,

> *« La notion de genre au cinéma est d'abord économique. Elle participe de la standardisation des produits offerts à la consommation. Le genre fournit des points de repère au spectateur. Il lui permet de rapporter chaque film nouveau à des films antérieurs qui lui ont déjà procuré des satisfactions et dont l'appareil publicitaire, qui entoure chaque nouvelle sortie, lui assure qu'elles seront plus intenses, plus complètes encore. »* (Leblanc et Devismes, 1991, p. 220)

2.2. « The big heat », par Fritz Lang

« The big heat » ("Règlement de comptes" pour son titre français) est un film de commande proposé à Fritz Lang (réalisateur) par Jerry Wald (producteur exécutif) et Robert Arthur (producteur), pour la Columbia. Le scénario est écrit par Sydney Boehm (scénariste officiel), à partir d'un roman de William P. McGivern. Les stars du film sont Glenn Ford (Dave Bannion) et Gloria Grahame (Debby). Désigné du jour au lendemain (le 4 février 1953), Lang n'a que six semaines devant lui avant le tournage. Le synopsis du film est présenté en encadré 1[2].

Le film suit l'itinéraire du policier Dave Bannion, lequel, à la suite du suicide d'un collègue, prend

[2] La bande annonce est visible ici : https://www.youtube.com/watch?v=JqLTWiCKmIw

conscience du degré de corruption de la police avec les truands. S'obstinant dans son enquête malgré l'avis de ses supérieurs (Wilks, Higgins), la pègre locale, dirigée par Lagana, décide de l'éliminer. Mais c'est la femme de Bannion, Kathy, qui meurt dans l'explosion de leur voiture. Assoiffé de justice mais aussi de vengeance, Bannion quitte la police et mène son enquête en solitaire. Debby, la petite amie du truand Stone, passe du côté de Bannion et l'aide dans sa quête, mais elle est tuée par Stone. Bannion finit par se venger, mettre à bas le gang, puis réintègre la police.

Encadré 1 : synopsis de " The big heat"

En termes de genre, le scénario d'origine apparente « The Big Heat » au genre policier. Nous verrons comment, cependant, Lang va s'efforcer de tirer le scénario vers le genre du film noir. Comme d'autres réalisateurs importants[3], Lang bénéficie en effet d'une clause de réécriture limitée du scénario du film, forme contractuelle d'autonomie négociée. Lang signe systématiquement une telle clause avec les studios pour lesquels il travaille, et elle lui est accordée en raison de sa carrière Européenne (Dr Mabuse, Metropolis, M le Maudit…) mais surtout de ses quelques succès aux Etats-Unis (Eisenschitz, 2011 ; Eisner, 1984 ; Leblanc et Devismes, 1991). Leblanc et Devismes (1991, p. 11) précisent toutefois que ce droit à la réécriture reste strictement encadré :

> (1) Lang ne peut ajouter des éléments crées *ex nihilo* mais doit toujours s'appuyer un élément déjà existant (dans le scénario d'origine ou, éventuellement, dans le roman dont est tiré le scénario),
>
> (2) ces éléments doivent toujours être justifiés par le souci d'améliorer l'efficacité narrative du récit, et enfin
>
> (3) toute modification doit passer par le scénariste officiel, auquel Lang fait ses propositions.

Nous étudierons comment Lang va travailler à transformer le scénario dans le sens de sa vision personnelle, dans le cadre strict du contrôle qui lui est imposé, en jouant notamment avec la

[3] C'était par exemple le cas dans les années 1930 de Franck Capra chez Columbia, John Ford chez Fox, Ernst Lubitsch, Cecil B. DeMille ou Mitchell Leisen chez Paramount, King Vidor chez MGM et quelques autres. Selon Augros et Kistopanodou (2009, p. 76) ; « *les marges de liberté sont négociées en fonction de la popularité des films au box-office* ».

« faille » que constitue la clause de réécriture. Le cas permettra donc de suivre en actes, au cœur même du processus créateur, la manière dont un artiste manœuvre entre contrôle et autonomie.

2.3. Les données : « Le double scénario chez Fritz Lang »

Pour étudier la manière dont Lang travaille à protéger son intégrité artistique tout en respectant la directive qui s'impose à lui, nous suivons ici la préconisation de Becker (2006) de suivre l'œuvre dans ses différents états intermédiaires, depuis les prémisses jusqu'à son état finalisé. C'est le scénario, produit matériel du processus d'écriture, au cœur des interactions entre scénariste, producteur et réalisateur (Sessego, 2020), qui sera ici l'objet des investigations.

Pour ce faire, nous nous appuyons principalement sur toutes les versions intermédiaires annotées du scénario, consignées par Gérard Leblanc, professeur d'études cinématographiques, dans son ouvrage « Le double scénario chez Fritz Lang » écrit en 1991 et mis en page par Brigitte Devismes. Ce livre est le résultat du travail que Leblanc a mené sur les archives déposées par Lang à la Cinémathèque Française à partir de 1955, relatives à la production de nombreux films (Bertetto et Einsenschitz, 1993), dont « The Big Heat ». Le livre de Leblanc reprend et compare l'ensemble des versions successives du scénario, y compris la copie définitive du film, scène après scène. Dans une approche à la fois auteuriste et génétique (Bourget et Ferrer, 2007), son ambition était de montrer comment la mise en scène s'enracinait dans l'étape d'écriture du scénario, et ainsi que le style du cinéaste se formait dès ses interventions sur le scénario. Notre approche a consisté à reprendre ce travail et analyser les ajustements scénaristiques à travers le prisme de la dialectique autonomie-contrôle du travail artistique.

Le scénario de The Big Heat va en effet subir plusieurs étapes de transformation, à partir du « *first estimating draft* » livré par le scénariste. Il y aura en tout trois versions successives d'un scénario de tournage, sous la forme d'un « *second revised final draft* » (4 mars), « *third revised final draft* » (somme des transformations du 12, 14 et 16 mars) et de l'ajout de feuillets supplémentaires. A chaque fois, Lang indique ses propositions de modifications (ajouts ou suppressions) au scénariste par des commentaires et des signes apposés sur les feuillets du scénario dans la marge. Le scénariste officiel (Sydney Boehm) reste responsable de la réécriture, et lorsqu'il n'est pas d'accord, des négociations ont lieu dont le scénario porte la trace. Le tournage constituera une dernière étape fondamentale de transformation, puisque Lang

y modifiera une nouvelle fois certains dialogues et éléments de mise en scène. L'ensemble des versions du scénario restent signées « Sydney Boehm » (le nom de Lang n'apparaît pas au générique comme co-scénariste), et les dernières transformations apportées lors du tournage n'ont pas d'existence « officielle ». Le détail des sources confiées par Lang à la Cinémathèque Française concernant « The Big Heat » se trouve en annexe 1 (documents techniques, scénario d'origine, de tournage, relevé d'angles de prises de vues, lettres).

Notre méthodologie de recherche s'est articulée en plusieurs grandes étapes :

- La première étape a consisté à visionner attentivement « The big heat » afin de saisir pleinement les schémas de scénario discutés par Leblanc et mis en forme par Devismes.
- La lecture attentive de l'ouvrage « Le double scénario chez Fritz Lang » nous a ensuite permis d'en extraire systématiquement l'ensemble des données significatives liées spécifiquement à la dialectique autonomie-contrôle du travail artistique (45 pages de notes).
- Ces notes ont ensuite été codées de manière ouverte pour faciliter l'analyse (Corbin & Strauss, 2008 ; Glaser & Strauss, 1967). Ce codage nous a permis de catégoriser les données, mettant en évidence les relations entre les différents éléments identifiés.
- Enfin, dans le cadre d'une triangulation méthodologique (Denzin & Lincoln, 1994), nos analyses ont été confrontées à d'autres sources pertinentes, concernant le travail de Fritz Lang aux Etats-Unis (Bernstein, 1986 ; Demoulin, 2009 ; Eisner, 1984 ; Einsenchitz, 2011 ; McElhaney, 2015 ; Nielsen, 2015), l'industrie hollywoodienne à l'époque de création du film (Augros et Kistopanidou, 2009 ; Bordwell, 1985), ainsi que plusieurs articles et recensions au sujet du livre de Leblanc et Devismes parus dans des revues académiques (Film Quarterly, Film Criticism, Cinémathèque), dans des magazines critiques (Les Cahiers du Cinéma, Positif, Le Magazine Littéraire) et dans le quotidien Le Monde (Bellour, 1992 ; Deutelbaum, 1992 ; Frodon, 1991 ; Niogret, 1993 ; Polan, 1993 ; Saada, 1991 ; Vernet, 1992).

3- Résultats : la dialectique autonomie-contrôle *en actes*

Comment Lang défend-t-il sa vision artistique personnelle tout en respectant la directive qui s'impose à lui ? Notre analyse montre que la clause de réécriture négociée avec la Columbia d'une part, et l'étape du tournage du film d'autre part, ouvrent toutes deux des espaces de liberté créative, limitée mais réelle, permettant à Lang d'opérer de nombreuses transformations du scénario d'origine, bousculant sensiblement le genre assigné au film.

3.1. Modifications apportées par Lang au matériau scénaristique

La modification du scénario de Boehm par Lang s'exerce tous azimuts : au niveau des dialogues, du décor, du découpage technique de la continuité dialoguée en plans (nombre, échelle, angle, mouvement de caméra), ou encore des indications de direction d'acteurs. Ces changements se matérialisent dans l'échange de versions annotées du scénario entre Lang et Boehm. La majorité des transformations s'opèrent au sein des scènes existantes, ce qui constitue une garantie de fidélité au scénario de Boehm et s'inscrit dans l'esprit de la clause de réécriture. Mais Lang supprime ou créé également des scènes, ou en modifie parfois l'ordre (*cf.* annexe 2). Isolément, chaque modification proposée par Lang semble ne porter que sur un point de détail, mais elle participe avec les autres d'une transformation assez nette du projet.

C'est en effet le genre du film qui est modifié. Le scénario de Boehm apparente au départ « The big heat » au genre « policier », et plus précisément au « film de gangsters », genre manichéen à la structure stable : une enquête est menée du point de vue de la police pour résoudre un crime au sujet duquel il y a des innocents et des coupables. La copie finale de « The Big Heat » garde certains liens avec le film policier (appartenance du héros à la police, enquête, arrestation finale des coupables) mais Lang va tirer le projet vers le film « noir », sans pour autant, là aussi, en respecter parfaitement les règles. Contrairement au film policier, le « film noir » met généralement en scène un détective privé (plutôt que la police), immergé dans le milieu du crime, aux mobiles plus incertains, confronté à des criminels plus complexes, dans un univers où les frontières bien/mal tendent à s'estomper (Leblanc et Devisme, 1991). Les modifications de Lang vont pousser sensiblement le scénario de Boehm vers le noir de différentes façons :

- En creusant le fossé entre Bannion et la police (par exemple, Lang fait démissionner Bannion de la police, annule sa complicité avec son supérieur Wilks, écarte systématiquement ses ex-confrères de l'action, fait refuser à Bannion toute aide de leur part) ;
- En soulignant la violence de Bannion, devenu sous les traits de Lang un héros plus dur, plus indifférent, muré dans sa soif de vengeance, refusant le compromis, prêt par exemple à tuer de ses mains Bertha Duncan (veuve du policier suicidé, et complice des truands) ;
- En mettant en avant les motivations psychologiques des personnages, et les enjeux sociaux (citoyenneté, corruption) plus que l'action, débarrassant le scénario des effets de suspense « inutiles » (l'énigme est dans la version de Lang éventée dès la première scène) ;
- En annulant le happy-end traditionnel, faisant notamment mourir l'héroïne, et expédiant comme une rapide formalité le retour (obligé) de Bannion à l'institution policière ;

- En évitant le schéma manichéen classique : policiers et gangsters ne s'opposent peut-être pas autant qu'ils ne se ressemblent.

Ces évolutions sont très cohérentes avec le cinéma de Fritz Lang en général, où la noirceur, le mal, la culpabilité, la vengeance et l'ambiguïté morale règnent en maître. Le tournant de « The big heat » vers le film noir n'a donc rien d'aléatoire ou fortuit, mais correspond à une vision typiquement langienne qu'on retrouve de film en film (McElhaney, 2015). Comment Lang a-t-il pu imposer ces transformations substantielles, dans le cadre contraint qui est le sien, pour faire de « The big heat », selon lui, le meilleur film de sa période américaine ?

3.2. L'autonomie en acte

Nous avons étudié comment Lang gère la tension entre contrôle et liberté artistique dans le cadre contractuel de la clause de réécriture. Cette clause définit-elle un espace au sein duquel Lang et Boehm ont pu coopérer en toute transparence, conformément à ce qui avait été négocié ? C'est précisément la question que l'analyse des différentes versions du scénario par Leblanc permet d'explorer. Si de nombreuses modifications, souvent mineures, se font de manière ouverte, explicite et franche, d'autres découlent d'un processus qui semble beaucoup plus trouble et ambigu. Nous avons repris l'ensemble des données pour tenter de catégoriser les moyens usités par Lang pour faire accepter certaines de ses modifications (cf. schéma 1).

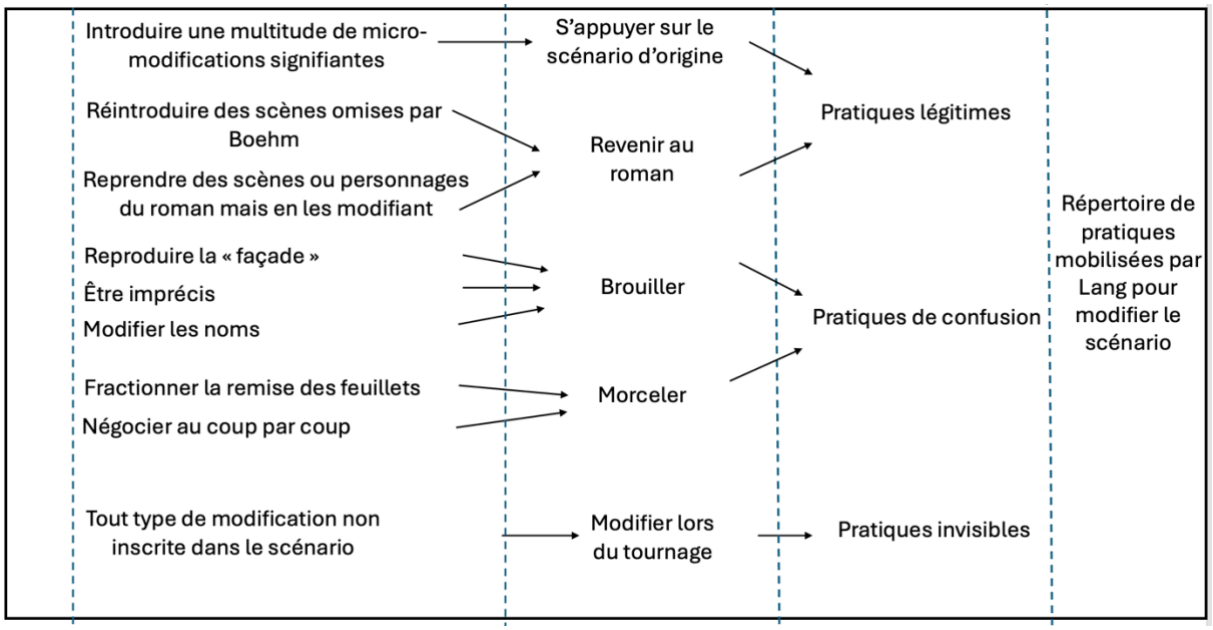

Schéma 1 : répertoire des pratiques mobilisées par Lang pour modifier le film

Les pratiques mobilisées par Lang pour modifier le scénario, et faire accepter ces modifications à Boehm qui reste le seul scénariste officiel du film, s'inscrivent au sein de trois logiques d'action dont le caractère dissimulé ou opaque va crescendo : (1) *des pratiques légitimes* (se saisir des outils autorisés pour pousser des choix personnels), (2) *des pratiques de confusion* (brouiller ou morceler ses décisions créatives afin de les rendre moins détectables), (3) *des pratiques invisibles* (faire des modifications non prévues dans le scénario au moment du tournage).

Les pratiques « légitimes » : s'appuyer sur l'existant ?

La clause de réécriture précise les contours de ce qui est autorisé à Lang : s'appuyer sur des éléments existants (dans le scénario de Boehm ou le roman) pour améliorer l'efficacité narrative du récit, et non pour transformer le scénario, lequel reste aux mains de (et signé par) Boehm. Dans le respect de ce cadre contraignant, Lang fait bien attention à appuyer systématiquement ses propositions de modifications sur un ou plusieurs éléments déjà présents dans les scènes écrites par Boehm, ou à défaut dans le roman de McGivern. Lang a bien conscience qu'il s'agit là de limites conventionnelles qu'il ne saurait transgresser en inventant des choses *ex nihilo*. Mais en basant ses suggestions sur l'existant, Lang donne aussi à ces dernières l'apparence du respect de la clause, les modifications allant souvent au-delà du seul souci de parfaire le récit : elles le transforment assez radicalement.

Pour modifier le scénario dans le sens de ses aspirations, celles d'un film plus « noir » que policier, Lang va d'abord chercher à transformer les scènes existantes « de l'intérieur », en s'attaquant aux dialogues, à l'action, aux décors ou au montage. Relevons d'abord que certaines de ses propositions sont rejetées. Par exemple, Lang doit renoncer à ce que Bannion refuse de rendre son arme lorsqu'il démissionne de la police, suggestion écartée par Boehm. Alors qu'il a tout fait pour rompre le lien entre Bannion et la police, Lang est aussi contraint de réintégrer ce dernier à l'institution policière et de fournir un happy-end, même si le sien semble bancal et quelque peu « expédié ». Enfin, Lang avait « minutieusement préparé » et tourné une scène, selon Leblanc, où des témoins apeurés refusaient de témoigner, scène qui sera coupée au montage.

Cependant, Lang réussit aussi à faire valider plusieurs modifications substantielles, non sans parfois devoir « lutter » avec Boehm, notamment dans les scènes finales[4]. Lorsque les scènes écrites par Boehm sont modifiables en l'état, il en conserve le cadre général, tout en retravaillant leur contenu. Par exemple, dans une scène où Bannion interroge Atkins, patron d'une casse de voitures, au sujet du meurtrier présumé de sa femme, Lang ajoute au scénario de Boehm le fait qu'Atkins va chercher une bouteille de Coca qu'il boit bruyamment. Ce détail est signifiant : la bouteille de Coca parle dans son dos et dévoile le malaise d'Atkins qu'elle était justement censée camoufler. En outre, alors que l'Atkins de Boehm, un temps réticent, finit par parler et quitte Bannion en de bons termes (« J'espère avoir pu vous aider », « Merci Monsieur, je vous suis très reconnaissant »), l'Atkins de Lang se refuse à parler et Bannion finit par l'insulter, à deux doigts de le frapper (« Je devrais vous briser… »).

Autre exemple : dans la scène où Bannion est convoqué par son supérieur, le lieutenant Wilks, qui lui demande de lâcher l'affaire, Lang conserve l'essentiel du dialogue mais modifie l'action, à petites touches. Il ajoute à la main sur la page du scénario « *Wilks se lave les mains* », anticipant le lavabo et le porte-serviette qu'on verra apparaître dans le film mais surtout laissant supposer que ce dernier « a les mains sales ». Lang écrit également, toujours concernant Wilks, « *qu'il prenne une cigarette allumée sur son bureau, la fume puis la repose* », « *il va chercher sa veste et l'enfile* », « *est-ce que Wilks ne pourrait pas retourner au cabinet de toilettes et se regarder dans le miroir ?* », ou encore « *il se dirige vers le porte manteau* », « *Wilks marche derrière le dos de Dave* » : autant d'indications mineures, mais qui finalement laissent penser au spectateur que les aller-retour de Wilks autour de Bannion et ses gestes nonchalants du quotidien, sont là pour donner à la scène une dimension à la fois menaçante (le mouvement d'encerclement) et routinière ou banale à une demande qui ne l'est pas. Le chef de Bannion a bien quelque chose à cacher. Un autre cas concerne certaines indications de montage, précisées à l'écrit par Lang, qui appuient sa vision personnelle, par exemple la connivence entre la police et la pègre. Lors de la scène du second entretien entre Bannion et Wilks, Lang débute la scène sur un fondu enchaîné qui font que les paroles du policier Wilks semblent sortir directement de la bouche de Lagana, le chef des truands présent dans la scène précédente. Lang a écrit à la main *dissolve* (fondu) au début de la scène et Leblanc note que « *cette mention qui n'est ordinairement portée que dans les lignes dactylographiées à la fin de la scène précédente*

[4] Ce qu'on voit aux indications manuscrites sur le scénario (« OUT », « NEW LINES » écrits en majuscules et gras, ratures et points d'exclamation…)

atteste que l'insistance de cette surimpression est bien due à l'intention de Lang et non pas à une initiative du monteur. » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 168).

Ces quelques exemples montrent comment Lang, tout en respectant le cadre général des scènes écrites par Boehm, arrive à en détourner l'esprit : les témoins refusent de coopérer, la police est corrompue. Que Lang réussisse à faire accepter de telles transformations démontre que la clause de réécriture lui permet d'aller au-delà d'une simple amélioration de l'efficacité narrative du scénario. Lorsque Lang ne peut pas s'appuyer sur des éléments présents dans le scénario officiel pour suivre sa vision, revenir au roman constitue une stratégie alternative, légitime car tolérée par la clause de réécriture. C'est ainsi dans le roman que Lang va aller chercher des scènes aussi déterminantes que celles de la démission de Bannion, que Boehm avait exclue, mais aussi de la mort du personnage féminin principale, Debby (d'abord sauvée par le happy-end du scénariste), ou encore de la visite de Bannion à Bertha qu'il manque de tuer à mains nues. Ces scènes puisées dans le roman *contre* le scénario officiel qui les avaient éliminées, participent toutes à ancrer le scénario dans le sens voulu par Lang, celui d'un film plus sombre et violent, tirant « vers le noir ».

Mais le retour au roman sert aussi à Lang de « prétexte ». Par exemple, il va chercher dans le roman un personnage féminin handicapée, Selma Parker, pour créer un personnage du même nom mais dont le rôle dans le film est complètement différent du sien dans le roman[5]. Autre exemple : s'appuyant sur une phrase du roman où Debby annonce à Dave qu'elle a tué Bertha, Lang revient sur le choix de Boehm de faire tuer Bertha par le gangster Lagana (les truands règlent leur compte entre eux), et redonne au personnage féminin principal (Debby) le rôle de la meurtrière (Debby rejoint ainsi le camp de Bannion, mais elle le paiera de sa vie). Un autre cas intéressant concerne la scène du roman non retenue par Boehm où Bannion visite Bertha et menace de la tuer : dans le roman, il la menace avec son arme puis la baisse en disant « je n'ai pas le droit de vous tuer ». Repêchée mais transformée par Lang, cette scène voit Bannion tenter d'étrangler Bertha et n'en être empêché que par l'irruption de policiers envoyés par le chef de la pègre, Lagana. Le « retour au roman » permet ainsi à Lang de se placer sous l'autorité de la clause de réécriture tout en sortant à nouveau des limites autorisées, modifiant assez radicalement le genre et le ton du film, bien au-delà de parfaire l'efficacité narrative du

[5] Dans le scénario revu par Lang, Selma devient la comptable d'Atkins, et c'est elle qui, touchée par Bannion, ira lui parler en cachette lorsque le patron de la casse l'aura éconduit.

récit. Mais en faisant mine de puiser dans le roman plutôt que de suggérer directement la scène voulue, Lang donne à ses choix l'apparence du respect de la clause.

Pratiques de confusion : brouiller et morceler

Lang use également de pratiques qui tendent d'une part à *brouiller* ou masquer la portée réelle des modifications qu'il inscrit dans les différentes versions du scénario retouché, et d'autre part à *morceler* ses propositions à Boehm.

Premièrement, comme le montre le résumé comparatif « scénario d'origine/scénario de tournage » réalisé par Leblanc et Devismes (1991), les différences visuelles entre le scénario de tournage et la version originelle ne sautent pas aux yeux. Lang recopie fidèlement les éléments les plus visibles : « *le medium shot qui précise, dans la majorité des scènes, le premier point de vue que nous offrira la caméra* » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 18), la définition et la description des personnages, les indications entre parenthèses qui concernent le jeu des acteurs et leurs expressions, etc. même si, la plupart du temps ces éléments « de façade » ne seront pas respectés au tournage (cf. infra).

Le flou et l'imprécision des suggestions manuscrites porté par Lang sur le scénario, dans lequel il n'explique jamais les raisons de ses demandes, constitue un autre indice du « brouillage » recherché. Ne pas s'expliquer, c'est selon Leblanc « *éviter de créer des frictions inutiles et se réserver pour les débats incontournables* » (Leblanc et Devismes, 1991, p.18). Lang n'a jamais pris la peine d'expliquer clairement à Boehm sa vision, notamment le rôle qu'il voulait faire jouer à la police. Ce qui permet de l'affirmer, ce sont les propositions de Boehm, jusque dans la dernière version du scénario, qui montrent que le scénariste n'avait pas connaissance de la vision de Lang, à laquelle il continuait parfois de s'opposer comme si certaines propositions de Lang n'étaient pas cohérentes avec le scénario. Dans une analyse extrêmement précise des trois versions successives de la grande scène finale (4, 27, 30 mars), Leblanc montre ainsi comment Boehm, au mépris de la persistance de Lang à faire de son héros un homme solitaire agissant en marge de la légalité, propose à plusieurs reprises d'intégrer les policiers Wilks et Burke à l'action, c'est-à-dire remettre, *in fine*, l'institution policière au centre du jeu (comme dans tout film « policier » qui se respecte). Cela passe par des plans qui incluent le duo dans le champ de la caméra au côté de Bannion, par le dialogue qui use du « nous » inclusif (« nous serons chez Lagana… »), ou encore par le jeu des regards par lequel Bannion demande son approbation au

lieutenant Wilks. A chaque fois, Boehm doit revoir sa copie sous la demande insistante de Lang (« what means that ? », « new dialogue », « out », « if Wilks and Burke wouldn't come ? », etc.).

Un dernier élément attire enfin l'attention et pourrait être interprété comme une tentative subtile de « brouillage » des transformations : Lang modifie sans raison apparente le nom de nombreux personnages. Charley Stone change de prénom et devient Vince Stone ; Larry Smith change de nom et devient Larry Gordon. Il en est de même pour Debby Reynolds renommée Debby Marsh, Lucy Carroway - Lucy Chapman, ou encore Bertha Deery - Bertha Duncan.

Autre pratique contribuant à rendre les transformations difficiles à repérer et apprécier, on observe un fort *morcellement* des propositions de modifications de la part de Lang. La multiplication des micro-modifications rend en soi l'appréciation de ce qui distingue fondamentalement le scénario de Boehm de celui de Lang complexe : Leblanc, qui s'y est penché en détail, parle d'un « labyrinthe » de transformations. Cet effet labyrinthique est encore accentué par le fractionnement des propositions de modifications de la part de Lang. C'est particulièrement flagrant concernant les livraisons du 12, 14 et 16 mars 1953, les plus nombreuses. La remise des pages corrigées permet en effet à Lang de fractionner les modifications, les scènes modifiées le 14 et le 16 étant en effet livrées « en quinconce ». Par exemple les feuillets du 14 mars vont concerner les scènes 7, 8, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 25, etc., alors que les feuillets envoyés le 16 mars vont concerner les scènes 6, 16, 18, 20, 22, 23, 24, etc. La conséquence de ce comportement serait de présenter à la production et au scénariste des transformations morcelées, brouillant la vision des points communs et des différences, de sorte à sembler ne porter chacune que sur des détails. Plus généralement, la négociation des changements semble traitée au coup par coup plutôt que de manière globale. Or, un détail modifié sur une scène va prendre toute son importance plusieurs scènes plus loin, un enchaînement de transformations va formaliser une idée qui prendra son sens en fin de scénario[6]. Comme le relèvent Leblanc et Devismes (1991, p.17), « (Lang) *a toujours eu la possibilité d'isoler (les transformations), tout en les rattachant à un élément existant dans le scénario ou dans le roman, comme s'il n'y avait pas de lien entre elles et pas de conséquence sur la suite et sur la structure du scénario.* »

[6] « Quand je fais un film, je vois l'ensemble, je vois tout. Je fais une scène où je commence avec une idée qui a sa culmination cent scènes plus loin » (Fritz Lang, cité par Niogret, 1993, p. 77).

D’une manière générale, il existe ainsi un faisceau d’éléments laissant à penser que Lang use de pratiques de présentation de ses propositions à Boehm visant à rendre la portée réelle de son travail de réécriture difficile à appréhender. Ces pratiques de confusion peuvent expliquer pourquoi certaines transformations en apparence « légitimes » du scénario, présentées dans la partie précédente, ont pu être acceptées alors même qu’elles allaient au-delà de ce qui était prévu par la clause.

Pratique d’invisibilisation : modifier au tournage

Dans « Le mépris » de Jean-Luc Godard, le producteur américain joué par Jack Palance s’offusque face aux rushes du film : « This is not in the script ! ». Fritz Lang, qui y joue son propre rôle de cinéaste européen, lui explique calmement qu’un film une fois tourné ne ressemble guère à son scénario. Le cas bien réel de « The Big Heat » illustre cette célèbre scène fictionnelle. L’analyse de la copie définitive du film montre en effet qu’au moment du tournage, les éléments enregistrés sur la pellicule ne sont pas toujours fidèles à la description qui en est faite dans le scénario final, signé par le scénariste et approuvé par le producteur. Le moment du tournage, moins surveillé que l’écriture du scénario dont il n’est censé qu’être le pendant filmé, constitue ainsi selon Leblanc une « quatrième étape de réécriture » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 156), étape où Lang peut à nouveau s’affranchir, dans une certaine limite, du scénario, tout en ménageant Boehm. On trouve ainsi une multitude de petites touches concernant les dialogues, les déplacements, les objets, etc. ajoutées ou soustraites par Lang au moment même du tournage. Ces éléments participent pour la plupart du sens global que Lang souhaite donner à « son » film, et ne semblent donc pas relever des inévitables aléas du tournage.

Lang peut par exemple modifier les décors et objets prévus dans le scénario de tournage. Dans la scène où Wilks, son supérieur hiérarchique, ordonne à Bannion de laisser tomber son enquête, le scénario de Boehm prévoyait que Wilks devait recevoir Bannion avec derrière lui deux fenêtres ouvertes sur des panneaux électoraux relatifs à la réélection du maire. Ces affiches électorales sont finalement supprimées au tournage :

> « *L'une des fenêtres est supprimée, l'autre est rendue aveugle. Par contre, il ouvre la vue par une porte semi vitrée sur l'activité du bureau de la brigade criminelle. La réélection du maire n’est plus l’enjeu : Wilks, et la hiérarchie policière, font face à leurs propres compromissions* » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 77).

Lang profite également du moment du tournage pour modifier l'action et les dialogues. Par exemple, la tentative par Bannion d'étrangler Bertha, qui souligne la dureté du personnage principal, n'apparaît pas telle quelle dans le scénario de tournage (il y était juste censé la secouer), mais participe du tournant du film vers plus de « noirceur » et d'ambiguïté morale, recherchées par Lang. C'est aussi le cas dans la grande scène finale, celle de l'arrestation du gangster Stone, pour laquelle Leblanc a pu disposer des quatre versions successives de la scène. Dans cette scène est notamment posée la question de l'arme de Bannion, avec laquelle il arrête Stone mais qu'il n'est pas censé utiliser, n'étant plus policier. Après une lutte entre Boehm et Lang – Boehm voulant que Bannion remette son arme à la police arrivée sur place, Lang s'y opposant – un compromis est trouvé le 30 mars : Bannion abaisse son arme et Burke la prend, et au même moment Bannion jette Stone, neutralisé, dans les bras de Burke. Mais la mise en scène de Lang lors du tournage change la donne. Bannion rend son arme à Burke, mais pas comme ce qui était prévu : il fait longuement tendre la main à Burke puis jette son arme dans sa direction, ainsi que Stone, réceptionné par Wilks. « *Son attitude méprisante les rejette [les policiers] et refuse l'autorité morale de leur position institutionnelle* » (Leblanc et Devismes, 1991, 181).

Enfin, une autre pratique courante de Lang pendant les tournages mérite qu'on la mentionne ici, même si on ne sait pas si Lang l'a spécifiquement utilisée pour The Big Heat. Sans donner d'exemple précis, Leblanc note que, dans les plans tournés, « *Lang ne laissait guère de liberté aux monteurs en ce qui concerne la succession et l'enchaînement des plans et des scènes* » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 57). Demoulin (2009, p. 216) confirme et précise la démarche : « *Lang réussissait, pour chaque scène, à avoir seulement les prises qu'il voulait, et à faire tirer seulement celles-là. De sorte que le studio, quand la pellicule arrivait, n'avait d'autres choix que de monter de la manière voulue par lui (…) Il avait fait son montage dans la caméra* ». Ainsi Lang, qui n'était pas le monteur de « ses » films, pouvait-il utiliser le moment du tournage pour prévenir tout montage alternatif à sa vision.

4- Discussion

L'originalité de cette recherche est d'explorer la dialectique autonomie-contrôle dans le travail de l'artiste, non pas au niveau de la carrière ou de l'organisation générale du travail, mais à celui « micro » de l'expérience de création, c'est-à-dire des choix créatifs sous contrainte. Le cas étudié est celui de l'écriture du scénario et la réalisation de « The big heat » (1953) par Fritz

Lang. Au sens de Becker (1982), Lang n'est à Hollywood qu'un artiste « mainstream », un professionnel intégré à un monde de l'art, travaillant selon les conventions en vigueur, respectant les normes de ce qui est attendu d'un cinéaste dans cette position, c'est-à-dire la réalisation d'œuvres aisées à reconnaitre et à comprendre pour le public, en un mot, conventionnelles. Pourtant, notre recherche montre que l'artiste mainstream n'est pas toujours condamné à « se vendre » à l'industrie (Klein et al., 2017) ni à sacrifier l'authenticité de sa démarche (Svejenova, 2005). Appelé pour réaliser un film dont il n'a pas écrit le scénario, Lang réussit à contourner ou détourner en partie le genre du film, pour ainsi défendre une certaine autonomie esthétique face à des directives et modèles standard.

4.1. Les conditions pratiques de l'autonomie artistique en contexte contraint

L'analyse des différentes versions du scénario de « The Big Heat », appuyée sur le magnifique travail de Leblanc et Devismes (1991), permet de proposer un certain nombre d'hypothèses quant aux conditions favorisant, dans un contexte où la création est fortement contrôlée, l'exercice par l'artiste d'une certaine autonomie dans son travail sur le matériau artistique lui-même.

Toute pratique artistique, quelle que soit la rigidité du cadrage imposé, reste marquée par des imprévus, des aléas et des ajustements constants, permettant à l'artiste d'échapper en partie à la contrainte. En outre, comme le remarquent Béliard et Lecossais (2021), les artistes les plus intégrés dans les industries culturelles (comme l'était Lang) sont les plus à même de jouer avec des règles qui, pour être contraignantes, n'en laissent pas moins une marge d'interprétation suffisante permettant, *a minima*, une certaine forme d'expression personnelle. Ce qu'on identifie dans le cas de « The big heat » nous semble aller au-delà de ces micro-arrangements habituels : l'autonomie créative de Lang est nettement favorisée par l'existence d'espaces d'opportunité lui permettant non seulement de dévier de la directive et du modèle imposés mais aussi d'affirmer la singularité de son travail (Esquenazi, 2007). Même limités, ces espaces d'opportunité constituent les failles où l'artiste impose des écarts à la commande sans pour autant sortir frontalement du système contraignant où il officie. Deux espaces d'opportunité ont permis à Lang de modifier le scénario dans un sens plus personnel. Le premier, ouvert par la clause de réécriture signée par Lang, correspond à une forme d'autonomie négociée lui permettant de modifier le scénario d'origine, mais dont il va user via un ensemble de pratiques plus ou moins opaques. Le second, qui ne relève pas de la négociation, s'ouvre lors du moment

clé qu'est le tournage, lors duquel Lang peut, dans une certaine mesure, s'affranchir du scénario qu'il est pourtant censé tourner tel quel. Jouant de ces deux espaces d'opportunité, Lang a pu ainsi intégrer des modifications substantielles faisant du scénario policier de Boehm un récit plus sombre et plus ambigu tirant largement vers le « noir », en un mot plus « langien ».

Ensuite, les écarts favorisés par ces espaces d'opportunité procèdent selon nous de trois logiques d'action présentant un niveau d'opacité croissant pour le scénariste officiel et la production : des *pratiques légitimes*, faisant mine de rester à l'intérieur du cadre négocié contraignant (en reprenant des éléments du scénario d'origine ou du roman), des *pratiques de confusion*, rendant le repérage et l'appréciation de la portée de ces écarts plus compliqués, et enfin des *pratiques invisibles*, imposant des modifications à un moment ou à un endroit (le tournage) où celles-ci ne peuvent être perçues par le commanditaire. Les pratiques dites « de confusion » permettent ainsi de faire accepter des pratiques dont la légitimité est parfois douteuse. Les pratiques d'« invisibilisation », quant à elles, permettent à Lang d'imposer des modifications jugées peut-être impossibles à faire accepter frontalement au scénariste. Le schéma 2 synthétise nos conclusions.

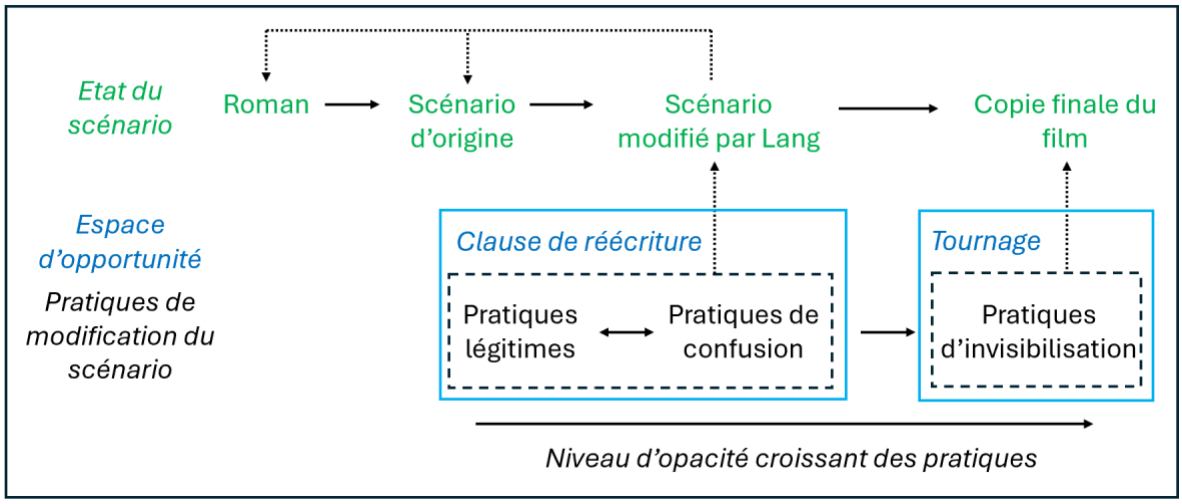

Schéma 2 : l'exercice de l'autonomie esthétique chez Fritz Lang

C'est sans doute la parfaite connaissance des « règles du jeu » hollywoodien qui permet au vétéran Lang d'agir ainsi avec aisance (Béliard et Lécossais, 2021). Cependant, nous pouvons faire l'hypothèse qu'un autre élément donne aux pratiques de réécriture une part de leur efficacité : l'existence d'un outil intermédiaire entre l'artiste et son commanditaire, permettant d'éviter les confrontations et explications trop directes. Il s'agit ici du scénario, dans ses

différentes versions, passant des mains du scénariste à celles de Lang, aller et retour. Ce support matériel est le lieu de l'interaction entre Lang et Boehm, mais permet surtout à Lang de n'interagir qu'*indirectement* avec ses interlocuteurs, évitant l'explication orale directe d'une part, et lui permettant de ne pas trop en dire dans l'espace exigu des feuillets, d'autre part. Cela témoigne de l'importance de la matérialité dans les pratiques artistiques, non seulement comme élément facilitateur du travail (Islam et al., 2016) mais aussi ici en tant que ressource aux mains de l'artiste en quête d'authenticité.

4.2. L'entre-deux tacticien

Puisque les pratiques utilisées par Lang lui permettent de jouer habilement avec les règles, nous proposons de les inscrire dans une logique de *tactique*, en mobilisant le travail du théoricien Michel de Certeau. Dans « L'Invention du quotidien : les arts de faire » (1980), de Certeau explore les « pratiques ordinaires » par lesquelles les individus résistent aux structures dominantes ; par exemple, les façons dont les gens réinterprètent les règles, bricolent des solutions ou détournent les usages imposés par les institutions. Ces outils conceptuels offrent un cadre précieux pour qualifier et comprendre plus précisément le travail créateur de Lang, marqué par la tension entre le contrôle et le désir d'expression personnelle. Si, selon de Certeau, la *stratégie* est exercée par les institutions ou acteurs dominants, dans un cadre stable et maîtrisé, la *tactique* est quant à elle pratiquée par les acteurs dits « faibles », qui n'ont pas de contrôle sur le terrain mais qui s'approprient et détournent les dispositifs imposés par les stratèges. La ruse imprègne donc la tactique : l'acteur tacticien profite des failles et transforme un *espace* défini par d'autres dans son intérêt. On peut voir ainsi les espaces d'opportunité exploités par Lang (clause de réécriture, moment du tournage) comme des espaces tactiques permettant à l'artiste d'y déployer un répertoire de tactiques dites « légitimes » (changements scénaristiques respectant en apparence la clause), de confusion (visant à rendre les changements difficilement appréciables ou détectables), ou invisibles (modifications introduites à un moment où elles ne peuvent plus être contestées).

Le travail de Certeau nous invite ainsi à proposer le concept d' « entre-deux tacticien » pour qualifier les pratiques de Lang. Cet « entre-deux » se situe entre le respect des normes imposées – c'est la condition pour opérer dans le système – et l'expression personnelle. L'artiste tacticien est alors compris comme un acteur évoluant dans un espace hybride, territoire liminal où les directives sont contournées et subtilement transformées. Ce concept nous permet de mieux

comprendre la manière dont les artistes parviennent à naviguer dans des systèmes contraignants en y exprimant une part de singularité créative. On peut faire l'hypothèse qu'au-delà du cinéma classique hollywoodien, cet entre-deux tacticien s'exerce partout où les pratiques de création sont marquées par une forte tension entre autonomie et contrôle, comme l'industrie de la mode (Leclair, 2017, 2022), de la télévision (Béliard et Lecossais, 2021 ; Wei, 2012), du design (Onarheim et Biskjaer, 2017) ou de la création de contenu sur les plateformes (Siciliano, 2021).

En mobilisant le concept de tactique, il ne s'agit pas ici de faire de Lang un artiste défiant l'« usine à rêve », ou remportant une quelconque victoire idéologique contre l'industrie capitaliste. Même si Lang pouvait être critique envers les producteurs[7], il respectait Hollywood et la nécessité de faire des films rentables, rencontrant leur public. La panoplie tactique déployée par Lang consistait d'abord à rendre plus personnel, à « faire sien » un travail de commande impersonnel. Pour reprendre les mots de Banks (2010, p.12),

> "*the value of the autonomy striven for and expressed in the context of producing art and cultural goods is not necessarily about denying commercial necessity but about working around or through it to establish a means of creating 'my own work' that has a personal meaning and, in some cases, a social impact*"

4.3 Le trouble du travail créatif

Comme le souligne de Certeau (1980), les tactiques se déploient souvent dans ces zones de « flou ». Les espaces d'opportunité où se déploie l'entre-deux tacticien donnent en effet à Lang l'occasion de jouer avec les limites de ce qui est permis, légitime, envisageable, pour avancer ses pions sans dévoiler clairement ses intentions au scénariste et à la production. Les pratiques de Lang se tiennent à la frontière entre l'habilité tacticienne (interprétation favorisée par Leblanc) et la « *permission to rebel* » octroyée par le studio (Banks, 2010). Les modifications proposées par Lang s'opèrent ainsi dans un flou opportuniste, caractérisé par une indistinction entre agir standard (les inévitables petits arrangements créatifs habituels) et dépassement des règles à des fins personnelles. Par exemple, modifier le nom des personnages, c'est pratique courante qui permet de mieux s'approprier les personnages mais c'est aussi rendre plus difficile la lecture des transformations ; puiser dans le roman, c'est respecter la clause mais cela peut être aussi un prétexte pour des modifications *ex nihilo* ; remettre une version de scénario

[7] A Hollywood, « *il est devenu plus important de faire l'argent avec un film que de faire de bons films qui rapportent de l'argent* » (Lang, in. Bogdanovich, 1990, p. 106).

fidèlement ressemblante à la précédente en en reproduisant « la façade », c'est respecter une convention dans l'industrie cinématographique mais aussi minimiser, en apparence, l'importance des transformations ; être imprécis dans ses indications peut être interprété comme de la ruse mais aussi de la diplomatie ; fractionner les demandes de modification peut être un geste tactique et en même temps refléter l'urgence dans laquelle travaillait Lang pour ce film, etc. Il en résulte que pour le scénariste et le studio, tout comme pour les chercheurs se penchant sur ces pratiques, le trouble réside dans la confusion toujours possible entre ce qui relève du toléré et de l'interdit, entre ce qui correspond à la négociation initiale et ce qui outrepasse le mandat confié par le producteur.

Ce flou dans les pratiques créatives nourrit un « trouble du créatif », déjà identifié par Leclair (2017) qui le logeait dans l'oscillation de l'acteur créatif entre posture d'appartenance et de rupture vis-à-vis de l'organisation culturelle. Nous proposons ici d'associer ce trouble au travail de création et de le renommer « trouble du travail créatif ». En oscillant en permanence entre des pratiques légitimes et illégitimes, en usant de tactiques de confusion (brouiller, morceler) et d'invisibilisation du travail créateur, Lang franchit constamment la frontière entre l'autorisé et le défendu, la conformité et la subversion, sans jamais s'éloigner trop frontalement de la limite. Ce trouble du travail créateur illustre aussi parfaitement l'idée d'un « tâtonnement » créatif, c'est-à-dire un ensemble d'ajustements tactiques continus, permettant à l'artiste de déployer des choix visuels et narratifs personnels tout en restant, globalement, dans les limites impersonnelles du système.

Ce « trouble du travail créatif », moteur d'une création originale subtilement hors cadre, est sans nul doute tout autant attendu que redouté par l'institution. D'un côté, les micro-mouvements tactiques de l'artiste introduisent de l'aléa, donc du risque, à l'égard de ce qui avait été prévu et cadré. Les difficultés et refus rencontrés par Lang auprès du scénariste et du producteur en témoignent. De l'autre, ces ajustements constituent de précieuses ressources créatives pour le studio, permettant de constamment réinventer le film, tout en respectant globalement les contraintes d'un univers industriel fortement normé. La Columbia sait bien que Lang va tenter d'utiliser sa clause de réécriture pour modifier le scénario au-delà de ce qui est toléré ; elle sait aussi que le tournage est un espace de moindre surveillance où certaines modifications non planifiées peuvent intervenir. Dès lors, les modifications plus ou moins légitimes réalisées par Lang à l'égard du projet initial sont potentiellement une des raisons

mêmes pour lesquelles celui-ci est employé pour mener à bien le projet, à la place d'un « technicien » du film lambda.

5- Conclusion

La gestion de la tension entre autonomie et contrôle ne se joue pas seulement au niveau des grands choix qui jalonnent la carrière de l'artiste en contexte industriel (partir ou rester, devenir indépendant, cultiver son art hors de l'industrie, réseauter, se syndiquer…). Le cas de « The big heat » donne à voir comment l'artiste navigue entre autonomie et contrôle au cœur même de son travail sur le matériau artistique. A cette échelle « micro », nous montrons que l'artiste est susceptible de se saisir d'espaces d'opportunité pour y mobiliser des ressources tactiques plus ou moins déviantes (légitimes, de confusion ou invisibles) lui permettant de défendre son intégrité artistique personnelle face aux directives et modèles imposés par l'industrie culturelle. Ces tactiques se déploient dans un « entre-deux tacticien », et nourrissent un « trouble du travail créatif » propre à leur assurer une relative efficacité. Dans cet entre-deux tacticien, l'artiste mainstream réussit ainsi, par la multiplication de micro-écarts répétés, à investir personnellement son travail créateur, y compris dans un contexte créatif très standardisé, pour défendre *in fine* l'authenticité de sa démarche.

Ce travail présente toutefois certaines limites. Notre interprétation des données en termes d'entre-deux tacticien et de trouble du travail créatif est nécessairement influencée par celle de Leblanc et Devisme (1991), inscrite dans un courant « auteuriste » tendant à faire du réalisateur un artiste guidé par une « vision » personnelle et désireux d'échapper aux cadres imposés par l'industrie hollywoodienne. Vernet (1992) s'interroge ainsi sur la tendance de Leblanc à sous-estimer l'hypothèse d'une collaboration entre Lang et Boehm, interrogation confortée par des recherches plus récentes invitant à relativiser l'opposition systématique de l'auteur et du studio hollywoodien (Bordat, 2022). Par ailleurs, en dépit de la richesse des archives déposées par Lang à la Cinémathèque Française, Leblanc pourrait avoir sous-estimé le rôle de la censure, comme le suggère Einsenchitz (2011). Enfin, c'est Lang lui-même qui a sélectionné les éléments versés à la Cinémathèque Française, omettant potentiellement ce qui ne lui convenait pas (Eisenschitz, 1993). Cependant, plusieurs éléments viennent aussi consolider l'interprétation tacticienne, dans la lignée de Leblanc. De nombreuses sources soulignent l'opiniâtreté de Lang, sa personnalité exigeante, son obsession du détail (Bernstein, 1986 ; Demoulin, 2009 ; Eisenschitz, 2011 ; Eisner, 1984 ; Nielsen, 1993), ainsi que son goût pour la

lutte et la ruse, perceptibles dans l'ensemble des archives déposées à la Cinémathèque Française (Eisenschitz, 1993). Saada (1993) montre par exemple comment Lang, sans clause de réécriture sur *Ministry of Fear*, a su là aussi infléchir le scénario en s'appuyant habilement sur le roman de Graham Greene et en multipliant les suggestions auprès du producteur, obtenant *in fine* un « contrôle partiel » du film. Dès lors, l'idée d'un Lang avançant sans intention claire ou ouvert à toutes les concessions paraît peu crédible, d'autant que ses modifications suivent systématiquement une même direction thématique — noirceur, ambiguïté morale, vengeance implacable — caractéristiques de son œuvre. Enfin, l'analyse de Leblanc s'appuie sur des éléments objectifs (les versions du scénario), présentés de manière transparente et didactique, ce qui renforce sa solidité. De nombreux chercheurs saluent à ce titre la rigueur de son travail et valident la dimension tactique repérée dans « Le double scénario… » (Bellour, 1992 ; Deutelbaum, 1992 ; Frodon, 1991 ; Niogret, 1993 ; Polan, 1993 ; Saada, 1991 ; Vernet, 1992)[8].

Cet article ouvre plusieurs voies de recherche. Par exemple, une enquête approfondie sur les formes de collaboration au sein des équipes (scénaristes, monteurs, cadreurs…) permettrait de mieux cerner comment ces tactiques s'insèrent ou se heurtent aux dynamiques collectives de création, dans l'industrie du cinéma comme dans d'autres industries culturelles (musique, jeux vidéo…). Ensuite, à partir des travaux de Wohl (2019) sur les « trajectoires esthétiques », il serait aussi pertinent d'interroger la manière dont les artistes renégocient en permanence leur autonomie créative, notamment selon leur position dans le champ professionnel. Cette perspective permettrait d'articuler l'analyse tactique à une dynamique temporelle, révélant comment les marges de manœuvre artistiques se reconfigurent dans la durée.

Bibliographie

[8] « *A égale distance de l'auteurisme européen et de l'analyse institutionnelle américaine… une analyse qui fait confiance aux documents et à leur logique pour renouveler sur des bases entièrement rééxaminées la vision que l'on peut avoir du travail du cinéaste* » (Vernet, 1992, dans Cinémathèque), ce livre « passionnant » (Niogret, 1993, dans Positif) « *renouvelle par là même l'analyse de film, dont il participe sur son axe propre, en offrant à la théorie du cinéma ce qui souvent lui manque pour se renouveler : un modèle* » (Bellour, 1992, dans le Magazine Littéraire), « *Le double scénario chez Fritz lang is a magnificient achievement that sets a standard for studies of that sort* » (Deutelbaum, 1992, dans Film Criticism), « *It would be hard to think of many rigorous analyses of the art of cinema that would themselves be more beautiful works of art that Gérard Leblanc and Brigitte Devisme's Le double scénario chez Fritz Lang* » (Polan, 1993, dans Film Quarterly), « *Une date dans l'analyse critique du travail de Lang* » (Saada, 1991, dans Les Cahiers du Cinéma), « *Superbe, passionnante et spectaculaire mise en application de ces réflexions sur la nature et la fonction du scénario* » (Frodon, 1991, dans Le Monde)…

Alvarez, J. L.; Mazza, C.; Strandgaard Pedersen, J. & Svejenova, S. (2005). Shielding idiosyncrasy from isomorphic pressures: Towards optimal distinctiveness in European film making, *Organization*, vol.12, n°6, 863-888

Andriopoulos C. (2003). Six Paradoxes in Managing Creativity: An Embracing Act, *Long Range Planning*, vol.36, n°4, 375-388

Augros J. et Kistopanidou,K. (2009), *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*. Armand Colin.

Austin, R., Hjorth, D. & Hessel, S. (2018). How aesthetics and economy become conversant in creative firms. *Organization Studies*, 39(11), 1501–1519.

Baker W.E. & Faulkner R.R. (1991). Role as resource in the Hollywood Film Industry. *American Journal of Sociology*, 97(2), 279-309.

Banks, Mark (2010). Autonomy guaranteed: cultural work and the 'art-commerce' relation. *Journal for Cultural Research*, 14(3) pp. 251–269.

Becker, H. (1982). *Les Mondes de l'art.* Paris, Flammarion

Becker, H. (2006). *Le travail sociologique. Méthode et Substance*. Academic Press Fribourg

Béliard A.S. et Lécossais S. (2021). Trouver sa liberté dans un cadre imposé : la création sous contrainte des séries télévisées. *Effeuillage*, 10, p. 58-62

Bellour, R. (1992). Le cinéma tel qu'en lui-même. *Le Magazine Littéraire*, n°302, p. 101-102.

Benzecry, C. E. (2022). *The perfect fit: Creative work in the global shoe industry*. University of Chicago Press

Bernstein M. (1986). Fritz Lang, Incorporated. *The Velvet Light Trap*, 22, p. 33-52.

Bertetto, P. & Eisenschitz B. (eds.), *Fritz Lang: La mise-en-scène*. Paris: Cinémathèque Française.

Bérubé J. et Demers C. (2019) Creative organizations: when management fosters creative work, *Creative Industries Journal*, 12:3, 314-340

Bogdanovich, P. (1990). *Fritz Lang en Amérique*. Paris : Cahiers du Cinéma.

Bordat F. (2022), Katalin Pór, Lubitsch à Hollywood. L'exercice du pouvoir créatif dans les studios », *1895*, n°96, http://journals.openedition.org/1895/9623 ; DOI : https://doi.org/10.4000/12y8d

Bordwell D. (1985). *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. Columbia University Press

Caves, R. (2002). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Harvard University Press.

Bourget J-L. et Ferrer D. (2007), Genèses cinématographiques, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n°28, 7-27.

Certeau M. (de) (1990) *L'invention du quotidien, tome i, Arts de faire*, Paris, Gallimard.

Certeau M. (de), Giard L. & Mayol P. (1994), *L'invention du quotidien, tome ii*, Habiter, cuisiner, Paris, Gallimard.

Chiapello E. (1997). Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ?, *Réseaux*, 15, 86, p. 77-113. doi : 10.3406/reso.1997.3113

Chiapello, È. (1998). *Artistes versus managers Le management culturel face à la critique artiste*. Éditions Métaillé

Corbin, J., & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory* (3rd ed.). Sage Publications

DeFillippi, R., Grabher, G. & Jones, C. (2007). Introduction to paradoxes of creativity: Managerial and organizational challenges in the cultural economy. *Journal of Organizational Behavior*, 28(5), 511–521.

Demoulin, A. (2009). Schéma actantiel du cinéaste européen migrant à Hollywood: le cas Fritz Lang. In Bourget J-L et Nacache J. (eds) *Le classicisme hollywoodien*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 203-219.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (1994). *Handbook of qualitative research*. Sage Publications, Inc

Deutelbaum M. (1992). Le Double Scenario Chez Fritz Lang by Gerard Leblanc and BrigitteDevismes. *Film Criticism*, 17, 1 (Fall), pp. 79-82.

Eikhof, D. R. & Haunschild, A. (2007). For art's sake! Artistic and economic logics in creative production. *Journal of Organizational Behavior,* 28(5), 523–538.

Eisenschitz B. (1993), Questions à la méthode, ou doute raisonnable. In Bertetto, P. & Eisenschitz B. (eds.), *Fritz Lang: La mise-en-scène*. Paris: Cinémathèque Française, p. 17-25.

Eisenschitz B. (2011), *Fritz Lang au travail*, Ed. Les Cahiers du Cinéma**.**

Eisner, L.H. (1984). *Fritz Lang*. Editions de l'Etoile-Cinémathèque Française

Esquenazi, J.P. (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Armand Colin.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. Basic Books

Frodon, J.M. (1991). Scénario en trois volumes. *Le Monde*, 31/10, p. 34.

Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine Press

Glynn, M. A. (2000). When cymbals become symbols: Conflict over organizational identity within a symphony orchestra. *Organization Science,* 11(3), 285–298. DOI: 10.1287/orsc.11.3.285.12496

Godart, F., Seong S. and Phillips D.J. (2020). The Sociology of Creativity: Elements, Structures, and Audiences. *Annual Review of Sociology*, 46, p. 489-510. https://doi.org/10.1146/annurev-soc-121919-054833

Gotsi, M., Andriopoulos, C., Lewis, M. W. & Ingram, A. E. (2010). Managing creatives: Paradoxical approaches to identity regulation. *Human Relations*, 63(6), 781–805. DOI: 10.1177/0018726709342929

Hesmondhalgh, D. (2011). *Creative labour: Media work in three cultural industries*. Routledge.

Islam, G., Toraldo, M. L., Mercurio, L., & Acton, V. F. (2016). Renewal and tradition in the fashion industry: Exploring the creative design process of high-end silk designer. *Organizational Networksfor Innovations*, 55

Jones, C., Svejenova, S., Pedersen, J. & Townley, B. (2016). Misfits, mavericks and mainstreams: Drivers of innovation in the creative industries. *Organization Studies*, 37(6), 751–768. DOI: 10.1177/017084061664767)

Kilborne Y. (2011) Les stratégies de résistance des cinéastes documentaristes français. *Sociologie de l'Art*, 2011/1 OPuS 16, p. 81-98.

Klein B., Meier L.M. and Powers D. (2017). Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age, *Popular Music and Society*, 40, 2, p. 222-238, DOI: 10.1080/03007766.2015.1120101

Lampel, J., Lant, T. & Shamsie, J. (2000). Balancing act: Learning from organizational practices in cultural industries. *Organization Science,* 11(3), 263–269.

Leblanc G. et Devismes B. (1991). *Le double scénario chez Fritz Lang*. Armand Colin.

Leclair, M. (2017). Trouble créatif et position évasive, pratiques de créatifs en contexte marchand Creative Fuzziness and Evasive Position: Creative Practices in a Commercial Context. *Management International,* 22(1), 73–86. DOI: 10.7202/1053689ar

Leclair, M. (2022). The atmospherics of creativity: affective and spatial materiality in a designer's studio. *Organization Studies* 0(0). DOI: 10.1177/01708406221080141

Leclair M., & Dalmasso C. (2024). Understanding Creative Entrepreneurs' Work Practices: The Varying Conversation between Artistic and Economic Rationales. *M@n@gement*, 27(1), 76-89. https://doi.org/10.37725/mgmt.2024.5277

Linstead, S. (2010). "Turning rebellion into money: The clash, creativity and resistance to commodification". In B. Townley & N. Beech (Eds.), *Managing creativity: Exploring the paradox* (pp. 60–80). Cambridge University Press.

Mainemelis, C., & Epitropaki, O. (2014). Extreme leadership as creative leadership: Reflections on Francis Ford Coppola in The Godfather. In. C. M. Giannantonio & A.E. Hurley-Hanson (Eds.), *Extreme Leadership: Leaders, Teams and Situations Outside the Norm* (pp. 14-34). Edward Elgar Publishing. DOI: 10.4337/9781781002124.00024

Nielsen, J.I. (2015). « Classic(al) Lang: Conflicting Impulses in Ministry of Fear ». In McElhaney J. (ed), *A Companion to Fritz Lang*, Wiley Blackwell, p. 430-457

Niogret, H. (1993). Fritz Lang : Le double scénario chez Fritz Lang / Man hunt. *Positif*, n°386, p. 76-79.

Onarheim, B., & Biskjaer, M. M. (2017). Balancing Constraints and the Sweet Spot as Coming Topics for Creativity Research. In L. J. Ball (Ed.), *Creativity in Design: Understanding, Capturing, Supporting.*

Paris, T. (2010). *Manager la créativité: Innover en s'inspirant de Pixar, Ducasse, les ateliers Jean Nouvel, Hermès …*. Paris: Pearson Village Mondial.

Polan, D. (1993). Review of *Le Double scénario chez Fritz Lang*, by G. Leblanc & B. Devisme. *Film Quarterly*, 46, 4, 38–39.

Pór, K. (2021). *Lubitsch à Hollywood. L'exercice du pouvoir créatif dans les studios*. Éditions du CNRS, Paris.

Reckwitz, Andreas (2017). *The invention of creativity: Modern society and the culture of the new.* Polity

Ryan, B. (1992). *Making Capital from Culture: The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*, Walter de Gruyter, Berlin.

Saada N. (1991), Lang à la loupe, *Les Cahiers du Cinéma*, n°450, p. 76.

Saada N. (1993). Ministry of Fear, in Bertetto, P. and Eisenschitz B. (eds.), *Fritz Lang: La mise-en-scène*. Paris: Cinémathèque Française, p. 265-273.

Sessego, V. (2020). Autorité creative et management des talents dans l'industrie télévisée britannique. Le processus d'écriture de Doctor Who (2005-2017). Authorship and Creative Management in Established British TV. The Writing Process of Doctor Who (2005-2017*). Biens symboliques/Symbolic Goods*, Vol.6

Siciliano, M. L. (2021). *Creative control: The ambivalence of work in the culture industries.* Columbia University Press.

Svejenova, S. (2005). 'The path with the heart': Creating the authentic career. *Journal of Management Studies*, 42(5), 947–974. doi: 10.1111/ j.1467-6486.2005.00528.x

Thompson, P., Jones, M. & Warhurst, C. (2007). From conception to consumption: Creativity and the missing managerial link. *Journal of Organizational Behavior*, 28(5), 625–640. doi: 10.1002/job.465

Tschang, F.T. (2007). Balancing the Tensions Between Rationalization and Creativity, *Organization Science*, vol.18, n°6, 989-1005

Vernet M. (1992). Gérard Leblanc, Brigitte Devisme. Le double scénario chez Fritz Lang. *Cinémathèque*, 1, mai, p.142-144.

Wohl, H. (2019). Creative visions: Presenting aesthetic trajectories in artistic careers. *Poetics*, 76, 101358. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2019.03.003

Wohl, H. (2022). Innovation and creativity in creative industries. *Sociology Compass*, 16(2), e12956. https://doi.org/10.1111/soc4.12956

Wei J. (2012). Dealing with reality: Market demands, artistic integrity, and identity work in reality television production, *Poetics*, 40, 5, 444-466. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.07.002.

Annexe 1 : détail des sources de Leblanc

Voici le détail des sources confiés par Lang à la Cinémathèque Française concernant « The big heat » :

- Des documents techniques : plan de tournage, liste des personnages principaux et secondaires (dont Lang a en partie modifié les noms pour se les approprier), et liste des personnes de l'équipe de tournage et des responsables du studio à joindre.
- Scénario d'origine, « first estimating draft", signé Sydney Boehm.
- Scénario de tournage : résultat de la réécriture du scénario d'origine. 152 feuillets chargés de notes manuscrites et de croquis, précisions, ajouts, suppressions, transformations.
- Scénario de tournage issu de plusieurs livraisons successives (chaque feuillet porte une date qui permet d'identifier la livraison dont il provient).
    - livraison du 4/3/53 : « second revised final draft ». Par rapport au scénario d'origine, multiples transformations à l'intérieur des scènes conservées et nombreuses suppressions. Le nom de l'auteur est toujours S. Boehm.
    - livraison du 16/3/53 : « third revised final draft ». En fait somme de transformations opérées le 12, 14 et 16 mars. Le nom de l'auteur est toujours S. Boehm.
    - livraison du 27/3/53 : 14 feuillets à inclure.

    - livraison supplémentaire de 10 feuillets du 30/3 et du 8/4, « qui pour l'essentiel entérine dans les lignes dactylographiées les modifications qui figuraient dans les notes manuscrites de la version précédente ».
- Relevé d'angles de prises de vues, tracées à la main au crayon par Lang pour chaque scène.
- Trois lettres :
    - une de Jerry Wald (27/2) à Bob Arthur (producteur), Sydney Boehm et Fritz Lang, contenant deux suggestions concernant le personnage de Debby. Partiellement reprises par Fritz Lang.
    - une autre de Jerry Wald (même date) à Bob Arthur mais il est indiqué qu'un double est aussi envoyé à Sydney Boehm et Fritz Lang. La lettre contient 43 lignes de répliques supposées correspondre à l'argot des postes de police (tirées de « Detective Story »). Lang n'en retient rien. Elle propose aussi 28 lignes d'argot tirées du « Dictionnaire de Slang de la pègre américaine », à glisser dans le script « pour lui donner une couleur supplémentaire », mais aucune trace n'en est retrouvée dans le scénario.
    - une lettre de Bob Arthur concernant une version de rechange pour une scène (le suicide de Tom Duncan).
- Le compte rendu d'une preview du 7/8/53, globalement très élogieux, sauf sur le personnage de la femme de Bannion et la mise en scène de sa petite famille.

Annexe 2 : typologie des transformations apportées au scénario

Type de transformation	**Exemples**
Transformations au sein des scènes conservées	Dans la scène où Wilks, supérieur hiérarchique de Bannion, lui demande de laisser tomber son enquête, Lang indique en marge du scénario « Wilks se lave les mains », ce qui ne correspond à aucune nécessité liée à l'action, mais permet à Wilks de tenter de donner un caractère « intime et routinier » à sa demande, et au spectateur de soupçonner, à cet instant, que Wilks a « les mains sales » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 87).

	Dans la grande scène finale chez le gangster Stone, le scénario d'origine prévoyait que Bannion découvre Debby après avoir ramené Stone, hors d'état de nuire, dans le salon, au moment même où arrive la police. Lang modifie les déplacements dans la scène : Bannion fait un détour avant de poursuivre Stone pour retrouver Debby gravement blessée qui lui apprend qu'elle a tué Bertha. Ce détour donne à Dave une double raison de poursuivre Stone et de prendre des risques : « objectivement, il venge Debby en même temps qu'il se venge lui-même » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 168).
Transformation par suppression d'une scène	Dans son scénario, Boehm avait donné beaucoup d'importance aux règlements de compte entre truands. « Une certaine Salma se faisait un plaisir de donner Larry en pâture à sa bande, Baldy tuait Larry et Lagana tuait Bertha ». Lang ne conserve aucune de ces trois scènes : « c'est Debby qui tue Bertha et ce n'est pas un règlement de compte. Elle ne commet pas non plus ce meurtre pour aider la police. C'est un acte par lequel elle marque sa rupture avec le monde qui lui assuré ses moyens d'existence » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 185). Autre exemple : en supprimant 3 scènes réduites à une, Lang travaille à rendre plus dure et définitive la rupture de Bannion avec la police, après sa démission. Les deux scènes avec la voisine compatissante et le prêtre sont éliminées. Ne reste que celle où le policier Burke vient proposer son aide mais Lang l'a modifiée : au lieu d'accepter sa proposition, Bannion le met à la porte. Bannion est une homme seul, en colère, et c'est en solitaire qu'il agira.

Transformation par création d'une scène	Lang s'appuie sur le roman pour intégrer la scène de démission de Bannion de la police que Boehm n'avait pas reprise dans son adaptation. Lang donne une position stratégique à cette scène où Bannion passe du statut de policier à celui de simple citoyen « libre et résolu à mener son enquête à son terme, quoi qu'il puisse lui en coûter » (Leblanc et Devismes, 1991, p. 97).
Transformation dans la succession des scènes	Dans le scénario de tournage, Lang a déplacé la scène où Debby tue Bertha, la positionnant après la visite de Bannion à Bertha qu'il a lui-même failli tuer de ses mains. Ce déplacement lui permet de montrer que Bannion et Debby sont devenus « substituables » et de préparer le spectateur à donner un sens à la découverte de Debby à la place de Bannion pour affronter Stone chez lui à la fin du film (Leblanc et Devismes, 1991, p. 152).