



HAL
open science

“ Confucius à Hollywood : la notion d’auteur dans le système de production chinois des années Trente ”

Anne Kerlan

► To cite this version:

Anne Kerlan. “ Confucius à Hollywood : la notion d’auteur dans le système de production chinois des années Trente ”. C. Gauthier et D. Vezyroglou. L’auteur de cinéma, archéologie d’une notion, AFRHC, 2013. halshs-03102864

HAL Id: halshs-03102864

<https://shs.hal.science/halshs-03102864v1>

Submitted on 7 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Confucius à Hollywood :

la notion d'auteur dans le système de production chinois des années Trente.

Anne Kerlan-Stephens, Chargée de recherche au CNRS, Centre de recherche sur les civilisations chinoises, japonaises et tibétaines, UMR 8155.

Confucius à Hollywood: l'expression a quelque chose de saugrenu, si l'on imagine le vénérable vieillard qu'est censé être Confucius, venant frapper à la porte des studios de l'âge d'or hollywoodien ou glissant entre les décors et les techniciens affairés d'un plateau de cinéma. Cette image bien improbable permet de souligner l'aspect hybride qui fut le cinéma chinois des débuts; elle évoque aussi, on le verra, la problématique de l'auteur dans le contexte culturel chinois. Si le cinématographe apparut en Chine à l'aube du XX^e siècle, en 1905 plus exactement, sous l'impulsion des Occidentaux, ce n'est que progressivement, au cours des années 1920, qu'une industrie cinématographique nationale apparut¹. Elle était fragile, financièrement et techniquement, et se développait dans un contexte fort instable. Le cinéma occidental, tout particulièrement américain, dominait alors², non seulement en termes d'audience mais aussi comme modèle artistique, technique et économique. Cependant, au début des années 1930, l'industrie nationale parvint à s'organiser et jusqu'en 1937, date de l'invasion japonaise et du début de la guerre en Chine, elle fut en mesure de produire des films qui seront pour certains de grands succès populaires. Ceci explique qu'on ait pu parler pour les années 1930 d'un âge d'or du cinéma chinois.

C'est sur cette période que nous nous arrêterons en examinant ce qu'il en était alors de la notion d'auteur. Pouvait-il exister des « auteurs » et si oui, où les trouve-t-on? La réponse est malaisée, tout d'abord pour des raisons linguistiques. Il n'existe pas en effet dans les discours de l'époque relatifs au cinéma de terme qui puisse se traduire par le mot « auteur ». La question de l'auteur est-elle dès lors une mauvaise question pour la Chine, une question déplacée, occidentalocentrée? Il faut en fait distinguer le mot des pratiques ou conceptions. Au niveau des pratiques, on se demandera si le contexte socio-économique du cinéma chinois des années Trente pouvait favoriser l'émergence d'un « auteur » de cinéma. On examinera le système de production en y recherchant la ou les

1 Sur les débuts du cinéma en Chine voir Jay Leyda, *Dianying, Electric Shadows, An Account of Films and the Film Audience in China*, Londres, Cambridge (MAS), MIT Press, 1972, chapitres un et deux, p. 15-60 et Marie-Claire Quiquemelle, « L'introduction de la chambre noire et les débuts du cinéma en Chine », *De la Chine au cinéma. Les Cahiers de la cinémathèque*, n°78, février 2007, p. 9-15.

2 Le problème de la domination des productions américaines est souvent évoqué dans la presse corporatiste de l'époque. Le directeur des ventes à la Paramount Films of China inc, Gao Yuan, indique par exemple que 82% des films étrangers importés en Chine en 1933 étaient des productions américaines, introduisant ses analyses par ces mots: « The story of motion picture in China is the story of American films in the country... » Voir Kwei Chungshu (éd.), *The Chinese Year Book, 1935-1936*, Shanghai, p. 967.

figures de l' « auteur » ou, à défaut, des figures dépositaires d'une autorité. Par ailleurs, l'absence, si elle se confirme, dans les discours de l'époque, non seulement du mot mais plus largement d'une conception de l'« auteur » invite à la réflexion: pouvait-il y avoir une telle notion dans une culture qui a traditionnellement pensé la création artistique et la place de l'artiste dans la société de façon fort différente de la tradition occidentale? De ce point de vue, la question de l'« auteur » dans le cinéma chinois d'avant-guerre pose celle de l'adaptation d'un modèle culturel étranger. Car le cinéma en Chine était considéré comme un produit complexe, hybride, au point que certains professionnels de l'époque proposèrent de remplacer l'expression de « cinéma chinois » par celle de « cinéma produit en Chine » pour insister sur le fait que techniques et matériel étaient d'importation³. Dans ces conditions, il est nécessaire de faire la part de ce qui relève de l'adaptation locale d'une industrie ou d'un art venu d'Occident et de ce qui appartient à un fonds culturel proprement chinois.

Le système de production

A la fin des années 1920, il se fit clair, dans l'esprit des élites et des professionnels du cinéma que celui-ci devait contribuer à la difficile édification de la nation. Cela signifiait, d'un point de vue économique, la mise en place d'une industrie nationale autonome par rapport aux capitaux étrangers et d'un point de vue culturel une réflexion sur le contenu des films. Divertir pour instruire: cette « mission » domina, quoique de façon très diverse, la production des années 1930. Elle fut largement encouragée, de façon positive ou coercitive par un pouvoir qui, à partir de 1931 se dota d'organes de censure *ad hoc*. La menace de plus en plus pressante qu'exerça l'ennemi japonais sur le pays à partir de 1931 transforma cette mission en la dotant d'un caractère d'urgence. Cependant le cinéma continua de se développer dans un contexte privé et les compagnies chinoises durent composer avec les exigences économiques relatives à leur statut, dépendant entièrement du succès d'audience de leurs films et les exigences politiques nationales ou internationales.

Shanghai abritait alors la majorité des studios de production soit quarante-huit sur les cinquante-six existant en 1933⁴. Sur ces cinquante-six compagnies, cinq dominaient le marché. Mais le système n'en était pas pour autant unifié ; chaque compagnie avait son mode de fonctionnement et aucune ne fut jamais en réelle situation de monopole soit pour des raisons économiques mais aussi parce qu'elles peinèrent à s'organiser entre elles⁵. L'état lui-même, en dépit des appels lancés par la

3 Zhou Jianyun, « Zhongguo yingpian zhi qiantu (L'avenir du cinéma chinois) », *Dianying yuebao* (Movie Monthly), vol. 1, n°2, 1928, cité par Zhiwei Xiao, *Film censorship in China, 1927-1937 (cultural control, nationalism)*, PhD, University of California, San Diego, 1994, p. 190.

4 Voir *The Chinese Year Book*, op. cit. , p. 983

5 Peu de recherches ont été effectuées à ce jour sur les associations professionnelles du cinéma. Il existait, au début

profession en faveur d'une régulation, ne joua son rôle que partiellement. Cette absence d'organisation se ressentait également au niveau des syndicats: les professionnels du cinéma n'avaient pas de syndicat unique défendant leurs intérêts, définissant leurs droits en matière de salaire ou de travail; si des problèmes surgissaient, ils étaient résolus en interne, au sein des compagnies. Il n'existait pas de statut pour les réalisateurs, les chefs opérateurs ou les acteurs et, en une période où les textes légaux sur la propriété intellectuelle étaient inexistantes, l'idée de droit d'auteur était inconnue. La distinction au sein d'une compagnie se faisait entre employés et employeurs, ces derniers étant les fondateurs de la compagnie et parfois les détenteurs de capitaux qui, *in fine*, assuraient la survie financière d'une compagnie.

Voici comment se présentait l'organisation de deux des principales compagnies de l'époque.

La Mingxing (Star Motion Pictures) (voir fig. 1)

Fondée en 1922, elle resta la plus importante compagnie chinoise dans les années 1930⁶. Trois hommes étaient à l'origine de la Mingxing et ceci se retrouve dans l'organisation tripartite de la compagnie. Zhang Shichuan (1889-1953), fils de commerçant qui travailla très tôt avec les Américains pour produire avec eux des films et Zheng Zhengqiu (1889-1935), ancien critique et acteur de théâtre, se partageaient la gestion des affaires internes de la compagnie, tandis que le troisième, Zhou Jianyun (1883-1967) était le directeur chargé des relations extérieures et des contrats. La compagnie n'était pas divisée en studios et obéissait à une structure pyramidale. On remarque que deux des fondateurs de la compagnie, Zhang Shichuan et Zheng Zhengqiu, se trouvaient présents à différents échelons de la compagnie et étaient tous deux impliqués aussi bien dans la gestion administrative que dans les processus de production (scénario et réalisation). La compagnie devait sans doute pouvoir ainsi développer une politique de production assez unitaire. Ses patrons apparaissent comme de véritables fabricants, des entrepreneurs intervenants à tous les niveaux du processus de production des films.

La Lianhua (United Photoplay Service, fig. 2 et 3)

Toute autre est la situation de la Lianhua, mise en place en 1930. Ses fondateurs, en particulier Luo Mingyou (1900-1967) souhaitaient à terme obtenir une structure centralisée comme celle des Majors hollywoodiennes⁷. Mais ils partaient d'une association de compagnies de production et d'exploitation déjà existantes et, dans un premier temps, la Lianhua fonctionna selon une structure

des années 1930 la All China Motion Picture Union, une association composée des représentants chinois des compagnies étrangères. Vers 1932, l'Association of Film Makers in Shanghai défendait les intérêts des producteurs. La Shanghai Film Studio Association fut fondée en 1937, peu de mois avant la guerre.

⁶ En 1933, 22,5% des films produits en Chine sont produits par la Mingxing. *The Chinese Year Book*, idem.

⁷ Voir *Lianhua nianjian*, 1933-34, p. 6.

très décentralisée où étaient réunies production, distribution et exploitation. Tout ce qui concernait les affaires administratives était géré au sommet tandis que les choix de production relevaient des directeurs des différents studios (la Lianhua en comptera jusqu'à sept, répartis dans différentes villes de Chine). Ceux-ci étaient donc les producteurs des films réalisés au sein de leur unité. Cette autonomie des studios, qui concernait aussi les aspects budgétaires, rendit possible des lignes éditoriales fort différentes, le studio n°1 produisant par exemple des films proches de l'idéologie nationaliste tandis que dans le studio n°2 furent réalisées des œuvres parfois écrites avec l'aide d'intellectuels communistes. A la Lianhua des débuts, les producteurs et les réalisateurs étaient donc les véritables décideurs. Il en résulta, selon les analyses d'un des employés de la compagnie, que l'« on préféra la qualité à la quantité...Chaque réalisateur produisait au maximum un à deux films par an »⁸. Une telle situation entraîna la compagnie dans de graves difficultés financières et Luo Mingyou dut restructurer la compagnie en opérant les concentrations et centralisations nécessaires. A partir de 1935, il n'y eut plus qu'un studio, divisé en trois branches. En d'autres termes, il devint évident qu'un système qui privilégiait les choix des individus (producteurs et réalisateurs) n'était plus viable.

Il faut souligner l'effort qui fut fait, dans les années 1930, pour mettre en place une organisation rationnelle qui servirait au renforcement de l'industrie nationale. Du point de vue des professionnels, le cinéma était avant tout une industrie culturelle qu'il s'agissait d'organiser face à la concurrence étrangère. Dans un tel contexte, la question d'un « auteur » de cinéma, s'entendant comme un individu créateur, ne se posait pas. On notera par ailleurs, en particulier à la Mingxing et dans une moindre mesure à la Lianhua, l'importance des pères fondateurs. Les compagnies étaient structurées ou restructurées de façon à ce que pouvoir et décision leur reviennent indépendamment des fonctions qu'ils occupaient dans l'organigramme. Ces pères fondateurs sont perçus comme les véritables dépositaires de l'autorité à l'image des patriarches, détenteurs du pouvoir et protecteurs des intérêts de la famille comme de l'entreprise⁹. Là aussi, le modèle culturel implicite, un modèle confucéen, ne favorisait guère la prise en compte de l'individu créateur.

Des figures d'autorité

Il existe indéniablement au niveau du système de production des figures décisionnelles sans que celles-ci ne puissent être définies comme des « auteurs ». Qu'en est-il à présent des pratiques

8 Zhou Chengren, « United Photoplay Service: structure and organization », in Wong Ain-ling (ed.), *The Hong Kong-Guangdong Connection*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2005, p.116.

9 Sur le modèle patriarcal dans les entreprises chinoises, voir Marie-Claire Bergère, *Capitalismes et Capitalistes en Chine, Des origines à nos jours*, Paris, Perrin, 2007, p. 105-121.

discursives et critiques, de la perception par les protagonistes et leur public des rôles joués par les uns et les autres dans le processus de fabrication du film? A ce niveau, trois figures d'autorité émergent : celle du producteur, du scénariste et du réalisateur.

Le producteur

Le producteur est une figure importante. Au moment où, au tournant des années 1920-1930, se pose la question des conditions du renouveau de l'industrie cinématographique nationale, la réponse apportée par les professionnels du cinéma est de renforcer le pouvoir des producteurs sur celui des exploitants¹⁰. Un des fondateurs de la Lianhua, Luo Mingyou, opéra ainsi sa mutation, passant du rôle d'exploitant à la tête d'un empire de salles de cinéma à celui de producteur et directeur de la Lianhua. En 1929, il proposa au directeur de la compagnie de cinéma Minxin (China Sun) de collaborer et lui soumit un scénario choisi et peut-être même écrit par ses soins. Le film, financé par Luo, fut réalisé par une équipe de la Minxin. *Gudu chunmeng* (Rêve de printemps dans une antique capitale, r. Sun Yu, 1930), devint un grand succès et cette première collaboration fut à l'origine de la Lianhua¹¹. Comme producteur, Luo Mingyou proposa souvent l'idée originale du film ou le scénario. Par exemple, en 1934, il décida de produire un film en faveur du Mouvement de la vie nouvelle, un mouvement lancé par le général Tchang Kai-shek et son gouvernement nationaliste. Il rédigea à cette fin le scénario de *Guofeng* (*L'âme de la nation*) et désigna Zhu Shilin pour réaliser le film. Mais il dut faire face à l'opposition de certains membres du comité des réalisateurs et scénaristes de la compagnie qui contestaient ses opinions politiques¹². Un compromis fut trouvé et Luo Mingyou fut crédité au générique comme co-réalisateur du film. Les publicités allèrent plus loin, présentant *L'âme de la nation* comme « Un chef d'œuvre sorti de l'imagination de Luo Mingyou »¹³. Clairement, le film était considéré comme l'œuvre de Luo Mingyou, Zhu Shilin n'ayant été que l'exécutant. Certes, Luo Mingyou apparaît comme une figure exceptionnelle en ce qu'il était aussi un des fondateurs de la compagnie. Il n'était pas rare cependant de rencontrer l'opinion selon laquelle « plus que du réalisateur, c'est du choix du sujet que dépend la réussite critique d'un film »¹⁴. Et, dans bien des cas, le choix du sujet revenait au producteur qui désignait ensuite le réalisateur.

10 Voir par exemple l'article de Huang Yicuo dans le *Yingxi zazhi* (The Film Magazine), n°9, août 1930, p. 30

« Guopian fuxing ying de buzhou (La marche à suivre pour assurer la renaissance du cinéma national) », point un « Les producteurs doivent exercer leur autorité sur les salles de cinéma ».

11 Sun Yu, « Huiyi Lianhua yingpian gongsi pianduan », dans *20 shiji Shanghai wenshi ziliao wenku*, Shanghai, Shanghai shudian cbs, 1999, p. 263.

12 Zhou Chengren, « United Photoplay service: structure and organization », in Wong Ain-ling (ed.), *The Hong Kong-Guangdong Connection*, Hong Kong, Hong Kong Film Archives, 2005, p.126.

13 *Lianhua huabao*, 5,1, 1 Janvier 1935.

14 *Lianhua huabao* 5,1, Janvier 1935, p. 5-6.

Le scénariste

Le scénariste joua aussi bien souvent un rôle central dans la fabrication des films. Le cinéma chinois eut assez tôt des liens avec les hommes de lettre. Ainsi le théâtre *wenming* (« civilisé »)¹⁵ lui avait fourni au tout début des intrigues et des acteurs. Par la suite de nombreux écrivains proposèrent leurs services aux compagnies, écrivant des histoires d'amour, des romances sentimentales, autant d'intrigues méprisées des élites, mais qui constituèrent néanmoins les premiers succès du cinéma national. Plus tard, lorsque les élites commencèrent à s'intéresser au cinéma, ce fut tout naturellement par l'écrit qu'elles se l'approprièrent, par la biais de la critique de film ou en proposant des scénarios.

Au début des années 1930, le scénario prit une importance toute particulière. On considérait en effet qu'une bonne histoire était la clef du succès d'un film et que seul un scénario écrit par un homme de lettres rémunéré de façon correcte, pouvait contribuer au relèvement du cinéma national¹⁶. Dans un contexte de politisation du cinéma, c'est aussi par le scénario que les intellectuels engagés tentèrent de diffuser leurs messages. Les scénaristes eurent ainsi un rôle particulièrement important dans le développement du cinéma progressiste. En 1933, alors que la Mingxing était confrontée à d'importantes difficultés financières, ses patrons, sur les conseils d'intellectuels de gauche, mirent sur pied un comité de travail sur les scénarios. Ce comité, actif entre 1933 et 1934, comprenait de très nombreuses personnalités de gauche, dont certains membres clandestins du PCC. Avec la création de ce comité, la production de la Mingxing changea véritablement de contenu; des films réalistes et à thèmes sociaux furent réalisés, y compris par Zheng Zhengqiu ou Zhang Shichuan¹⁷ qui n'avaient pourtant pas de sympathie particulière pour le communisme. Le même phénomène se produisit à la Lianhua. L'importance prise par le scénario n'échappa pas au pouvoir en place qui instaura à partir de 1934 un contrôle des scénarios par le comité de censure. Ce même pouvoir, lorsqu'il tenta à son tour de se servir du cinéma de divertissement à des fins de propagande, le fit surtout en proposant ou en imposant des scénarios¹⁸.

Le scénariste est indéniablement une figure forte dans la constellation cinématographique chinoise des années 1930. Par son aura d'homme de lettres, il confère au cinéma une forme de noblesse, il est pour les élites cultivées le garant de la qualité du film. Cependant, bien souvent le scénariste n'est qu'un nom, voire un faux nom puisque pour des raisons de prudence politique, les écrivains de

15 Il s'agit d'un théâtre contemporain, par opposition au théâtre chinois traditionnel. Le théâtre *wenming* s'est développé dans les années 1920 et traitait de sujets de société.

16 Voir à ce sujet l'article de Mengna dans *Yingxi zazhi* (The Film Magazine), n°7-8, juin 1930, p. 28-30, « Guopian fuxing yundong zhong de dianying juben xueze wenti (Le problème du choix des scénarios dans le cadre du mouvement de renaissance du cinéma national) ».

17 Voir He Xiujun, « Histoire de la compagnie shanghaienne Mingxing et de son fondateur Zhang Shichuan », Marie-Claire Quiquemelle et Jean-Loup Passek (dir.), *Le cinéma chinois*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 54-57.

18 Sur cette question, voir Anne Kerlan-Stephens, « A la recherche du cinéma de propagande: cinéma nationaliste et cinéma de gauche dans la Chine des années 1930 » in J.-P. Bertin-Maghit éd., *Le cinéma de propagande*, Paris, Nouveau Monde, sous presse.

gauche soumettant des scénarios se choisissaient des pseudonymes. Le scénariste était donc un auteur masqué.

Le réalisateur

Dans les années 1930, le réalisateur est au contraire une figure bien visible mais dont le rôle et la fonction dans la fabrication du film varient selon les situations. On a vu par exemple comment Zhu Shilin avait simplement mis son savoir professionnel à la disposition du projet de Luo Mingyou dans *L'âme de la nation*. Dans d'autres cas, le réalisateur bénéficiait d'une certaine autonomie. Ce fut apparemment le cas de Sun Yu (1900-1990), qui exerçait à la Lianhua. Ayant suivi une formation cinématographique aux États-Unis, Sun Yu faisait partie des rares réalisateurs de l'époque maîtrisant de bout en bout le processus de fabrication des films. Il fit aussi preuve d'un excellent sens de la direction d'acteur. Par bien des aspects, il apparaissait comme un véritable auteur. L'anecdote qu'il rapporte est à ce titre révélatrice:

« Une violente querelle avec le directeur de la compagnie Luo Mingyou et le responsable du studio n°1 Li Minwei survint... A l'époque, ... il n'y avait au studio n°1 que Bu Wancang et moi-même, et nous étions considérés comme des « faiseurs de succès ». Mais je m'entendais très bien avec les réalisateurs du studio n°2 et je souhaitais aller travailler avec eux... Cela ne convenait ni à Luo, ni à Li, ni aux investisseurs cantonnais. Mais je refusais d'en démordre. Finalement, lassés de mon entêtement, Luo et Li me laissèrent aller au studio n°2, pour éviter de perdre leur plus importante source de bénéfice »¹⁹.

La célébrité de Sun Yu lui procure apparemment une certaine liberté d'action. Était-il pour autant un auteur et dans quel sens? S'il se percevait comme tel, la lecture des articles consacrés à ses films dans les années 1930 donne une impression différente. Dans le journal de sa compagnie, par exemple, il est présenté comme un élément, une partie d'un grand tout qu'était la Lianhua, décrite comme une grande famille. Le « mot du réalisateur », publié parfois à l'occasion de la sortie de ses films, mettent moins en avant ses idées personnelles, sa vision que les questions sociales traitées par le film. Pareillement, les films de Sun Yu furent souvent jugés par la critique, et en particulier par les intellectuels de gauche, à l'aune de critères socio-politiques: la pertinence de l'histoire et la cohérence des personnages sont discutées comme des choix idéologiques et non comme des choix artistiques²⁰. On reconnaît là une tendance qui deviendra dominante dans l'histoire du cinéma

19 Sun Yu, *Yinhai fanzhou* (Une barque sur la mer d'argent. Mémoires), Shanghai, Shanghai Wenyi chubanshe, 1987, p. 90.

20 Voir par exemple le « mot du réalisateur » pour la présentation de son film *La reine du sport* dans le *Lianhua huabao* 3.15 du 15 avril 1934. Cet article reprend mot pour mot le contenu d'articles précédents parus dans le même magazine (mais sans porter la signature de Sun Yu) et qui insistaient tous sur le message du film: la question de la morale et de l'esprit sportif. C'est aussi sur ce message-là et sa pertinence que le film est critiqué dans le *Chenbao*

chinois de l'ère communiste. L'individu créateur, l'auteur, disparaît, mis au service d'une cause politique qu'il sert.

L'héritage de la pensée traditionnelle

Dans les années 1930, le réalisateur de film était difficilement perçu comme un auteur: ni le système de production, ni la perception par le public et les critiques de son rôle, ne permettaient l'émergence d'une telle figure. Mais le contexte économique ou politique de l'époque n'explique pas tout et en dernier ressort, il est intéressant de se tourner vers la tradition chinoise pour comprendre pourquoi la notion d'auteur est absente du discours de l'époque. Les deux approches qui informent la pensée de l'art en Chine ne rendent ni l'une ni l'autre possible la mise en avant d'un auteur, si l'on entend par là un individu à l'origine d'une œuvre dont il serait le seul et unique concepteur. D'une part, pour le taoïsme, l'art est envisagé non comme un acte créateur mais comme une forme de disponibilité de l'homme au monde, à la nature et à ses dynamiques. Tout aussi importante a été d'autre part la pensée confucéenne qui envisage l'art dans sa dimension morale. Tout au long de l'histoire chinoise s'est posée la question du lien entre l'art et la morale, entre le beau et le bon. Au Xè siècle, au moment où s'élabore la théorie des arts lettrés, apparaît l'idée que l'art est le moyen qu'ont les sages de rendre perceptible leur vertu et si possible de la transmettre: il n'existe donc pas d'artiste mais des sages qui s'adonnent aux arts²¹. Cette pensée confucéenne de l'art s'élabora au sein de la classe lettrée, la classe de ceux qui, au service des empereurs, administraient la Chine. Le système politique chinois ne permettait pas non plus à ses sujets, même aux élites lettrées, d'exister comme personnes ou individus²². Ainsi, tant au niveau politique qu'esthétique, la pensée chinoise traditionnelle n'autorise pas l'idée d'un auteur, d'un individu créateur.

Dans les années 1930, la façon qu'ont de nombreuses personnalités, intellectuels, hommes de lettres mais aussi entrepreneurs, de s'intéresser au cinéma est redevable de ces traditions. Peut-être plus que tout autre produit importé en Chine au début du XXè siècle le cinéma suscita les réactions des élites chinoises préoccupées de l'avenir de leur pays. Divertissement populaire, susceptible d'influencer les masses, il ne pouvait être laissé entre les mains des puissances occidentales qui, à cette même époque, s'employaient à coloniser la Chine. Or ces personnalités du monde du cinéma, quelles que soient leurs opinions politiques ou leur fonction, parlent de leur rôle en termes de

(Morning Post) du mois d'avril 1934. Voir Chen Bo (éd.), *Sanshi niandai Zhongguo dianying piping lun wen xuan* (Recueil des articles critiques sur le cinéma chinois des années 1930), Pékin, Zhongguo dianying chubanshe, 1993, p. 161-162.

21 Sur les relations entre confucianisme et art, voir James F. Cahill, « Confucian Elements in the Theory of Painting » in Arthur F. Wright (ed.), *The Confucian Persuasion*, Stanford, Stanford University Press, 1960.

22 Je renvoie là-dessus à l'analyse très éclairante de Jean-François Billeter dans *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006, p. 25-31.

mission, de responsabilité, se situant ainsi au-delà d'une conception individualiste ou personnelle de l'art. Le producteur Luo Mingyou ou le réalisateur Sun Yu sont à ce titre des avatars modernes des lettrés d'autrefois. Mais s'ils conçoivent encore leur rôle en des termes confucéens, ils doivent aussi composer avec les exigences de la modernité, en particulier les exigences socio-économiques qui sont aussi celles d'un art de masse. C'est en cela aussi qu'ils sont des « Confucius à Hollywood ».