UCLouvain

PSAD
ÉCOLE DES SCIENCES
POLITIQUES ET SOCIALES

Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication
École des sciences politiques et sociales (PSAD)

Once Upon A Time in Chinawood :

La reconfiguration du régime narratif chinois à l'épreuve de la socialisation sino-hollywoodienne

Mémoire de synthèse

Auteur : Lorenzo Brochet

Promoteur : Professeur de Wilde d'Estmael

Correcteur : Monsieur Desplanque

Année académique 2024 - 2025

Master en sciences politiques, orientation relations internationales

Ci-après figure une proposition de couverture alternative

Réalisée avec l’aide de l'intelligence artificielle : OpenAI. (2025). ChatGPT (version 3 août) [grand modèle de langage].https://chat.openai.com

LE 9ÈME FILM DE QUENTIN TARANTINO

ONCE UPON A TIME IN CHINAWOOD

LA RECONFIGURATION DU RÉGIME NARRATIF CHINOIS À L'ÉPREUVE DE LA SOCIALISATION SINO-HOLLYWOODIENNE

AUTEUR : LORENZO BROCHET PROMOTEUR : TANGUY DE WILDE D'ESTMAEL CORRECTEUR : SIMON DESPLANQUE

MASTER DE SCIENCE POLITIQUE, ORIENTATION RELATIONS INTERNATIONALES

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2024 – 2025

Verba volant, scripta manent.

Déontologie

Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux, …) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur.

Si j'ai eu recours à l'IA, j'ai scrupuleusement respecté les règles établies en la matière par la note du bureau Faculté ESPO en date du 1er juillet 2024, tout particulièrement dans son point 4. Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiant(e)s en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses en ce compris l'usage des outils d'intelligence artificielle générative et savoir qu'un plagiat ou que toute autre forme d'irrégularité est une faute grave et est susceptible de donner lieu aux procédures et sanctions prévues aux articles 107 à 114 du RGEE (Règlement général des études et des examens) ».

Lorenzo BROCHET

Remerciements

Aussi insolite que cela puisse sembler, la première personne à qui je souhaite adresser mes remerciements n'est autre que moi-même. Loin de moi la volonté de paraître narcissique, je remercie surtout l'enfant que j'étais pour avoir persévérer dans l'idée de concevoir un travail qui mêlerait cinéma et politique (internationale), sans trop se soucier des remarques quant au chômage qui l'attendrait subséquemment. Sur ce point, j'image que nous verrons, en temps voulu, ce qu'il en sera… Mais la persévérance de l'enfant ne serait rien sans le soutien de ses professeurs, et pour cela, je tiens à remercier d'abord ce professeur d'histoire-géographie, Monsieur Lachaud, qui m'a initié à l'entrelacement subtil entre art et politique lors de la Seconde Guerre mondiale, éveillant ainsi les premiers soupçons d'une curiosité intellectuelle. Je remercie ensuite cette chargée de TD en droit international, Madame Bertana, qui loin de l'orthodoxie du milieu juridique, m'a vivement recommandé de suivre mes instincts, quitte pour ce faire à transitionner vers les sciences politiques, en Belgique qui plus est. Or c'est à ce moment précis que l'idée se mue en réalité, et pour ça, je ne peux que remercier Monsieur Desplanque. Oscillant entre le gourou intellectuel et le coach motivateur, j'éprouve une profonde reconnaissance pour son aide continue, bienveillante et toujours enrichissante, et ce, même dans un moment de vie où les priorités sont naturellement ailleurs. Dans le sillage, j'en profite pour remercier le Professeur de Wilde, dont le goût prononcé pour les arts littéraires (et cinématographiques) ainsi que la rigueur d'analyse manifestée dans son séminaire de questions culturelles ont nécessairement inspiré chacune de mes réflexions. Je souhaite aussi exprimer ma profonde gratitude à Madame Benrahmoune, du Service d'aide aux étudiants de l'UCLouvain, dont le soutien financier a été déterminant pour mener à bien mes études en Belgique. Au corps académique se succède désormais le corps amical, que dis-je, familial. Mon temps en Belgique fut marqué par la rencontre de personnalités incroyables. Parmi elles, figurent l'équipe de Mazda Wavre que je remercie sincèrement pour m'avoir laissé l'occasion d'étudier sur mes temps de pauses (et parfois de travail). Merci à Dominique et Nathalie Courtain, ainsi qu'à Emmanuelle Lebon pour avoir endossé le curieux rôle de parents adoptifs sur le territoire belge. Merci également à Théo De Frutos pour avoir su imprégner chaque journée de travail d'une bonne humeur constante. Dans cette continuité, je souhaite remercier les autres amis, de France et d'ailleurs, pour leur soutien indéfectible. Ma reconnaissance va ensuite à ma famille, pour ses encouragements, comme pour ses remises en question quant à l'utilité des études supérieures : puisse ce travail témoigner de la raison de mon engagement. Un dernier remerciement, pas des moindres, se

dirige enfin vers Leila Cottin pour ses relectures comme pour l'esthétisation des schémas du présent mémoire. Finalement, tu es pour moi ce que le projecteur est pour le cinéma…

Avertissement

Une précaution de langage s'avère nécessaire lorsqu'il s'agit de qualifier certains acteurs, notamment (mais pas exclusivement) étatiques, de sorte à éviter tout amalgame entre le pouvoir et le peuple. L'occurrence de la "*Chine*" au sein de cette recherche est réalisée par commodité, mais celle-ci désigne le régime chinois et non le peuple ou la société dans son ensemble. Par régime chinois, il est sous-entendu le Parti communiste chinois, l'Armée populaire de libération et toutes autres institutions étatiques. Chaque référence intentionnelle au *"peuple chinois"* ou à la "*société chinoise*" est dès lors explicitement mentionnée au fil de la recherche. De même, la mention de "*Hollywood*" renvoie à la fois aux directions cinématographiques des films, en particulier aux studios de production, tout en intégrant les *"below-the-line workers*[1]*"*, bien qu'il faut souligner que ces derniers n'exercent pas d'influence sur les orientations stratégiques du film.

Un tel éclaircissement s'inspire de l'avertissement formulé par les chercheurs Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer[2] qui remarquent une tendance comminatoire qui pèse sur la recherche. Les autorités chinoises, appuyées par leurs médias d'Etat et un ensemble de *trollers* ont une propension à transformer toute critique à l'encontre du régime comme l'émanation d'une volonté "*anti-chinoise*" voire "*raciste*" ou "*xénophobe*". Il s'agit ici de réaliser une dissociation entre le pouvoir et le peuple pour anticiper tout reproche similaire. Concernant la *Motion Picture Association of America*, celle-ci est désireuse de poursuivre une collaboration coûte que coûte pour prospérer sur le marché chinois, ce qui trahit souvent une posture défensive. La vigilance recommande de souligner l'étiquette, souvent brandit par la MPAA, d'une *"poignée d'anecdotes"* relevant d'une "*approche étroite qui passe à côté de l'essentiel"*[3] pour décrédibiliser les recherches qui interrogent leur

---

[1] La littérature scientifique anglophone utilise l'expression *"below-the-line-workers"* pour rassembler terminologiquement l'ensemble des ouvriers techniques et créatifs présents aux différentes étapes de développement du film mais n'ayant aucune macro-influence sur le *decision-making*. La langue française n'offrant aucune traduction appropriée, il est ici fait mention des *"travailleurs artistiques et techniques"*.

[2] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[3] *"[Here in the U.S., the political debate around foreign censorship of films has focused heavily on a handful of anecdotes, often wrenched from the broader context of overall market access limits and the efforts by governments to subsidize their own domestic film producers and challenge U.S. market leadership. The question is often framed as whether individual film producers "resist" or "give in" to isolated foreign censorship demands. But as this proceeding shows,] that narrow focus misses the point."* - Traduction personnelle - Anissa Brennan, « MPA Filing to the International Trade Commission on "Foreign Censorship Part 1: Policies and Practices Affecting U.S. Businesses" », *Motion Picture Association* (blog), 2021, p.13 https://www.motionpictures.org/policy-statement/mpa-filing-to-the-international-trade-commission-on-foreign-censorship-part-1-policies-and-practices-affecting-u-s-businesses/.

positionnement à l'égard de leurs partenaires chinois. Contrairement aux films hollywoodiens, la recherche fait fi de caractériser les objets d'étude comme "héros" ou "vilain", "bon" ou "méchant" voire "ennemie" ou "amis". Il n'existe ici qu'un intérêt compréhensif qui guide l'ambition de ce présent mémoire.

Index

- **ACC** : Administration Chinoise du Cinéma
- **CEO** : Chief Executive Officer (Directeur général)
- **DP** : Département de la propagande du Parti communiste chinois
- **GAPPRFT** : Administration Générale de la presse, de l'édition, de la radio, du cinéma et de la télévision
- **MPAA** : Motion Picture Association of America
- **OMC** : Organisation Mondiale du Commerce
- **SARFT** : Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision

Table des matières

Déontologie **1**

Remerciements **2**

Avertissement **4**

Index **6**

Table des matières **7**

Introduction **10**

1. **Etat de l'art** **12**

2. **Démarche de la recherche** **13**

2.1. Question de recherche 17
2.2. Hypothèses 17
2.3. Ancrage théorique 18
2.4. Délimitation des données analysées 24

3. **Clarifications conceptuelles** **26**

3.1. Le renouveau narratif dans les relations internationales 27
3.2. Le film, au croisement entre mythe et imaginaire 29

4. **Clarifications contextuelles** **32**

4.1. La coopétition historique sino-hollywoodienne 32
4.2. Le virage asiatique de l'économie hollywoodienne 34

5. **Structuration de la recherche** **36**

Chapitre 1 : La socialisation hollywoodienne à la censure chinoise **37**

Section 1 : L'intériorisation hollywoodienne de la censure chinoise ***37***

§1. La géométrie variable du vecteur institutionnel *38*

A. L'organisation multiphasique de la censure chinoise 38
B. L'organisation hypertrophique de la censure chinoise 41
C. L'organisation multiniveaux de la censure chinoise 43

§2. La centralité du vecteur relationnel 49

A. L'informalité stratégique des relations sino-hollywoodiennes..... 49
B. La complaisance connivente des relations sino-hollywoodiennes 50
C. Les stigmates mémoriels des relations sino-hollywoodiennes 53

§3. L'ambiguïté du vecteur matériel.....57

A. L'ambiguïté matérielle comme levier de stratégie chinoise.....57
B. L'ambiguïté matérielle comme levier de "créativité complice".....60
C. L'ambiguïté matérielle comme levier de résistance hollywoodienne..... 66

Section 2 : L'extériorisation hollywoodienne de la censure chinoise..... 69

§1. L'analyse filmique de la production Red Dawn (2012)..... 69

A. La déconstruction typologique du film.....70
B. La déconstruction formelle du film.....71
C. La déconstruction conceptuelle du film.....72

§2. L'analyse filmique de la fausse coproduction Transformers : L'Age de l'extinction (2014).....73

A. La déconstruction typologique du film.....73
B. La déconstruction formelle du film.....74
C. La déconstruction conceptuelle du film.....75

Chapitre 2 : La socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens.....79

Section 1 : L'intériorisation chinoise des savoir-faire hollywoodiens 80

§1. Les impulsions du vecteur institutionnel 80

A. Les impulsions politiques du vecteur institutionnel 81
B. Les impulsions économiques du vecteur institutionnel..... 83
C. Les impulsions circonstancielles du vecteur institutionnel.....87

§2. La transformation du vecteur relationnel 88

A. L'instauration d'un rapport de mentorat relationnel..... 88
B. L'émergence d'une sous-traitance relationnelle.....92
C. La persistance d'une complicité relationnelle 96

§3. La multiformité du vecteur matériel.....97

A. L'appropriation des savoir-faire technologiques 97

B. L‘inspiration des savoir-faire narratifs 100
C. La curiosité des savoir-faire commerciaux 102

Section 2 : L’extériorisation chinoise des savoir-faire hollywoodiens 104

§1. L’analyse filmique de la production Wolf Warrior 2 (2017)..... 105

A. La déconstruction typologique du film..... 105
B. La déconstruction formelle du film..... 106
C. La déconstruction conceptuelle du film..... 108

§2. L’analyse filmique de la production La bataille du lac Changjin (2021)..... 110

A. La déconstruction typologique du film..... 110
B. La déconstruction formelle du film..... 111
C. La déconstruction conceptuelle du film..... 113

Chapitre 3 : La reconfiguration bicéphale du régime narratif chinois sous le prisme hollywoodien..... 118

Section 1 : La prétention du Parti communiste chinois à la puissance narrative 119

Section 2 : L’emprise du régime narratif chinois sur la substance narrative des productions hollywoodiennes 121

Section 3 : La restructuration du régime narratif chinois à partir du modèle hollywoodien 125

Conclusion..... 128

Annexe..... 132

Bibliographie..... 142

Filmographie..... 151

Introduction

"All art is propaganda[4]" ?

Once Upon A Time in CHollywood constitue une référence, presque mimétique, au film *Once Upon A Time in Hollywood* (2019), réalisé par l'emblématique Quentin Tarantino. L'intitulation d'une œuvre, même universitaire, ne saurait être anodine : une telle inspiration se justifie par la posture adoptée par le réalisateur lors d'une négociation portant sur la distribution du film en Chine. *The Hollywood Reporter* a effectivement révélé qu'une semaine avant la sortie annoncée, les régulateurs chinois auraient conditionné sa diffusion à des modifications, en critiquant nébuleusement la caricature dressée du personnage de Bruce Lee tout en soulignant l'excès de violence au sein de l'œuvre[5]. Fidèle à ses principes artistiques, Quentin Tarantino s'est refusé à tout dévoiement du film, annonçant que le portrait reflète essentiellement la perception qu'il nourrissait de l'acteur. *In fine*, en dépit d'une popularité occidentale, le film n'atteindra pas les salles chinoises, entraînant une perte économique considérable[6] pour le studio *Sony Pictures Entertainment*.

Aussi négligeable qu'elle semble, cette anecdote décèle en filigrane un rapport de force systématique structurant les étapes de production des films hollywoodiens, et impliquant autant la direction cinématographique[7] que certains acteurs étrangers, en l'occurrence chinois. Si la notoriété artistique, dont bénéficie Quentin Tarantino, lui assure une relative immunité, toutes les directions cinématographiques n'en jouissent pas nécessairement. Nombre d'entre elles sont davantage orientées sur une rationalité économique, acceptant les exigences du marché chinois au détriment d'une liberté de création bâillonnée. Or, depuis 2021, le marché du cinéma chinois est devenu le plus lucratif au

[4] Traduction personnelle de l'auteur - *"Tout art est de la propagande"* - Upton Sinclair, *Mammonart: An essay in economic interpretation*, 1925, p.9, https://www.gutenberg.org/ebooks/69027.

[5] Tatiana Siegel Brzeski Patrick, « Quentin Tarantino Won't Recut 'Once Upon a Time in Hollywood' for China (Exclusive) », *The Hollywood Reporter* (blog), 18 octobre 2019, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/quentin-tarantino-wont-recut-once-a-time-china-1248720/.

[6] Estimée à près de 40 millions de dollars.

[7] La littérature scientifique anglophone utilise l'expression *"above-the-line-workers"* pour rassembler terminologiquement l'ensemble des acteurs ayant une influence stratégique dans le développement du film (producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs principaux). La langue française n'offrant aucune traduction appropriée, il est ici fait mention de *"direction cinématographique"* au sens général par facilité de langage.

monde, suggérant une intensification du dilemme[8]. Cette sinisation de Hollywood, bien que nouvellement médiatisée à travers l'exemple du documentaire Arte *"Hollywood sous influence chinoise"*[9], demeure encore modestement caractérisée.

Un premier essai de définition survient en 2019 sous la plume de Chris Lukinbeal. La sinisation de Hollywood suggère alors une asymétrie de puissance dans l'interaction sino-hollywoodienne, où la Chine exercerait une *"forme d'influence qui limite davantage la créativité et l'unicité des films hollywoodiens en prescrivant ce qui est réalisé et comment cela est représenté[10]"*[11]. Entendu comme la métonymie de l'industrie cinématographique états-unienne[12], Hollywood connaîtrait ainsi une altération du sens et des représentations induites par ses films, rendue possible à travers une influence localisée sur le site de ses productions[13]. Une telle dynamique reste cependant déconcertante, dans la mesure où le film est une entreprise collective conduite par la direction cinématographique. En ce sens, toute domination d'une subjectivité politique demeure incongrue, à moins qu'il n'existe un mécanisme de socialisation à l'oeuvre[14]. Dès lors, la conceptualisation de Lukinbeal laisse entrevoir quelques limites, portant notamment sur la caractérisation de cette influence, et sur l'agentivité de la direction cinématographique quant à sa réception. Or, cette influence est moins le fruit du hasard que le résultat d'un engagement commercial complexe, volontairement mené par certains studios de production hollywoodiens. Qui plus est, une autre limite s'annonce s'agissant de l'appréciation anecdotique de l'influence chinoise, dont il ressort un sous-entendu unilatéral. Le Parti communiste chinois socialiserait les productions hollywoodiennes à ses prescriptions, sans qu'il ne soit mentionné une quelconque action mutuelle. Le constructivisme se méfie pourtant d'une telle insinuation unilatérale, en lui

---

[8] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[9] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[10] Traduction personnelle de l'auteur - Traduction de l'auteur - " *form of influence that further limits the creativity and uniqueness of Hollywood movies by prescribing what gets made and how it is represented*"

[11] Chris Lukinbeal, «The Chinafication of Hollywood: Chinese consumption and the self-censorship of U.S. films through a case study of Transformers Age Of Extinction », *Erdkunde* 73, nº 2 (2019): 97‑110, p.97.

[12] Matthew Alford, Michael Parenti, et Cyrille Rivallan, *Hollywood Propaganda: Final Cut* (Paris: Critiques Editions, 2023).

[13] Jason Dittmer et Daniel Bos, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2nd ed. édition (Lanham Boulder New York London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019).

[14] Alex Macleod, « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité », *Cultures & Conflits* 102, nº 2 (1 septembre 2016): 17‑32, https://doi.org/10.4000/conflits.19263.https://doi.org/10.4000/conflits.19263.

opposant plutôt l'idée d'un processus multidimensionnel à double sens[15]. La définition de Lukinbeal demeure toutefois pertinente dans la caractérisation du rapport de force existant lors de la production, dont le résultat s'avère être le cadrage spécifique du récit et des topoi[16] employés. A cet égard, Lukinbeal et d'autres chercheurs observent un basculement idéologique de l'interaction sino-hollywoodienne, à travers laquelle le Parti communiste chinois serait désormais tenté de transformer de l'intérieur les productions culturelles étrangères pour les rendre *"conformes aux intérêts du parti"*[17]*, via* une (re)construction des récits fictifs[18]. A partir des sédiments analytiques et empiriques issus des travaux antérieurs, le présent mémoire entend nourrir la conceptualisation proposée par Lukinbeal en y insufflant les contributions d'une double perspective, à la fois constructiviste et post-structuraliste.

1. Etat de l'art de la littérature scientifique

En amont, il convient de citer plusieurs travaux qui ont préalablement dessiné les contours de cette thématique, sans nécessairement recourir explicitement à l'expression de *"sinisation de Hollywood"*. Parmi eux, l'ouvrage de Chloé Delaporte dresse un panorama de la géopolitique du cinéma, en retraçant notamment le processus de domination économique et symbolique exercé par les productions hollywoodiennes sur la scène internationale. L'auteure y décèle néanmoins des dynamiques de résistance, incarnées par l'exemple chinois, dont la stratégie de coopétition avec Hollywood contribue à renforcer une industrie cinématographique jusqu'alors branlante[19]. Dans cette lignée, l'article de Stanley Rosen, paru quelques années plus tôt dans *Foreign Policy*, soulignait déjà l'intensification des relations commerciales sino-hollywoodiennes, tout en alertant sur l'ombre d'une censure idéologique émanant du Parti communiste chinois[20]. Depuis la conceptualisation du *soft power* par Joseph

[15] Pu Xiaoyu, « Socialisation as a Two-way Process: Emerging Powers and the Diffusion of International Norms », *The Chinese Journal of International Politics* 5, nº 4 (1 décembre 2012): 341‑67, https://doi.org/10.1093/cjip/pos017.

[16] Les topoï représentent un réservoir conceptuel d'idées généralisées sur lequel un récit s'appuie pour qualifier un objet. Par exemple, la migration peut reposer sur les topoï du danger, de la criminalité ou encore de la paresse.

[17] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, p.346 https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[18] Jonas Staal, *Propaganda Art in the 21st Century*, The MIT Press (Massachusetts, 2019).

[19] Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.

[20] Stanley Rosen, « China Goes Hollywood », *Foreign Policy* (blog), 2009, https://foreignpolicy.com/2009/11/04/china-goes-hollywood/.https://foreignpolicy.com/2009/11/04/china-goes-hollywood/.

Nye, nombre d'auteurs ont également tenté de saisir la construction d'un *soft power* chinois, à l'image de Barthélémy Courmont[21]. Décelant une puissance douce encore gangrenée par la défiance des publics étrangers, l'auteur conclut que le *soft power* chinois est limité à raison d'une séduction pensée essentiellement sur le modèle de la coercition, d'où l'émanation d'une aura propagandiste. Mais la convoitise d'un *soft power* au moins égal à celui des Etats-Unis amène le Parti communiste chinois à tirer profit du *soft power* d'autrui[22] pour y projeter son image. Sur ce point, les recherches de Tagger[23], Charon et Jeangène Vilmer[24] reconnaissent une systématisation de l'influence chinoise sur les productions hollywoodiennes. Mais seuls les auteurs Martin et Williamson, ainsi que le documentaire Arte *"Hollywood sous influence chinoise"*[25], réalisent un traitement quantitatif des thématiques proposées par ces films dits *"sinisés"*[26]. Schwartzel[27] reste précurseur dans l'appréciation d'une corrélation entre l'ascension qualitative de l'industrie cinématographique chinoise et l'accentuation des interactions sino-hollywoodiennes. Sur cette lignée, les ouvrages de Kokas[28] et Su[29] fournissent un aperçu véritablement compréhensif sur les gains techniques et artistiques mutuels qui découlent des coproductions sino-hollywoodiennes. L'objectif du présent mémoire réside alors dans la synthétisation de l'ensemble des sédiments scientifiques afin de déceler la manière dont l'interaction sino-hollywoodienne contribue au régime narratif chinois.

---

[21] Barthélémy Courmont, *Chine, la grande séduction: Essai sur le soft power chinois* (Paris: Choiseul, 2009).

[22] Chris Homewood, « The Limits of Hollywood as an Instrument of Chinese Public Diplomacy and Soft Power », in *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, éd. par Stephanie Dennison et Rachel Dwyer (Edinburgh University Press, 2020), 0, https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474456272.003.0006.

[23] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[24] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[25] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[26] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[27] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (New York: Penguin Press, 2022).

[28] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, 1re éd. (University of California Press, 2017), https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kgqwn9.

[29] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

2. Démarche de la recherche

Jusqu'alors, une attention particulière s'est essentiellement portée sur les fruits de la censure, c'est-à-dire les films hollywoodiens, parsemés de quelques faits anecdotiques quant aux mécanismes de l'influence chinoise[30]. Mais en privilégiant la substance de ces récits fictifs, les travaux scientifiques ont souvent délaissé la question de leur genèse[31]. Or, pour cerner l'effort de structuration et d'orientation narrative menée par le Parti communiste chinois, une approche complémentaire s'impose. A cet égard, les travaux de Dittmer suggèrent une lecture de la culture à l'aune de quatres principaux sites : la production, l'image, l'audience et la circulation. Si le premier site examine les processus et les pratiques aboutissant à la création de l'image, le second en explore les significations résultant de sa cristallisation au sein de l'objet culturel. Quant au site de l'audience, une attention particulière est portée sur la réception et l'interprétation de l'œuvre par un échantillon de spectateurs, tandis que le dernier site en précise les supports de diffusion. Selon l'objectif de recherche, chacun de ces sites peut être analysé sous une modalité sociale, technique et/ou compositionnelle[32]. Alors que la modalité sociale rend compte de l'influence des contextes géographique et temporel propre à chaque site, la modalité technique en détaille les outils technologiques spécifiquement mobilisés. Enfin, la modalité compositionnelle s'attache aux caractéristiques de l'œuvre, en y abordant ses qualités matérielles et techniques, dont la combinaison oriente les possibilités d'interprétation. Pour rappel, l'originalité de l'approche de Lukinbeal reposait sur deux niveaux d'analyses, la production et l'image. Le traitement analytique était toutefois confiné à un seul film, *Transformers 4* (2014), auquel s'ajoutait un cadre théorique ne prêtant qu'une attention marginale aux mécanismes de l'influence chinoise. Le présent mémoire adopte les mêmes niveaux d'analyse que Lukinbeal, en recourant néanmoins aux théories post-structuralistes et constructivistes afin d'appréhender effectivement l'influence dont il est question, et ses implications pour le régime narratif chinois. A ce sujet, un éclaircissement conceptuel demeure de rigueur. Selon Paul Charon, le régime narratif se rapporte à un *"ensemble cohérent et structuré des modalités de mise en récits"*,

[30] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[31] Svetlana Krivokhizh et Elena Soboleva, « Strategic Narratives in China's Bid for Discursive Hegemony », *International Organisations Research Journal* 18, nº 2 (15 juillet 2023): 178‑92, https://doi.org/10.17323/1996-7845-2023-02-09.https://doi.org/10.17323/1996-7845-2023-02-09.

[32] Jason Dittmer et Daniel Bos, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2nd ed. édition (Lanham Boulder New York London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019).

dont la configuration reflète une position de pouvoir ainsi qu'une lecture spécifique de la scène internationale[33]. Dès lors, l'enjeu est d'analyser dans quelle mesure la socialisation sino-hollywoodienne participe à la restructuration du régime narratif chinois.

En concevant le film comme la conséquence d'un rapport de force, le site de production appelle à être étudié sous une modalité sociale afin de saisir le processus de socialisation à l'œuvre entre les directions cinématographiques hollywoodiennes, leurs homologues chinois et le Parti communiste chinois (1). Une telle démarche a récemment été esquissée par Fang, qui a exploré les dynamiques organisationnelles et informelles de la socialisation hollywoodienne à la censure du Parti communiste chinois[34]. Si cette socialisation est qualifiée de *"négociation permanente*" entre les différents acteurs impliqués, Fang se concentre néanmoins sur une seule norme sociale, à savoir la censure chinoise. Pourtant, loin d'être un échange unidirectionnel et univoque, le processus de socialisation sino-hollywoodien constitue un lieu d'échange mutuel de normes différenciées. D'une part, les directions artistiques hollywoodiennes ont tendance à s'approprier les éléments de la culture chinoise dans une optique de métissage culturel à finalité lucrative. En l'occurrence, la franchise Kung Fu Panda (2008-2024) en est assez illustrative. D'autre part, le Parti communiste chinois, qui est à l'initiative des normes de représentation, encourage la captation du savoir-faire esthétique et technologique hollywoodien par et pour son industrie nationale[35]. La coproduction sino-hollywoodienne Iron Man 3 (2013) en constitue d'ailleurs un parfait exemple[36]. Selon une approche narrative, la sinisation de Hollywood implique donc l'imposition de normes de représentation sur les productions hollywoodiennes en échange d'un accès au marché chinois et à son vivier culturel, tout en contribuant à la construction latente d'une hégémonie narrative chinoise qui se déploie grâce et parallèlement à Hollywood. En relisant la sinisation de Hollywood à l'aune d'une lentille sociale, un mécanisme de socialisation mutuel mais différencié semble à l'oeuvre, où le Parti communiste chinois joue (im)médiatement le rôle d'agent socialisateur en matière de

[33] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi* (blog), 2 mars 2025, p.2, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937.

[34] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[35] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[36] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

prescription des représentations, tandis que l'industrie cinématographique chinoise est elle-même socialisée à l'expertise hollywoodienne selon un schéma plus latent.

D'après le sociologue Grundmann, l'analyse du processus de socialisation requiert l'observation de ses résultats, c'est-à-dire l'extériorisation des normes intériorisées par les agents sociaux[37]. En ce sens, l'analyse filmique s'avère être un outil heuristique pertinent pour compléter la caractérisation de la socialisation présente sur le site de production. Le film correspond effectivement à une fixation matérielle des normes ayant guidé les choix esthétiques, narratifs et symboliques de la production (2). Sur ce point, les écrits de Fang ont explicitement délaissé cette question, considérant les travaux scientifiques antérieurs comme suffisants. Du documentaire Arte *"Hollywood sous influence chinoise"*[38], aux travaux de Martin et Williamson[39] voire de James Tagger[40], tous proposent un traitement plus ou moins quantitatif des thèmes véhiculés par les films dits *"sinisés"*. Entre exaltation de l'identité chinoise, promotion des valeurs confucéennes et silences stratégiques sur les questions tibétaines ou taïwanaises, le terrain de recherche semble *a priori* balisé. Quoique, deux angles morts demeurent relativement perceptibles. D'abord, les travaux susmentionnés n'interrogent que marginalement la construction identitaire du portrait chinois dans son rapport avec le portrait états-unien. Ensuite, l'influence du Parti communiste chinois est envisagée selon un schéma de socialisation unidimensionnel puisque les travaux se concentrent exclusivement sur les représentations des films hollywoodiens soumis à la censure chinoise. Une telle approche tend à réduire l'interaction sino-hollywoodienne à un processus d'imposition idéologique, occultant dès lors les dynamiques plus latentes de transfert du savoir-faire cinématographique, et ce dans une optique de modernisation du pouvoir narratif chinois. Sur la base des recommandations de Grundmann, il est donc impératif d'examiner non seulement les films hollywoodiens intégrant les normes issues du cadre idéologique du Parti communiste chinois, mais aussi les productions chinoises incorporant les éléments technologiques, stylistiques et narratifs intériorisés à partir de l'industrie hollywoodienne. En identifiant les points de convergences et de divergences des représentations identitaires

[37] Matthias Grundmann, « Social constructions through socialization: The perspective of a constructivist socialization research », in *Social Constructivism as Paradigm?* (Routledge, 2018).

[38] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[39] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[40] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

chinoises et états-uniennes, issues des films hollywoodiens *sinisés* et des films chinois *hollywoodisés*, le présent mémoire explore autant la restructuration du régime narratif chinois que la cohérence de quelques récits identitaires véhiculés (selon une analyse non-exhaustive).

2.1. Question de recherche

En actionnant une analyse constructiviste et post-structuraliste, la sinisation de Hollywood ne renvoie plus seulement à la politisation de l'esthétique cinématographique hollywoodienne, mais également à l'esthétisation de la politique chinoise par le biais de l'industrie cinématographique[41]. S'inscrivant autour de cette réflexion, le mémoire est axé sur la question de recherche suivante : *En quoi la sinisation de Hollywood reflète-t-elle une socialisation équivoque transformant les normes de production au service du régime narratif du Parti communiste chinois ?*

2.2. Hypothèses

Une série d'hypothèses s'est progressivement dessinée dont le mémoire aura vocation à confirmer, infirmer ou nuancer la portée :

H1 : Les productions hollywoodiennes se sont progressivement adaptées aux exigences de la censure chinoise à travers des mécanismes de socialisation.

H2 : L'évitement systématique de représentations négatives de la Chine dans les films hollywoodiens témoigne d'une influence directe de la censure, tandis que les représentations des États-Unis y subissent peu ou pas d'ajustements.

H3 : L'industrie cinématographique chinoise s'est appropriée certains standards narratifs, techniques et esthétiques hollywoodiens, ce qui contribue à la montée en gamme de ses productions, avec un potentiel renforcement de leur efficacité propagandiste.

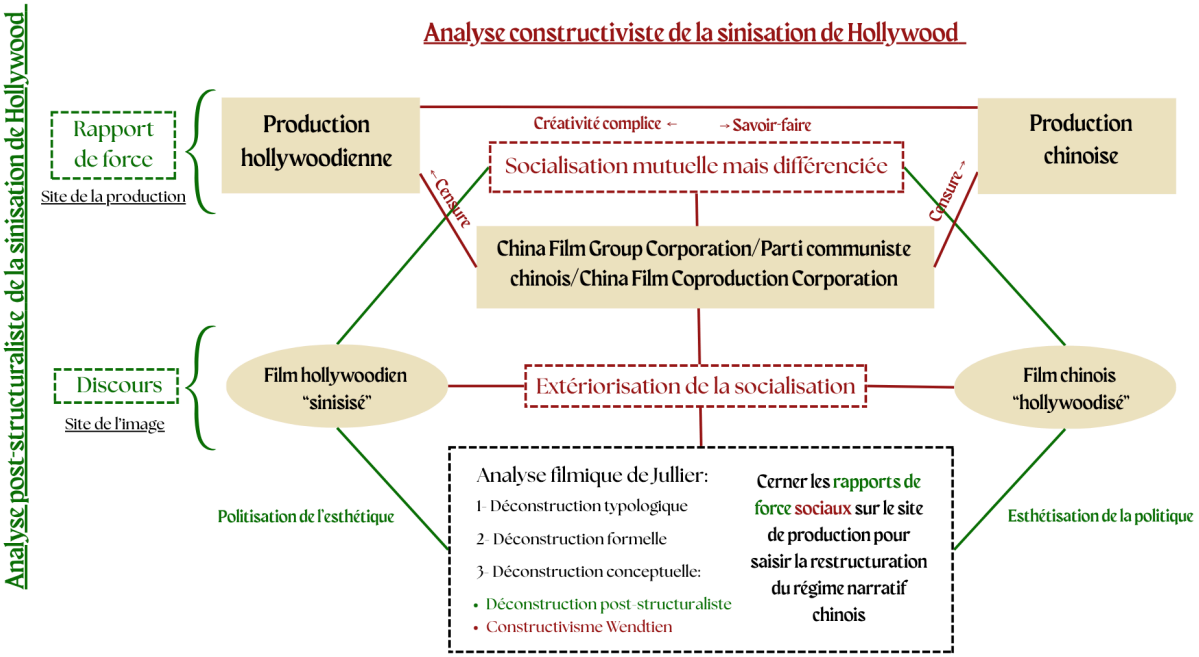
[41] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

H4 : Les films chinois influencés par Hollywood tendent à présenter une image valorisante de la Chine conforme aux orientations idéologiques du Parti communiste chinois, tandis que les représentations des États-Unis y apparaissent de manière plus critique.

H5 : L'interaction sino-hollywoodienne produit une socialisation mutuelle asymétrique, renforçant le régime narratif du Parti communiste chinois.

2.3. Ancrage théorique

La production (3.3.1.) et l'image (3.3.2) constituent donc les deux unités d'analyses sélectionnées pour opérationnaliser les théories post-structuralistes et constructivistes. Le matériel théorique est néanmoins adapté aux spécificités analytiques propres à chacun des sites. Qui plus est, une schématisation de l'ancrage théorique appliqué au cas d'étude est proposé ci-dessous par souci de clarté[42] :



2.3.1. Le site de production à l'aune du post-structuralisme et du constructivisme

Sous une lecture post-structuraliste, chaque film se conçoit comme la fixation d'un rapport de force réalisé lors de la phase de production (1), dont le constructivisme favorise une plus ample appréhension des dynamiques de socialisation (2).

[42] Le schéma a été réalisé par l'auteur du mémoire.

§1- Le post-structuralisme

Inspiré du structuralisme de Roland Barthès et de Ferdinand de Saussure qui considérait les structures comme des éléments qui *"sous-tendent les relations sociales et leur procurent une signification donnée"*, le post-structuralisme vise à resituer ces structures dans un contexte de *"luttes inédites à la faveur de la construction d'une nouvelle subjectivité et de nouvelles identités"*. Bien que souvent confondu avec le post-modernisme en vertu de leur indéniable porosité, le post-structuralisme constitue une théorie axée sur *"la connaissance et le langage"*, alors que le post-modernisme se concentre davantage sur *"la société, la culture et l'histoire"*[43]. Devenu l'apanage de penseurs français, dont Michel Foucault ou Pierre Bourdieu, le post-structuralisme s'est progressivement diffusé à la discipline des relations internationales entre les années 1980 et 1990[44]. La théorie est d'abord envisagée comme une critique des discours doctrinaux dominants, percevant les théories positivistes des relations internationales comme le résultat d'un rapport de force oeuvrant à l'installation d'un régime de vérité sur la nature du système international. Depuis, l'ambition du post-structuralisme a été d'interroger ce qui semble être donné pour vrai : de l'Etat[45] à la frontière, en passant par le contrat social[46].

Selon le post-structuralisme, le discours correspond à l'ensemble des représentations et des pratiques qui sédimentent les identités, les relations et plus généralement les significations afin de les rendre naturelles, normales et vraies. A ce titre, le discours se caractérise par une polymorphie formelle, c'est-à-dire qu'il investi autant les déclarations politiques que les images de la culture populaire[47]. Or, dans une société préférant *"la représentation à la réalité"*[48], les post-structuralistes s'intéressent de plus en plus aux discours véhiculés par la culture populaire[49]. Toute production d'image s'engage sur une

[43]Thierry Balzacq, *Théories de la sécurité. Les approches critiques* (Presses de Sciences Po, 2016) p.252, https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01.https://doi.org/10.1007/978-3-030-28786-3.

[44] Berit Bliesemann De Guevara, éd., *Myth and Narrative in International Politics* (London: Palgrave Macmillan UK, 2016), https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.

[45] Steve Smith, Ken Booth, et Marysia Zalewski, *International Theory: Positivism and Beyond* (Cambridge University Press, 1996).

[46] Alan R. Petersen, Poststructuralism, Citizenship and Social Policy (Psychology Press, 1999).

[47] Kevin C. Dunn et Iver B. Neumann, « Discourse Analysis », in *Routledge Handbook of International Political Sociology* (Routledge, 2016).

[48] Guy Debord, *La société du spectacle* (Éditions Champ Libre, 1983), p.1.

[49] Kevin C. Dunn et Iver B. Neumann, « Discourse Analysis », in *Routledge Handbook of International Political Sociology* (Routledge, 2016).

intentionnalité, que celle-ci soit économique, artistique, politique, voire même idéologique, la rendant dès lors étrangère à l'idéal de neutralité[50]. Ainsi, qu'il soit sciemment politique ou prétendument culturel, le discours se conçoit comme une *"matrice"* du pouvoir, où s'expriment les rapports de force au cours desquels certains groupes sociaux entendent imprégner la réalité sociale de leur interprétation hégémonique. Face à cet "*narrativisation de la réalité"*[51], les chercheurs post-structuralistes recommandent de saisir les structures sociales et les pratiques de domination aboutissant au discours[52], tout en se laissant *"la liberté et la créativité"* méthodologique[53]. Cependant, pour éviter un quelconque ésotérisme, l'analyse des structures sociales est ici soutenue par la théorie constructiviste.

§2- Le constructivisme

Éminemment populaire parmi les théories des relations internationales, le constructivisme est utilisé en l'espèce pour saisir les mécanismes de socialisation inhérents à l'interaction sino-hollywoodienne, qui engage autant les directions cinématographiques hollywoodiennes que leurs homologues chinois et le Parti communiste chinois. Ancrée sur une épistémologie située au carrefour entre positivisme et post-positivisme selon la tendance constructiviste, la théorie se dote d'une ontologie post-positiviste, considérant la réalité sociale comme une donnée co-construite par les individus qui la compose[54]. Dès les années 60, Berger et Luckmann observent qu'au cours de l'interaction inter-individuelle, un processus de négociation s'engage de manière continue, et à partir duquel chacun s'approprie les normes et les contraintes qui font de la réalité sociale ce qu'elle est[55]. Ce processus, qualifié de socialisation, consiste en une intériorisation d'idées, de normes et de

[50]Thierry Balzacq, *Théories de la sécurité. Les approches critiques* (Presses de Sciences Po, 2016), https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01.

[51]Richard Devetak, *Post-Structuralism* (Palgrave Macmillan, 2013), p.187 https://doi.org/10.1007/978-1-137-31136-8_8.https://doi.org/10.1007/978-1-137-31136-8_8.

[52] Berit Bliesemann De Guevara, éd., *Myth and Narrative in International Politics* (London: Palgrave Macmillan UK, 2016), https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.

[53] Thierry Balzacq, *Théories de la sécurité. Les approches critiques* (Presses de Sciences Po, 2016) p.282, https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01.

[54]Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « Théories des relations internationales », 17 août 2023, https://doi.org/10.3917/puf.jeang.2023.02.

[55] Philippe Riutort, *Précis de sociologie* (Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2014).

comportements qui sont progressivement perçus comme *"naturels"* par les agents sociaux[56]. Chacun dispose d'un stock social de connaissances qui leur procure des repères pour adapter leur comportement au contexte de la situation. Alexander Wendt précise que l'appropriation et/ou la contestation d'une norme dépend généralement du rapport de force existant au sein des structures sociales entre l'agent socialisé et l'agent socialisateur[57]. Ce stock est donc continuellement renouvelé selon les mutations structurelles, mais aussi selon l'interprétation socio-cognitive qui est réalisée par l'individu socialisé[58].

Bien que longtemps conceptualisée comme étant unidirectionnelle, du moins dans le champ des relations internationales, la socialisation a été repensée sous une modalité bi-directionnelle, soulignant le degré d'agentivité réservé à l'individu socialisé[59]. Le rôle du sociologue est alors de mettre à jour les *"conditions sociales de la possibilité qui autorisent (ou pas) tel ou tel acte dans un contexte donné"*[60]. Berger et Luckmann relèvent que la construction sociale est un processus interpersonnel et intrapersonnel, au sens où les normes sont appropriées, interprétées voire résistées lors d'une rencontre avec l'autre, tandis que la substance intériorisée fait l'objet d'un traitement cognitif propre à l'individu. En ce sens, la socialisation commence par une interaction avec l'autre, qui rend possible l'intériorisation d'une norme quelconque selon le rapport de force existant. Une fois intériorisée par l'individu, cette norme est ensuite extériorisée, c'est-à-dire exprimée par le biais d'une action individuelle, que celle-ci soit matérielle ou symbolique, et signalant un attachement à la substance sociale appropriée[61]. En l'espèce, les films correspondent à un effort d'extériorisation du rapport de force intériorisé au niveau de la production. Une fois les normes sociales inhérentes au processus de socialisation sino-hollywoodien démontrées, il s'agira d'en confirmer leurs extériorisations à travers l'analyse des films qui en découlent.

---

[56] Matthias Grundmann, « Social constructions through socialization: The perspective of a constructivist socialization research », in *Social Constructivism as Paradigm?* (Routledge, 2018), p.180.

[57] Alexander Wendt, *Social Theory of International Politics*, Cambridge Studies in International Relations (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), https://doi.org/10.1017/CBO9780511612183.https://doi.org/10.1017/CBO9780511612183.

[58] Georg Sørensen, Jørgen Møller, et Robert H. Jackson, *Introduction to International Relations: Theories and Approaches* (Oxford University Press, 2022).

[59] Pu Xiaoyu, « Socialisation as a Two-way Process: Emerging Powers and the Diffusion of International Norms », *The Chinese Journal of International Politics* 5, nº 4 (1 décembre 2012): 341‑67, https://doi.org/10.1093/cjip/pos017.

[60] Philippe Riutort, *Précis de sociologie* (Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2014), p.231.

[61] Matthias Grundmann, « Social constructions through socialization: The perspective of a constructivist socialization research », in *Social Constructivism as Paradigm?* (Routledge, 2018).

2.3.1. Le site de l'image à l'aune du post-structuralisme et du constructivisme

Pour ce faire, les analyses filmiques sont réalisées selon la méthodologie préconisée par Laurent Jullier (1) tout en étant enrichie par les apports du post-structuralisme (2).

§1- L'analyse filmique selon Laurent Jullier

A la croisée entre imaginaire, cognition et sens, le film se conçoit comme une expérience intégrale, dont l'analyse tente d'en retranscrire le vécu. A proprement parler, *"l'analyse de film n'existe pas".* Tout au plus, il existe des *"analyses de certains éléments"* du film, d'où la nécessité de circonscrire l'objet d'étude[62]. Cette délimitation est d'autant plus fondamentale que l'espace viendrait à manquer si le présent mémoire devait opérer une analyse complète[63] de chaque film, alors même que ceux-ci ne sont que des éléments complémentaires à l'objectif de caractérisation de la socialisation sino-hollywoodienne. En conséquence, l'analyse filmique est opérationnalisée sur les films hollywoodiens prétendument socialisés à la censure chinoise, mais aussi à l'égard des films chinois prétendument socialisés au savoir-faire hollywoodien. Une telle analyse suggère d'apprécier la substance du film, à savoir la cohérence narrative insufflée par le Parti communiste chinois sur les deux sites de production, tout en évaluant sa forme, de sorte à déceler l'appropriation de l'expertise hollywoodienne par l'industrie cinématographique chinoise. Pour saisir ces éléments de fond et de forme, l'analyse recourt à la méthode de déconstruction du film de Laurent Jullier, qui propose une analyse en trois temps[64]. La première déconstruction est dite typologique, et rend compte de la technicité narrative du film, en s'appuyant sur l'identification de ses éléments narratifs structurants, tels que l'intrigue, la structure narrative, le genre ou encore l'idéologie propre au film. La seconde déconstruction, dite formelle, est centrée sur la technicité auditive et visuelle du film à travers les effets sonores, les choix esthétiques, les regards de la caméra ou encore la résonance émotionnelle. Cette étape est notamment cruciale pour appréhender le transfert du savoir-faire hollywoodien vers les productions chinoises. Enfin, convaincu qu'il y a *"quelques disciplines auxquelles il est possible d'emprunter des outils pour compléter ou organiser en interprétation les éléments d'analyse dont on*

[62] Laurent Jullier, *Analyser un film: De l'émotion à l'interprétation* (Paris: FLAMMARION, 2012), p.22.

[63] Si tant est que cela demeure possible au vue de la subjectivité de la tâche.

[64] La trame méthodologique de la déconstruction filmique de Jullier figure en annexe.

dispose"[65], Jullier propose une dernière déconstruction qualifiée de conceptuelle. Celle-ci mobilise les cadres théoriques issus de disciplines annexes pour approfondir l'interprétation du film selon l'objet étudié. En l'occurrence, si la déconstruction formelle se prête relativement bien à l'analyse d'une socialisation du savoir-faire cinématographique, le traitement de la censure du Parti communiste chinois mérite davantage de rigueur. Aussi, il est décidé de circonscrire l'analyse de la censure à sa dimension identitaire, en appréciant la construction du portrait chinois par rapport au portrait états-unien. Pour ce faire, le mémoire adopte une approche originale en mobilisant la théorie post-structuraliste, afin d'apprécier l'entreprise de normalisation identitaire à l'œuvre dans les représentations cinématographiques. En amont, une définition de l'identité s'avère pour le moins nécessaire. Alexander Wendt en propose une conceptualisation à deux niveaux, considérant cette dernière comme une qualité intra-subjective, liée à la *"manière dont un acteur se comprend lui-même"*, et comme une réalité intersubjective, issue de la perception et de la définition qui en est réalisée par autrui[66]. Sur cette base, les représentations identitaires chinoise et états-unienne seront respectivement déconstruites selon une approche post-structuraliste.

§2- La déconstruction identitaire post-structuraliste

Confronté aux représentations autoritaires du film[67], le post-structuralisme recourt traditionnellement à deux technologies analytiques, à savoir la double lecture et la déconstruction[68]. Si la première révèle les contradictions inhérentes à un discours *via* une lecture d'abord linéaire puis critique des significations imposées, la seconde remet en question la naturalisation discursive d'oppositions conceptuelles[69]. Affiliée aux écrits de Derrida, la déconstruction présuppose en effet que toute opposition conceptuelle n'est jamais neutre, et implique au contraire, l'existence d'une hiérarchie entre les concepts mobilisés où

---

[65] Laurent Jullier, *Analyser un film: De l'émotion à l'interprétation* (Paris: FLAMMARION, 2012) p.325.

[66] Alexander Wendt, *Social Theory of International Politics*, Cambridge Studies in International Relations (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p.224, https://doi.org/10.1017/CBO9780511612183.https://doi.org/10.1017/CBO9780511612183.
Traduction de l'auteur: *"identity is at base a subjective or unit-level quality, rooted in an actor 's self-understandings"*.

[67] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, nº 1 (1966): 1‑27, https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113.

[68] Richard Devetak, *Post-Structuralism* (Palgrave Macmillan, 2013), https://doi.org/10.1007/978-1-137-31136-8_8.

[69] Thierry Balzacq, *Théories de la sécurité. Les approches critiques* (Presses de Sciences Po, 2016), https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01.

l'un est privilégié par rapport à l'autre[70]. S'il existe un lien de dépendance entre les deux concepts, l'un apparaît nécessairement doté d'une qualité, d'une propriété ou encore d'un trait identitaire qui manque cruellement à l'autre, rendant le premier concept davantage désirable par rapport au second. De la sorte, une signification est sécurisée tandis qu'une autre est marginalisée voire même désavouée. Loin d'être indifférente aux images de la culture populaire[71], la déconstruction post-structuraliste est ainsi employée en l'espèce pour saisir l'opposition identitaire sino-états-unienne au sein des films. Plus exactement, il s'agit de repérer la stratégie narrative à l'œuvre dans la caractérisation de l'identité chinoise construite parallèlement à l'identité états-unienne, afin d'y déceler une quelconque hiérarchisation bénéficiant à l'un ou à l'autre. D'emblée, il convient de préciser que l'identité se forge nécessairement par des pratiques d'exclusion et de discrimination à même de différencier le soi de l'autre, bien qu'il ne faut pas exagérer la radicalité d'une telle différenciation[72].

2.4. Délimitation des données analysées

En conséquence, la présente analyse ne se contente pas de ce qui est affiché à l'écran, mais cherche à s'inviter derrière l'écran. Dans une moindre mesure, la recherche essaye de comprendre les *"boîtes noires"*[73] que sont les productions cinématographiques, et dont la mécanique reste trop souvent méconnue du grand public. Mais s'approcher des coulisses énigmatiques des productions n'est pas chose aisée, tant l'accessibilité demeure un frein. Sur ce point, Dittmer considère que les sources journalistiques, les conférences de presse ou encore les entretiens constituent autant de matériaux empiriques aptes à nourrir la réflexion du chercheur. Le mémoire s'appuie aussi sur la synthétisation de l'ensemble des sédiments empiriques issus des sources primaires, et provenant de la constellation de chercheurs ayant approché l'interaction sino-hollywoodienne.

---

[70] Hacer Aker, « Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema », *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 9 mars 2022, https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530.https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530.

[71] Alex Macleod, « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité », *Cultures & Conflits* 102, nº 2 (1 septembre 2016): 17‑32, https://doi.org/10.4000/conflits.19263.https://doi.org/10.4000/conflits.19263.

[72] Andreas Behnke, « Book Review: David Campbell, National Deconstruction : Violence, Identity, and Justice in Bosnia (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998, 304 Pp., USD 24.95 Pbk.) », *Millennium* 27, nº 3 (1 septembre 1998): 724‑25, https://doi.org/10.1177/03058298980270030603.

[73] Jason Dittmer et Daniel Bos, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2nd ed. édition (Lanham Boulder New York London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019), p.63.

Qui plus est, des demandes d'entretiens ont été réalisées auprès des acteurs suivants: *Ambassade de la République populaire de Chine au Royaume de Belgique (service culturel - via email), Ambassade de la République populaire de Chine aux Etats-Unis (service presse, politique et culturel - via email), China Film International (via email), Paul Charon (Directeur de recherche pour l'IRSEM - via email), Wendy Su (Professeure d'études culturelles à l'Université de Californie - via email), Bureau d'information du Conseil d'Etat de la République populaire de Chine (via email), Motion Picture Association of America incluant Urmila Venugopalan (Directrice générale pour la région Asie-Pacifique - via email et message Linkedin), Trevor Fernandes (Vice-Président des affaires gouvernementales pour la région Asie-Pacifique - via message Linkedin), Charles Rivkin (CEO de la MPAA - via message Linkedin).* Jusqu'alors, la majorité des demandes sont restées lettres mortes, à l'exception près du service culturel de l'Ambassade de la République populaire de Chine au Royaume de Belgique. Madame Liuying Chen, troisième secrétaire aux affaires culturelles, a néanmoins admis que les *"sujets abordés sont très pointus et dépassent le champ de notre expertise"*. L'ambition nourrie par de tels entretiens était la confrontation entre les sédiments scientifiques accumulés et les données officielles issues des élites politiques, notamment chinoises, qui entretiennent un rapport avec l'industrie cinématographique chinoise et/ou hollywoodienne. De la sorte, une approche plus intégrative aurait été esquissée. Ces entretiens ont également été pensés comme un moyen de dépasser d'éventuels biais, qu'ils soient de confirmation et/ou liés à une perspective occidentalo-centrée. Conformément aux recommandations du promoteur, l'éventualité d'un refus, voire d'une absence de réponse de la part des acteurs contactés a été envisagée. Dans cette optique, l'analyse de film constitue un dispositif compensatoire aux entretiens pour saisir, à sa manière, le processus de socialisation sino-hollywoodien. S'agissant de cette analyse filmique, une sélection a été opérée sur la base des critères suivants :

1- Le film présuppose un processus de socialisation sino-hollywoodien, qui a préalablement été mis en évidence par les travaux scientifiques ou journalistiques antérieurs. En l'espèce, deux normes sociales sont étudiées pour déterminer la manière dont elles (dé)servent le régime narratif chinois, à savoir la censure du Parti communiste chinois et le savoir-faire hollywoodien. Tout film retenu doit ainsi se retrouver dans l'une des situation suivante :

a- La direction cinématographique est d'origine états-unienne, et a interagi avec des partenaires chinois entraînant des ajustements sur les choix artistiques du film. L'analyse se

focalise alors sur la transnationalisation de la censure chinoise sur les productions hollywoodiennes.

b- La direction cinématographique est d'origine chinoise, et a antérieurement interagi avec des partenaires hollywoodiens, entraînant des ajustements sur les choix artistiques des films postérieurs. L'analyse se focalise dès lors sur la captation du savoir-faire hollywoodien par l'industrie cinématographique chinoise.

2- Le récit doit présenter des personnages caractérisés comme chinois et états-uniens de manière substantielle. Plus qu'une brève apparition, ces personnages devront présenter des éléments révélateurs de leur(s) identité(s) et de leur(s) comportement(s), tout en interagissant l'un avec l'autre. Il convient de préciser que les personnages peuvent correspondre autant à des personnes physiques (individu) qu'à des personnes morales (Etat, forces armées).

3- En raison de leur visée essentiellement didactique[74], les films ne doivent pas relever du documentaire.

Sur la base de ces éléments, les films retenus sont respectivement Red Dawn (2012); Transformers : L'Âge de l'extinction (2014); Wolf Warrior 2 (2017) et La bataille du lac Changjin (2021). Il est à noter que ces œuvres ne constituent nullement une liste exhaustive des productions répondant aux critères susmentionnés.

3. Clarifications conceptuelles

La notion de régime narratif étant au cœur du mémoire, une clarification conceptuelle sur ce que recouvre plus généralement le récit dans les relations internationales s'annonce, au préalable, comme une nécessité (3.1), ce qui suscitera subséquemment une brève discussion sur le rapport qu'entretient le récit cinématographique avec les mythes et l'imaginaire (3.2).

---

[74] Desplanque, Simon. *Making of a Nation*, *Analyse de l'imaginaire national américain au travers des portraits cinématographiques et télévisuels des présidents Truman à Bush Sr*, (Bruxelles, Belgique: Peter Lang Verlag, 2022) accessed Jun 29, 2025, 10.3726/b19988

3.1. Le renouveau narratif dans les relations internationales

Qu'il soit sciemment fictif ou prétendument ancré sur le "*réel*" des relations internationales, le récit connaît un regain d'intérêt académique, malgré un traitement qui fut relativement superficiel jusqu'alors, car seulement synonyme de *"discours"*[75]. A cet égard, le projet *Fabulae Mundi,* inauguré en 2025, se distingue par son ambition de saisir les *"fonctions symboliques et performatives des récits"* déployés par les Etats dans le cadre de leur action extérieure[76]. Du tournant culturel d'hier au renouveau narratif d'aujourd'hui, les récits intriguent par la mise en ordre qu'ils proposent, en modelant et remodelant autant les acteurs que les évènements en jeu, de sorte à construire un sens de lecture stratégique du réel. La force du narratif découle d'ailleurs de son polymorphisme, résultant d'une diffusion transmédiatique investissant autant la culture populaire que les médias traditionnels ou encore la communication politique officielle. Cette singularité impose le déploiement d'une définition minimaliste du récit, dont celle proposée par Freistein semble pertinente pour décortiquer la sinisation de Hollywood. Les récits constituent dès lors des *"représentations communicatives et discursives d'évènements, avec une séquence temporelle et/ou des relations causales sous la forme d'une intrigue, portées par la caractérisation des rôles et s'appuyant sur des topoï et des motifs socialement construits"*[77][78]. Sur la base de cette définition, le récit s'articule donc autour de trois éléments centraux : une intrigue, une caractérisation et des topoï. L'intrigue constitue l'armature narrative qui confère une cohérence aux événements représentés, en circonscrivant bien souvent les interprétations qu'il est possible d'en tirer. Cette dernière peut reposer sur des conventions culturellement préexistantes, à l'instar des intrigues affiliées à la résurrection, présentes aussi bien dans les films que dans les récits religieux. La caractérisation se recentre ensuite sur la construction des rôles narratifs, façonnant les protagonistes, les antagonistes et plus largement les figures archétypales du récit, dont l'agencement véhicule alors des jugements normatifs sur ce qui est entendu comme le bien et le mal. En tant que réservoirs collectifs d'idées, les topoï jouent un rôle

[75] Linus Hagström et Karl and Gustafsson, « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics », *Cambridge Review of International Affairs* 32, nº 4 (4 juillet 2019): 387‑406, p.388 https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.

[76] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi* (blog), 2 mars 2025, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937 p.1.

[77] Traduction personnelle de l'auteur - *"communicative-discursive representations of events with temporal sequence and/or causal relations in the form of a plot, carried by characterization of roles, and drawing on socially relevant topoi and motifs"*

[78] Katja Freistein, Frank Gadinger, et Stefan Groth, « Studying Narratives in International Relations », *International Studies Perspectives*, 29 octobre 2024, ekae019, https://doi.org/10.1093/isp/ekae019. p.2

particulièrement essentiel à cet égard puisqu'ils rattachent un élément du récit à une idée type qui lui est d'ores-et-déjà accolée dans l'imaginaire collectif. Ainsi, le migrant peut être associé aux topoï du danger et de la criminalité, orientant mécaniquement les possibilités d'interprétation du récit. A la différence du discours, le récit possède un objectif stratégique sur la scène internationale, servant à influencer voire cadrer les attentes et les actions potentielles[79]. Selon Miskimmon, O'Loughlin et Roselle, le récit se décompose alors en trois idéaux-types: le récit systémique portant sur la nature, la structure et les évolutions du système international; le récit thématique se concentrant sur un thème de la politique internationale; et enfin le récit identitaire focalisé sur la construction des acteurs et de leurs rôles, intérêts et réputations au sein du système[80]. Ce dernier type de récit fait notamment l'objet d'un traitement analytique au sein de cette recherche, en explorant la manière dont l'interaction sino-hollywoodienne façonne les représentations des portraits chinois et états-uniens, à travers les rapports de force exercés au niveau de la production cinématographique.

Amorcé dès les années 90, le tournant narratif est concomitant à son équivalent culturel en relations internationales. Alors que le premier se concentre sur les processus de (dé)légitimation de projets politiques et la stabilisation d'identités collectives à travers les récits, le second s'établit sur le vaste nexus relations internationales/objet culturel. Plus spécifiquement, les objets culturels ont subi une triple dissection, que ce soit au travers des approches pédagogiques, critiques ou bien encore de *soft power*[81]. Bien que ces trois approches demeurent moins hermétiques entre elles qu'elles ne le sous-entendent, la culture populaire, et le cinéma dans une moindre mesure, s'est révélée être un objet à la fois ludique dans l'apprentissage des relations internationales et stratégique dans la dissémination des modes de vie. Sous les auspices du post-positivisme, les théories critiques ont davantage conceptualisé l'objet culturel comme un espace de lutte du pouvoir, portant autant sur les structures de production que de représentation induites[82]. Le récit fictif se situe donc à la jonction entre approche culturelle et narrative, soulignant le poids de l'imaginaire collectif où

---

[79] Svetlana Krivokhizh et Elena Soboleva, « Strategic Narratives in China's Bid for Discursive Hegemony », *International Organisations Research Journal* 18, nº 2 (15 juillet 2023): 178‑92, https://doi.org/10.17323/1996-7845-2023-02-09.

[80] Laura Roselle, Alister Miskimmon, et Ben O'Loughlin, « Strategic narrative: A new means to understand soft power », *Media, War & Conflict* 7, nº 1 (2014): 70‑84.

[81] Desplanque, Simon. *Making of a Nation*, *Analyse de l'imaginaire national américain au travers des portraits cinématographiques et télévisuels des présidents Truman à Bush Sr*, (Bruxelles, Belgique: Peter Lang Verlag, 2022), accessed Jun 29, 2025, 10.3726/b19988

[82] Jonas Staal, *Propaganda Art in the 21st Century*, The MIT Press (Massachusetts, 2019).

se construisent et s'entrechoquent diverses subjectivités politiques[83]. Longtemps négligé du fait d'approximations rationalistes considérant l'individu suffisamment raisonné et raisonnable pour dissocier le réel du fictif, la culture populaire est aujourd'hui réhabilitée dans sa capacité d'influence[84]. Plus précisément, celle-ci est porteuse d'*"expériences synthétiques"* à travers lesquelles les individus deviennent symboliquement témoins du récit, engendrant une potentielle altération des croyances préconstruites initiales, accentuée par un abaissement naturel de la résistance cognitive lorsque confronté au divertissement[85]. En ce sens, les *"films et la culture sont d'excellents outils dans les luttes de pouvoir symbolique autour de l'identité nationale[86]"*[87] et les Etats ont en conscientisé la nécessité dans un monde post-moderne[88]. La notion de régime narratif rend ainsi compte de cet effort de structuration et d'orientation dans la production des récits, en leur conférant une cohérence interne, tout en reflétant une position de pouvoir et une certaine vision du monde[89].

3.2. Le film au croisement entre mythe et imaginaire

Réputé pour sa *"puissance propagandiste sans égale"*[90], le cinéma ne se limite pas à une fonction de divertissement mais joue également un *"rôle social",* notamment à travers la construction de l'imaginaire collectif[91]. Pour ce faire, le film mobilise un ensemble de mythes[92] facilitant l'ancrage des représentations proposées à partir d'un univers d'idées

[83] Kyle Grayson, Matt Davies, et Simon Philpott, « Pop Goes IR? Researching the Popular Culture—World Politics Continuum », *Politics* 29, nº 3 (1 octobre 2009): 155‑63, https://doi.org/10.1111/j.1467-9256.2009.01351.x.

[84] Todd Adkins et Jeremiah J. Castle, « Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes », *Social Science Quarterly* 95, nº 5 (2014): 1230‑44, https://doi.org/10.1111/ssqu.12070.https://doi.org/10.1111/ssqu.12070.

[85] J Furman Daniel III et Paul Musgrave, « Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations », *International Studies Quarterly* 61, nº 3 (1 septembre 2017): 503‑16, https://doi.org/10.1093/isq/sqx053.

[86] *"Films and culture are excellent tools in symbolic power battles of the national identity"* - Traduction personnelle.

[87] Aida A. Hozic, « Between "National" and "Transnational": Film Diffusion as World Politics », *International Studies Review* 16, nº 2 (2014): 229‑39, p.236.

[88] Peter van Ham, « The Rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation », *Foreign Affairs* 80, nº 5 (2001): 2‑6, https://doi.org/10.2307/20050245.

[89] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi* (blog), 2 mars 2025, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937.

[90]Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), p.9, https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

[91] Jérôme Bimbenet, « Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps », *Collection U*, 2007, 121‑48, p.127, https://doi.org/10.3917/arco.bimbe.2007.01.0121.

[92] Jason Dittmer et Daniel Bos, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2nd ed. édition (Lanham Boulder New York London: Rowman & Littlefield Publishers, 2019).

socialement préexistant, leurs conférant ainsi une résonance symbolique[93]. Si la conceptualisation du mythe demeure quelque peu byzantine, la littérature scientifique s'accorde sur une définition très générale considérant les mythes comme un système de représentations collectives, structurant de manière sous-jacente le discours général propre à une communauté[94]. Lorsqu'il aborde les questions de pouvoir et de son exercice, le mythe revêt une dimension politique et contribue à la *"légitimation de rapports de pouvoir au sein d'une société donnée"*[95]. Une dissociation reste à noter entre les mythes politiques anciens et artificiels : les premiers sont issus d'une co-construction sociale, tacite et latente tandis que les seconds résultent d'une (re)construction intentionnelle dans l'espoir de maintenir un ordre socio-politique hiérarchisé visant à préserver des acteurs dominants face à un environnement jugé non-viable[96]. A cet égard, les chercheurs Torfing et Howarth remarquent que la *"construction naturalisante et universalisante de mythes et d'imaginaires est un élément central de la tendance hégémonique vers la totalisation idéologique"*[97]. En inscrivant progressivement leurs propres mythes dans l'espace discursif, les entrepreneurs politiques en effacent la contingence et les transforment en vérités communément admises. Ce faisant, ils saturent le champ symbolique et marginalisent les imaginaires alternatifs, imposant ainsi leurs récits comme unique horizon possible. Qu'elle soit animée d'une intention politique ou non, la réappropriation des mythes par le cinéma participe à la sédimentation d'un imaginaire collectif[98]. Cet imaginaire, qui comprend l'ensemble *"des mythes, des symboles et des rituels"*[99] propre à une communauté, peut disposer d'une dimension sécuritaire, consistant en des *"perceptions de menaces, externes et internes",* des *"perceptions de l'ennemi"* ainsi que des

---

[93] Alicja Prochniak et Cristian Nitoiu, « The Role of Narratives in World Politics: Agency and Structure », éd. par Berit Bliesemann De Guevara et al., *European Review of International Studies* 10, nº 1 (2023): 56‑67.

[94] Berit Bliesemann De Guevara, éd., *Myth and Narrative in International Politics* (London: Palgrave Macmillan UK, 2016), https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.

[95] Desplanque, Simon. *Making of a Nation*, *Analyse de l'imaginaire national américain au travers des portraits cinématographiques et télévisuels des présidents Truman à Bush Sr*, (Bruxelles, Belgique: Peter Lang Verlag, 2022), p.46 accessed Jun 29, 2025, 10.3726/b19988

[96] Berit Bliesemann De Guevara, éd., *Myth and Narrative in International Politics* (London: Palgrave Macmillan UK, 2016), https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2.

[97] David Howarth et Jacob Torfing, éd., *Discourse Theory in European Politics* p.15 (London: Palgrave Macmillan UK, 2005), https://doi.org/10.1057/9780230523364.

[98] Robert A. Rosenstone, « The Historical Film as Real History », *FILMHISTORIA Online* 5, nº 1 (1995): 5‑23.

[99] Desplanque, Simon. *Making of a Nation*, *Analyse de l'imaginaire national américain au travers des portraits cinématographiques et télévisuels des présidents Truman à Bush Sr*, (Bruxelles, Belgique: Peter Lang Verlag, 2022), p.48 accessed Jun 29, 2025, 10.3726/b19988

"fantasmes" autour de *"l'insécurité et de l'anxiété"*[100]. D'ailleurs, parmi les exemples proéminents d'entrepreneurs de sécurité imaginaire figure Hollywood, qualifiée de *"machine à générer de l'ennemi"*[101] émanant (souvent) de l'étranger [102]. De l'ennemi soviétique de la Guerre froide, au traître de l'intérieur, ou au nord-coréen porteur de la menace nucléaire, Hollywood dessine les contours d'une altérité hostile, constante mais modulable[103]. Bien que le cinéma hollywoodien ne soit pas assujetti par la puissance publique, ses films contribuent au cadrage des menaces nourrissant et structurant l'imaginaire national états-uniens[104]. Symbolisant à la fois la puissance de l'image et l'image de la puissance, Hollywood s'est ainsi illustré par sa capacité à produire un *"récit du film-monde"* dans lequel l'actorité des Etats-Unis est régulièrement mise en scène[105]. Seulement, la représentation proposée oscille tout de même entre deux récits identitaires types. D'un côté, le récit héroïque, exaltant la force et les idéaux états-uniens face à un *alter* antithétique, et de l'autre, le récit critique, dénonçant la cupidité et la perversion de ses institutions. A cet égard, Jack Valenti[106] justifiait cette posture considérant que *"tout film est bon pour l'image de l'Amérique" :* soit il met en scène des représentations positives, soit il révèle la liberté dont jouissent les réalisateurs pour critiquer les failles de l'Etat[107]. Hollywood se caractérise donc par un discours à géométrie variable, où les récits fictifs peuvent se rapprocher ou s'éloigner du discours (géo)politique officiel des Etats-Unis.

---

[100] Alex Macleod, « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité », *Cultures & Conflits* 102, nº 2 (1 septembre 2016): 17‑32, p.19 https://doi.org/10.4000/conflits.19263.

[101] Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), p.10 https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

[102] Thomas Elsaesser, « ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe », *Mise Au Point. Cahiers de l'association Française Des Enseignants et Chercheurs En Cinéma et Audiovisuel*, nº 5 (7 mars 2013), https://doi.org/10.4000/map.1480.

[103] Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

[104] Peter van Ham, « Branding Territory: Inside the Wonderful Worlds of PR and IR Theory », *Millennium* 31, nº 2 (1 mars 2002): 249‑69, https://doi.org/10.1177/03058298020310020101.

[105] Maxime Didat, *Géopolitique et cinéma: Image (s) de la puissance, puissance des images* (Paris: Editions L'Harmattan, 2021), p.101.

[106] Président de la MPAA de 1966 à 2004.

[107] Nolwenn Mingant, « Hollywood et le département d'Etat : une liaison dangereuse ? », *Géoéconomie* 58, nº 3 (30 décembre 2011): 67‑73, p;68, https://doi.org/10.3917/geoec.058.0067.

4. Clarifications contextuelles

Aussi dense que complexe, l'appréhension de la socialisation sino-hollywoodienne présuppose en amont une familiarité avec les contextes historique (4.1) et économique (4.2) dans lesquels s'inscrit la relation sino-hollywoodienne. Les deux sous-parties ci-après en condensent justement les principaux éléments pour convenablement préparer le lecteur à une compréhension holistique du sujet.

4.1. La coopétition historique sino-hollywoodienne

L'interaction sino-hollywoodienne est ancienne, remontant au moins dès les années 1930, lorsque les productions hollywoodiennes dominaient près de 75% du marché chinois[108]. Mais cette présence suscitait déjà l'inquiétude des élites intellectuelles chinoises, communistes comme nationalistes, qui y percevaient le risque d'une influence socio-politique[109]. Consciente de la puissance propagandiste du cinéma, la République populaire de Chine amorce progressivement un détachement avec Hollywood, concrétisé lors de la guerre de Corée (1950-1953). La seule exception chinoise demeure *Le Sel de la terre* (1954) de H.Biberman, dont la diffusion est justifiée pour l'inclinaison communiste du film, ayant d'ailleurs motivée sa censure aux Etats-Unis[110]. Le rapprochement sino-états-unien dans les années 1970, couplé aux réformes structurelles de l'économie chinoise par la *"politique de la porte ouverte",* concède toutefois un retour de certains films hollywoodiens sur les écrans chinois dès 1981. La répression des manifestations de la place Tian'anmen (1989) interrompt cette dynamique, avant d'être relancée en 1994 avec un quota de 10 films étrangers par année. Seulement, la nationalisation préalable de l'industrie cinématographique chinoise rend la culture indissociable de la politique[111]. Tous les films, domestiques comme étrangers, doivent se soumettre aux exigences de la censure du Parti communiste chinois[112].

---

[108] Yibo Zhang, « Hollywood's Global Strategy and the Development of Chinese Film », *International Journal of Art Innovation and Development* 3, nº 4 (10 octobre 2022), https://doi.org/10.38007/IJAID.2022.030404.

[109] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[110] Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.

[111] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[112] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2 septembre 2015): 239‑52, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

Sur un autre registre, la MPAA encourage la *China Film Group Corporation* à recourir à un système de partage des revenus, plutôt qu'à l'habituel montant d'achat fixe, lors de l'acquisition des films hollywoodiens. Confiante du potentiel de ses films, la MPAA perçoit ce système comme étant plus juste et lucratif pour les studios, car offrant une rétribution proportionnelle à hauteur de 17% des résultats du film sur le marché chinois, tandis que les autorités institutionnelles chinoises ponctionnent 8,5% des recettes sous forme d'impôts.

L'*intelligentsia* communiste se divise cependant sur ces imports. L'aile radicale, bien que minoritaire, est méfiante de cette culture hollywoodienne perçue idéologiquement comme néfaste. L'aile modérée et dominante y voit au contraire un moyen de revitaliser une industrie nationale déficitaire. Bien que l'Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision[113] veille à maintenir un *"esprit socialiste"* dans les productions audio-visuelles, le recours aux films hollywoodiens relève avant tout d'une motivation économique. L'interaction sino-hollywoodienne s'inscrit ainsi dans une optique de convenance mutuelle, où les recettes ponctionnées servent à subventionner les quelque 500 000 employés de l'industrie cinématographique chinoise. Début des années 2000, une poignée de productions hollywoodiennes et hongkongaises dominent tout de même jusqu'à 90% du *box-office* chinois, tandis que la centaine de films locaux peinent à rivaliser[114]. En 2001, l'accession de la République populaire de Chine à l'Organisation Mondiale du Commerce[115] entraîne un doublement du quota de films étrangers et une incitation aux coproductions sino-étrangères. Mais la dissonance entre les obligations internationales de la Chine au sein de l'OMC et ses pratiques protectionnistes alimente un climat de défiance et de frustration. Les Etats-Unis, en défenseurs de l'industrie hollywoodienne, engagent un litige contre la Chine dès 2007, aboutissant à une extension du quota, porté à 34 films par an[116], et la renégociation du système de partage des revenus, atteignant désormais 25% pour les productions hollywoodiennes. De manière concomitante, l'appareil de censure chinois du cinéma

[113] L'acronyme anglophone SARFT (State Administration of Radio, Film and Television) est conservé pour le reste de la recherche.

[114] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2 septembre 2015): 239‑52, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

[115] Ci-après dit OMC.

[116] Statement White House, « United States Achieves Breakthrough on Movies in Dispute with China », whitehouse.gov, 17 février 2012, https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2012/02/17/united-states-achieves-breakthrough-movies-dispute-china.

(SARFT[117]) évolue vers une recentralisation idéologique auprès du Parti communiste chinois[118]. Depuis 2006, cinq plans quinquennaux se sont succédés, afin de bâtir les contours d'une *"puissance culturelle socialiste"* en devenir, quitte à s'inspirer de l'exemple hollywoodien[119].

4.2. Le virage asiatique de l'économie hollywoodienne

A la croisée entre activité artistique et commerciale, Hollywood affiche une double ambition parfois dissonante, où la facette économique tend à prendre le pas sur les considérations artistiques. L'économie hollywoodienne repose en partie sur la vitalité des *"five majors"*[120], qui se partagent près de 60% à 70% du marché nord-américain témoignant d'une réelle position oligopolistique[121]. Face à une telle mainmise, les rares productions étrangères qui s'essayent sur ce marché ne cumulent guère plus de 5% du *box-office*[122]. Parallèlement, l'industrie s'est imposée à l'étranger, en développant une stratégie commerciale étroitement liée au soutien de l'exécutif. Jouant alors sur les rouages de la mondialisation, Hollywood s'est hissé comme un bien de consommation global, nourrissant un surplus commercial pour les Etats-Unis. Hormis quelques Etats opposant de la résistance tels que la Chine ou l'Inde, Hollywood exerce une influence, parfois synonyme d'asphyxie pour les productions locales[123]. Dès les années 90, Hollywood parvient à capter jusqu'à 70% des recettes du *box-office* mondial[124]. Cette décennie marque un tournant décisif puisque les bénéfices générés à l'étranger surpassent durablement ceux du marché intérieur. Depuis, entre

---

[117] Abréviation de *"State Administration of radio, films and television"* qui correspond à l'Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision.

[118] David Bandurski, « When Reform Means Tighter Controls », *China Media Project* (blog), 21 mars 2018, https://chinamediaproject.org/2018/03/22/when-reform-means-tighter-controls/.

[119] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf » p.346, IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[120] Cinq studios de production détiennent une majorité des parts de marchés de l'industrie cinématographique: Walt Disney Company, Warners Bros Entertainment, Sony Pictures, Paramount et Universal.

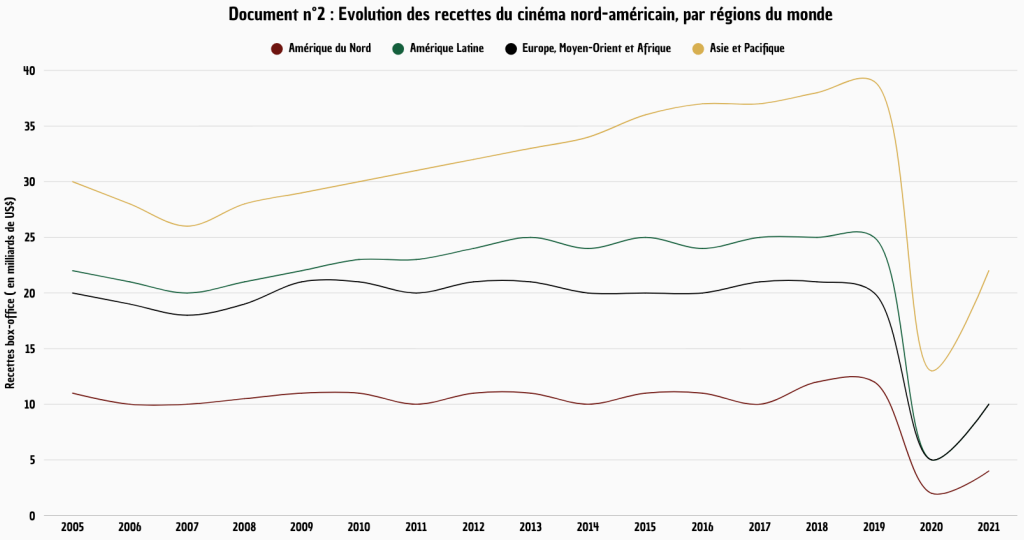
[121] La zone de calcul géographique comprend les Etats-Unis et le Canada.

[122]Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.https://doi.org/10.38007/IJAID.2022.030404.

[123] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[124] Ian Christie, « Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)? », *Film History* 25, nº 1‑2 (2013): 19‑30, https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.19.https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.19.

60% à 75% des recettes proviennent du marché extérieur, envisagé initialement comme un marché compensatoire aux ralentissements domestiques[125]. Ce marché se transforme alors progressivement en une priorité stratégique, dont le diagramme ci-après[126] en révèle la valeur économique.



Cette reorientation entraine inevitablement une alteration du contenu et des strategies marketing des films[127], désormais conçus pour séduire une plus ample *"multitude anonyme"*[128]. Ce tournant coïncide par ailleurs avec la crise économique du DVD à la fin des années 2000, qui avait jusqu'alors constitué la principale source de revenu des studios de production avant de sombrer dans un état d'obsolescence. Si l'Europe se présente traditionnellement comme un marché privilégié pour la diffusion des productions hollywoodiennes, les années 1990 préfigurent un pivot vers l'Asie avec une attention croissante portée notamment sur les marchés sud-coréen et chinois. A ce titre, le marché chinois est largement perçu comme une *"mine de diamant",* en raison d'un potentiel de consommateurs proche du milliard, suscitant

[125] Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

[126] Le diagramme ci-dessous, élaboré par Delaporte, confirme cette tendance jusqu'en 2021 - Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.https://doi.org/10.38007/IJAID.2022.030404.

[127] Aida A. Hozic, « Between "National" and "Transnational": Film Diffusion as World Politics », *International Studies Review* 16, nº 2 (2014): 229‑39.

[128] Alain Kleinberger, « Siegfried Kracauer, De Caligari à Hitler (1947):Illustration et défense d'une histoire (du cinéma) controversée », *Cahiers philosophiques* 143, nº 4 (23 novembre 2015): 9‑32, https://doi.org/10.3917/caph.143.0009.

l'appât du gain des studios hollywoodiens[129]. Suivant les répercussions de la crise financière de 2008, les *"five majors"* renforcent cette orientation en déployant une stratégie chinoise, appuyée par l'appareil étatique états-unien, pour (re)négocier l'accès à un marché strictement réglementé[130]. Aujourd'hui, un blockbuster hollywoodien réalise en moyenne 15 à 25% de ses recettes sur le marché chinois, entérinant ce virage asiatique de l'économie hollywoodienne[131]. Plus récemment, les travaux de Pierre Conesa ont toutefois constaté une sélectivité critiquable dans la fabrication de l'ennemi, en notant une dissipation progressive du *"péril jaune"* au sein des productions hollywoodiennes. Synthétisant les diverses constructions hollywoodiennes de l'antagoniste, l'auteur a pu remarquer une tendance à la raréfaction de l'ennemi chinois, dont les orientations financières des studios de production hollywoodiens semblent en justifier l'action. Pensée traditionnellement comme un fait domestique, la censure du Parti communiste chinois connaît depuis un effort de transnationalisation, ne se confinant plus aux frontières de la République populaire de Chine mais s'invitant désormais jusqu'au berceau de l'imaginaire national états-unien.

5. Structuration de la recherche

Cette recherche se construit autour de trois chapitres distincts, dont les deux premiers se pensent en miroir. Si le premier chapitre est axé sur la socialisation hollywoodienne à la censure chinoise, le second aborde spécifiquement la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens. Chacun des deux chapitres se divise respectivement en deux sections, l'une consacrée au site de la production pour y examiner les vecteurs d'intériorisation, et l'autre centrée sur le site de l'image, pour y apprécier l'extériorisation qui est réalisée de la norme assimilée à travers les analyses filmiques. Une fois la socialisation sino-hollywoodienne balisée, le dernier chapitre en explore les implications sur le régime narratif chinois. La conclusion dressera, pour finir, un panorama compréhensif de l'ensemble des constats principaux de l'étude, auquel se succèdera un bref exposé des limites théoriques, méthodologiques et empiriques du mémoire ainsi que de ses apports.

---

[129] Hong Yin et Zhiwei Xiao, « Hollywood's Global Strategy and the Future of Chinese Cinema », in *East Asian Cinemas: Regional Flows and Global Transformations*, éd. par Vivian P. Y. Lee (London: Palgrave Macmillan UK, 2011), 33‑57, p.38 https://doi.org/10.1057/9780230307186_3.

[130] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, 1re éd. (University of California Press, 2017), https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kgqwn9.

[131] Didier Allouch, « Crise douanière : quand la Chine se fâche, Hollywood tremble », Le Point, 13 avril 2025, https://www.lepoint.fr/pop-culture/crise-douaniere-quand-la-chine-se-fache-hollywood-tremble-13-04-2025-2587240_2920.php.

Chapitre 1: La socialisation hollywoodienne à la censure chinoise

"Un film de propagande qui manque de ce côté divertissant ne vaut rien[132]"[133]

Dès 1943, Daniel Zanuck se montre clairvoyant dans sa manière d'apprécier le film de propagande, en relevant que tout message politique doit nécessairement être enrobé d'un substrat de divertissement pour être productif. Faisant finalement écho à ce que Jacques Ellul nomma la *"propagande sociologique[134]"[135]*, le cinéma hollywoodien s'est tacitement inscrit dans cette démarche, notamment pour disséminer un *American Way of Life*. Mais confronté à la fragilité financière du géant hollywoodien, le Parti communiste chinois est progressivement parvenu à négocier une transnationalisation de sa censure afin d'influencer la représentation hollywoodienne des éléments chinois, tout en conservant l'enrobage du divertissement[136]. Le présent chapitre rend ainsi compte de cet effort de socialisation à la censure chinoise, en y recensant les vecteurs d'intériorisation (Section 1), tout en étudiant l'extériorisation qui en est réalisée subséquemment à travers une sélection de deux films (Section 2).

Section 1: L'intériorisation hollywoodienne de la censure chinoise

L'assimilation hollywoodienne de la censure chinoise repose sur un processus d'acculturation imparfait, structuré autour de trois vecteurs d'intériorisation : institutionnel, relationnel et matériel. Schématiquement, chacun d'eux constitue une unité structurante de la socialisation, et articule des dynamiques distinctes mais complémentaires. Plus précisément, le vecteur institutionnel renvoie à l'environnement normatif dans lequel s'opère la socialisation, généralement par voie d'imprégnation, tandis que le vecteur matériel porte sur le contenu normatif qui fait l'objet de l'intériorisation. Quant au vecteur relationnel, ce dernier se concentre sur les interactions entre les acteurs à travers lesquelles les normes sont transmises, négociées puis intégrées. Dans le cas d'espèce, le vecteur institutionnel expose l'organisation de la censure chinoise, en retraçant les différentes voies de contrôle exercées

[132] Propos tenus par le producteur Darryl Zanuck en 1943, cité par Anne-Marie Bidaud.

[133] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain: Cinéma et idéologie aux Etats-Unis* (Armand Colin, 2017).

[134] Propagande qui agit en douceur, par imprégnation, souvent de manière inconsciente et spontanée.

[135] Patrick Chastenet, « Jacques Ellul et la propagande », *Cahiers de Psychologie Politique* 38, n° 38 (30 janvier 2021), https://doi.org/10.34745/numerev_1398.

[136]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

sur la production du film. Bien que l'intensité de la censure varie en fonction de son degré d'intermédiation et du type de production, la structure institutionnelle propose un cadre propice à l'imprégnation quotidienne de la censure par les cinéastes hollywoodiens qui seraient désireux d'intégrer le marché chinois (1). Mais à mesure que les interactions sino-hollywoodiennes se multiplient, un ensemble de pratiques informelles diluent peu à peu ces mécanismes institutionnels dans un processus relationnel. Le second vecteur reflète alors les logiques de négociation à l'œuvre, à partir desquelles les autorités chinoises profitent de la rationalité économique des studios hollywoodiens pour dissuader l'indisciplinarité[137] et gratifier la complicité (2). Le vecteur matériel laisse néanmoins entrevoir quelques difficultés d'appréhension de la censure, résultant de son opacité inhérente. Le climat d'incertitude qui en découle est alors stratégique pour favoriser l'émergence d'une créativité complice tout en nourrissant une forme de résistance latente des cinéastes hollywoodiens (3).

§1- La géométrie variable du vecteur institutionnel

Le dispositif de la censure chinoise s'appuie sur une organisation tentaculaire, articulée autour de multiples canaux de contrôle institutionnel selon les différentes phases de création cinématographique (A), tout en étant consolidée par un pouvoir administratif exorbitant (B). Associée aux ressorts d'une intermédiation de la censure par le biais des acteurs locaux (C), la structure institutionnelle exerce une pression quotidienne sur les studios hollywoodiens contribuant à l'intériorisation progressive des logiques de la censure.

A- L'institutionnalisation multiphasique de la censure chinoise

Si la culture hollywoodienne est fréquemment perçue comme une *"pollution spirituelle"* justifiant le recours à la censure comme *"instrument de sécurité légitime"*[138]*,* force est de constater que les productions hollywoodiennes ne sont pas toutes uniformément soumises aux mêmes mécanismes de contrôle[139]. Selon la nature du film, l'intervention des

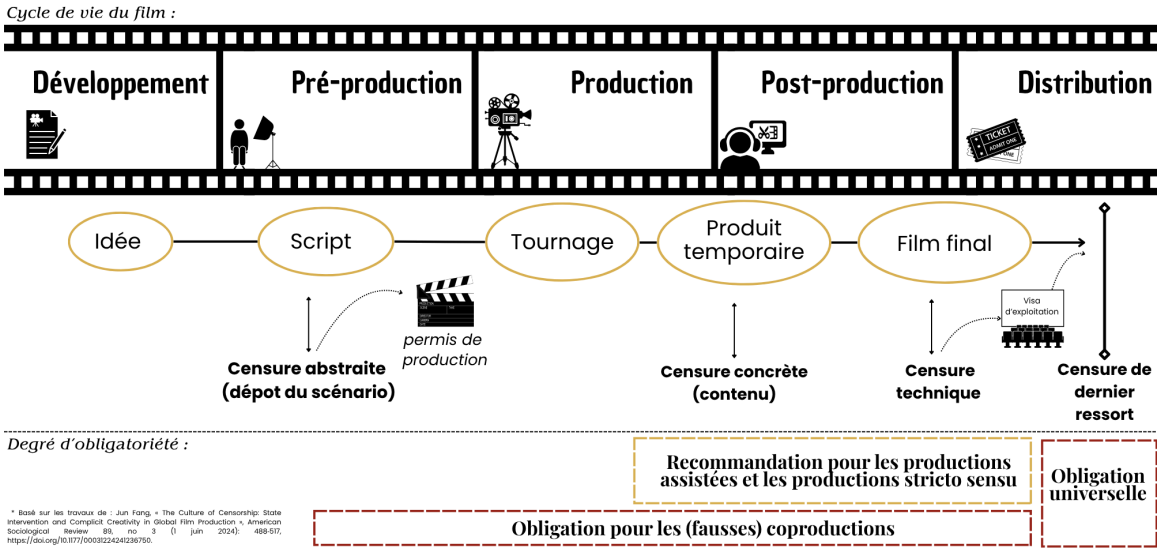
[137] Au sens de *"rejeter l'apprentissage de la soumission qui va souvent de pair avec le respect des disciplines"* - Laurent Loty, « Pour l'indisciplinarité », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* The Interdisciplinary Century; Tensions and convergences in 18th-century Art, History and Literature, edited by Julia Douthwaite and Mary Vidal (2005): 245‑59, p.245.

[138] Giuseppe Richeri, « Hollywood et la Chine », *Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, nº S1 (2017): p.98, https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089.

[139] James Griffiths, « Rise of the Chinese Communist Party-approved blockbuster | CNN », CNN, 2019, https://edition.cnn.com/style/article/china-movie-censorship-communist-party-intl-hnk.https://edition.cnn.com/style/article/china-movie-censorship-communist-party-intl-hnk.

censeurs survient à différentes phases du processus de création, ce qui entraîne des degrés variables d'intériorisation des normes de censure par les cinéastes. A cet égard, la littérature scientifique identifie quatres catégories de productions hollywoodiennes, différenciées par le degré d'implication de l'industrie cinématographique chinoise et de la censure : *la production hollywoodienne stricto sensu, la production assistée, la fausse coproduction et la coproduction*[140]. La première catégorie ne comporte aucune implication de partenaires chinois dans la production, tandis que la seconde suggère un recours occasionnel à des prestataires chinois pour le tournage de quelques scènes situées en Chine. À l'inverse, la coproduction sino-hollywoodienne repose sur une collaboration officielle, au sein de laquelle au moins un tiers du financement, des talents engagés et des scènes tournées doivent être d'origine chinoise. En cas de non-respect à la *"règle du tiers",* la coproduction est alors requalifiée en fausse coproduction. Pour saisir l'influence de la structure institutionnelle dans l'intériorisation de la censure, une compréhension holistique du cycle de vie du film est en amont nécessaire. Pour rappel, le film est une construction en plusieurs étapes, initiée par un développement et une pré-production puis finalisée par la post-production et la distribution du film. Or, à chaque étape de construction se dessine un point d'entrée potentiel en faveur d'une intervention idéologique. Par souci de clarté, une schématisation des principales phases de contrôle exercées par les censeurs selon le cycle de vie et la typologie du film a été réalisée ci-dessous[141] :

Document n°3 : Les voies de contrôle de la censure institutionnelle chinoise selon la typologie du film*



[140] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[141] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

La censure institutionnelle intervient donc généralement à quatre moments distincts. D'abord en amont de la pré-production, lors d'une phase de *"script filling"* au cours de laquelle est réalisée une censure abstraite du scénario par l'administration locale, afin d'en expurger les premiers éléments narratifs non-conformes aux intérêts du Parti[142]. En l'espèce, cette première censure ne concerne que les coproductions et les fausses coproductions sino-hollywoodiennes, et s'avère être d'une importance cruciale en ce qu'elle conditionne la dotation d'un permis de production[143]. L'Administration Chinoise du Cinéma (ACC) est alors présente sur l'entièreté du cycle de vie du film par le biais de la *China Film Coproduction Corporation*. A cet égard, l'ancien Président de *DMG Entertainment*[144] (Chris Fenton) précise que les censeurs chinois se réservent un droit de suggestion sur l'intrigue, les personnages et les rôles, de sorte à promouvoir ou étouffer certaines représentations[145]. Qui plus est, les dispositions sur l'administration de la production cinématographique en matière de coproduction sino-étrangères de 2004 précise en son article 6(a) que les coproductions doivent *"contribuer à la brillante culture traditionnelle du peuple chinois"* et *"apporter une contribution à la stabilité sociale de la Chine"*[146]. L'ambiguïté terminologique rend l'appréciation de la *"stabilité sociale" in fine* dépendante des censeurs chinois ce qui accentue la pression à l'égard des coproductions sino-hollywoodiennes. Outre une insertion précoce des censeurs dans le tissu créatif, les coproductions doivent également satisfaire la règle administrative du *"tiers"*[147] en échange du statut de film local, auquel s'ajoutent un ensemble d'avantages financiers, dont la non-application du système de quota. A défaut, la production est rétrogradée au rang de film étranger et devient soumise au régime du quota en dépit d'une censure omniprésente depuis la pré-production, d'où la terminologie de fausse coproduction.

Une fois le tournage terminé, une seconde phase de censure survient lors de la post-production, en analysant exclusivement le contenu narratif du film, exempté de tout effet spécial. Un troisième examen, dit technique, a lieu peu après, dont la satisfaction conditionne

---

[142] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (Oakland, Calif: University of California Press, 2017).

[143] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2 septembre 2015): 239‑52, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

[144] Société de production cinématographique sino-états-unienne.

[145] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

[146]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[147] Cette règle impose aux coproductions sino-étrangères qu'un tiers du casting soit chinois, qu'un tiers des financements soit issus de la Chine et qu'un tiers des lieux de tournages se déroulent en Chine.

l'octroie du visa d'exploitation. Les censeurs chinois réalisent donc une double censure *ex ante* et *ex post* du film afin de soumettre les modifications substantielles aux cinéastes préalablement à tout montage technique. Selon la *Film Industry Promotion Act* de 2017[148], ces deux derniers contrôles sont entrepris par un panel d'au moins 5 experts du comité de censure, issus du corps civil, étatique et/ou militaire. Les (fausses) coproductions sont une nouvelle fois soumises à ce contrôle tandis que les productions assistées[149] ainsi que les films hollywoodiens *stricto sensu* souhaitant accéder au marché chinois ne sont que formellement invités à s'y exposer. Pour finir, l'ACC procède à une dernière révision du film complet pour y apposer, en cas de succès, le *"sceau du dragon"* présent à chaque début de film sur les écrans chinois. Lors de cette révision, les cadres du Parti communiste chinois déterminent en dernier ressort si le film, indépendamment de sa typologie, est conforme au cadre idéologique promu. Au-delà de cette présence institutionnelle régulière, quoique variable selon la nature de la production, les directions cinématographiques hollywoodiennes évoluent dans un environnement administratif incertain, où la coopération avec les autorités chinoises s'impose bien souvent comme une nécessité stratégique.

B- L'institutionnalisation hypertrophique de la censure chinoise

Métaphoriquement critiqué *"[d']empire sombre dans lequel les rayons de la loi ne brillent pas*[150]*"*[151], l'Administration Chinoise du Cinéma mobilise les ressorts de son droit administratif pour inciter les productions hollywoodiennes à faire preuve de complaisance à l'égard de la censure. Outre la présence de mesures protectionnistes illustrées par le quota de 34 films étrangers et le strict contrôle du contenu des films, les autorités chinoises déterminent également les lieux et les dates de diffusion des films étrangers et domestiques, créant de fait un environnement d'incertitude permanent[152]. Les censeurs chinois disposent ainsi d'un pouvoir discrétionnaire de gratification et de déprivation à l'égard des producteurs hollywoodiens, en imposant notamment une date de sortie plus ou moins favorable. A titre

[148] Peking University Law Info China, « Film Industry Promotion Law of the People's Republic of China », 2017, https://www.lawinfochina.com/display.aspx?id=22922&lib=law.

[149] Films tournés en partie en Chine avec l'assistance d'un studio de production local mais sans aucun soutien financier.

[150] Traduction personnelle de l'auteur - *"it is a dark empire in which the rays of law do notshine"*.

[151] Guobiao Jiao, « EastSouthWestNorth: Declaration of the Campaign against The Central Propaganda Department », EastSouthWestNorth, 2004, http://www.zonaeuropa.com/20040505_2.htm.

[152]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

d'exemple, une pratique de *"cannibalisme"*[153] a pu être appliquée, au cours de laquelle la sortie de plusieurs films hollywoodiens sur le marché chinois coïncide[154], produisant dès lors une dynamique de compétition exacerbée entre les studios. Inversement, une diffusion en période de vacances scolaires est largement convoitée par les productions hollywoodiennes à raison des gains potentiels au *box-office* chinois. Ce levier de pouvoir, dont l'expression par excellence reste l'arrêt arbitraire de la diffusion du film, encourage les directions cinématographiques à maintenir un rapport coopératif avec l'Administration chinoise. Si le coût financier de telles mesures est moindre pour l'ACC, il en est autrement s'agissant des productions hollywoodiennes, dont l'équation financière intègre assez souvent le marché chinois, à l'image des blockbusters[155]. Entre le risque financier, l'attractivité du marché chinois et l'incertitude relative à la censure chinoise, les directions cinématographiques cherchent donc à minimiser le risque, quitte à inviter davantage la censure au sein de leurs productions[156]. L'une des stratégies spécifiquement envisagées par les productions hollywoodiennes se concrétise par le biais des coproductions[157]. Celles-ci mutualisent le risque financier en introduisant des partenaires locaux, tout en se reposant sur le *"guanxi"*[158] que possèdent ces entreprises chinoises en lien avec le Parti communiste chinois. Frédéric Martel relève en ce sens que *"jusqu'à présent, mes interlocuteurs états-uniens m'avaient laissé entendre que les producteurs chinois, pour peu qu'ils aient de bons contacts avec les officiels de Beijing, pouvaient faire ce qu'ils voulaient dans le système néo-capitaliste chinois"*[159]. Symbole de l'attractivité de la coproduction pour bâtir de la certitude dans l'incertitude, le nombre de coproduction sino-hollywoodienne annuelle n'a cessé de croître, atteignant un total de 32 œuvres par an depuis 2016[160]. Les partenaires chinois se font néanmoins les relais de la

[153] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (Oakland, Calif: University of California Press, 2017).

[154] En l'occurrence, il s'agissait des films Le Lorax (2012) et L'Age de Glace 4: la dérive des continents (2012).

[155] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[156] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (New York: Penguin Press, 2022).

[157] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (Oakland, Calif: University of California Press, 2017).

[158] Terme mandarin renvoyant aux relations interpersonnelles, ce que la sociologie nomme également le réseau de liens faibles.

[159] Frédéric Martel, « Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias », 2020, p.301, https://doi.org/10.3917/flam.marte.2020.01.

[160] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

volonté propagandiste de l'État, en partie justifiée par le soutien étatique qui leur est octroyé, insufflant dès lors une *"culture de la censure"*[161]. Diffusée à l'ensemble du tissu industriel chinois, la censure se distingue donc par une institutionnalisation à la fois multiphasique et multiniveaux la rendant structurellement chronique pour les productions hollywoodiennes.

C- L'institutionnalisation multiniveaux de la censure chinoise

Consciente du *"rôle unique du cinéma dans la diffusion des idées et de la culture*[162]*"*[163]*,* le Département de la propagande (DP) du Comité central du Parti communiste chinois s'est doté d'agences subsidiaires pour superviser certaines activités de censure, tout en recourant aux acteurs locaux pour en relayer les directives[164]. L'Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision (SARFT) fut ainsi en charge de la censure cinématographique avant d'être intégrée en 2013 auprès de l'Administration Générale de la presse, de l'édition, de la radio, du cinéma et de la télévision (GAPPRFT)[165]. En 2018, les autorités chinoises ont entamé une nouvelle recentralisation, en transférant le mandat de la GAPPRFT vers l'Administration Chinoise du Cinéma (ACC), qui correspond officieusement au Bureau du cinéma du Département de la propagande[166]. Malgré cette recentralisation administrative, la censure reste encore un processus fragmenté et éparse, mobilisant de multiples acteurs y compris des entreprises de production et de diffusion[167]. Parallèlement au contrôle officiel, les entreprises culturelles chinoises sont tacitement devenues les relais du cadre idéologique promu par le Parti communiste chinois, d'où l'appréciation d'une censure *"intermédiée"*[168] la

---

[161] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[162] Traduction personnelle de l'auteur - *"In order to better develop the unique and important role of film in disseminating ideas and in culture and entertainment"*.

[163] David Bandurski, « When Reform Means Tighter Controls », *China Media Project* (blog), 21 mars 2018, p.2 https://chinamediaproject.org/2018/03/22/when-reform-means-tighter-controls/.

[164] Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.

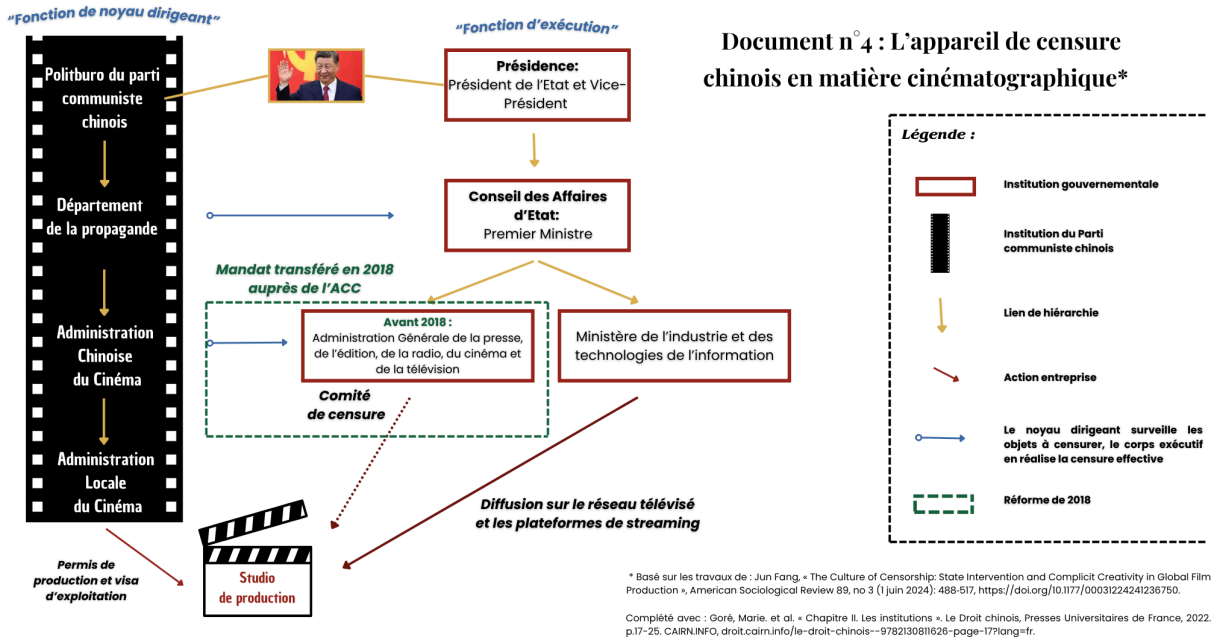
[165] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[166] Marie Goré et Ai-Qing Zheng, *Le Droit chinois*, Presses Universitaires de France, 11 août 2022, https://doi.org/10.3917/puf.gore.2022.01.

[167] Yanling Yang, « Film Policy, the Chinese Government and Soft Power », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 14, nº 1 (1 mars 2016): 71‑91, https://doi.org/10.1386/ncin.14.1.71_1.https://doi.org/10.1386/ncin.14.1.71_1.

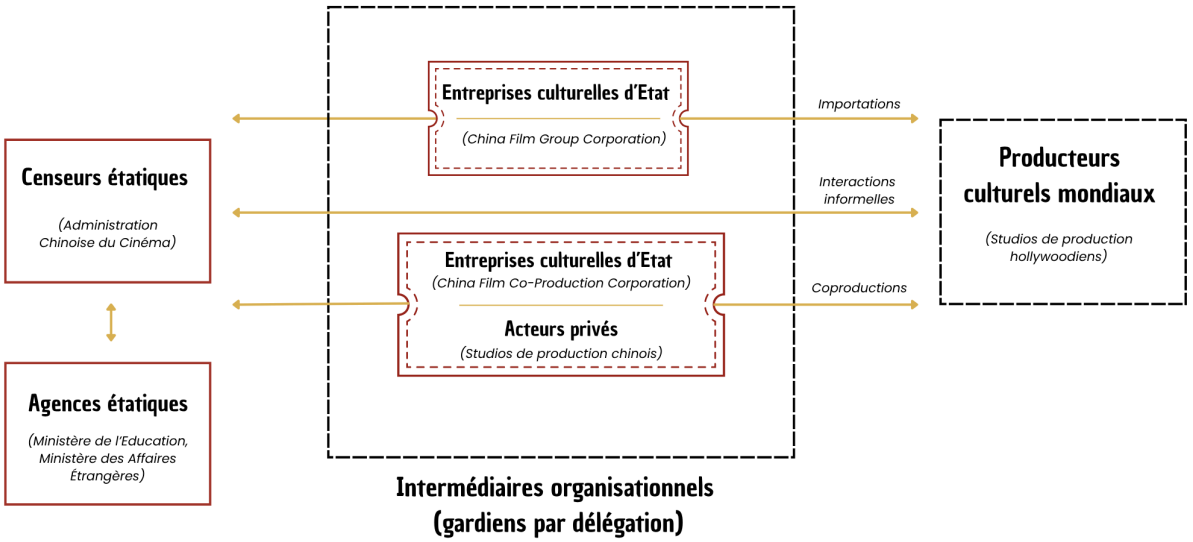
[168] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

rendant omniprésente pour le cinéaste hollywoodien. Au-delà de la *China Film Coproduction Corporation* spécifiquement dédiée aux coproductions sino-étrangères, le système de quota accrédite la *China Film Group Corporation* comme interlocuteur privilégié dans l'exploitation des films importés. Les entreprises privées chinoises servent également d'intermédiaires réguliers auprès des directions cinématographiques hollywoodiennes, en particulier lorsqu'il s'agit d'optimiser l'accès au marché chinois. Pour davantage de lisibilité, les schémas[169] ci-après proposent une vision panoramique de l'appareil de censure chinois en matière cinématographique, en recensant notamment les différentes formes que peut prendre son intermédiation :



[169] Schéma inspiré des travaux de Jun Fang - Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, n° 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750. Et complété avec les travaux de : Marie Goré et Ai-Qing Zheng, *Le Droit chinois*, Presses Universitaires de France, 11 août 2022, https://doi.org/10.3917/puf.gore.2022.01.

Document n°5 : L'intermédiation de la censure chinoise en matière cinématographique*



* Basé sur les travaux de : Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », American Sociological Review 89, no 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

Qu'elle soit publique ou privée, l'entreprise culturelle chinoise agit comme un partenaire commercial autant qu'un régulateur informel[170]. L'intermédiaire local dispose alors d'un double rôle de négociateur : d'une part auprès des directions cinématographiques hollywoodiennes, et d'autre part, auprès des autorités chinoises. S'agissant des entreprises culturelles privées, leur expertise en matière de censure, couplée à leur autonomie décisionnelle apparente, offre un avantage comparatif pour les productions hollywoodiennes. La coproduction Iron Man 3 (2013) en est d'ailleurs un exemple notoire, où *"en échange d'un contrôle à presque toutes les étapes de la production [...] les réalisateurs obtenaient une garantie accrue de pouvoir développer leur marque au sein d'un marché chinois aussi vaste qu'imprévisible[171]"*[172]. La question de l'allégeance politique des entreprises culturelles privées reste cependant en suspens. Martin et Williamson suggèrent un degré significatif de proximité idéologique avec le Parti communiste chinois, en raison de l'inclusion des membres du Parti au sein même de leurs conseils d'administration. Le parcours de Zhang Xun, ancienne présidente de la *China Film Coproduction Corporation* (entreprise publique), est un autre indicateur de la porosité des sphères publique et privée dans le domaine culturel, ne serait-ce

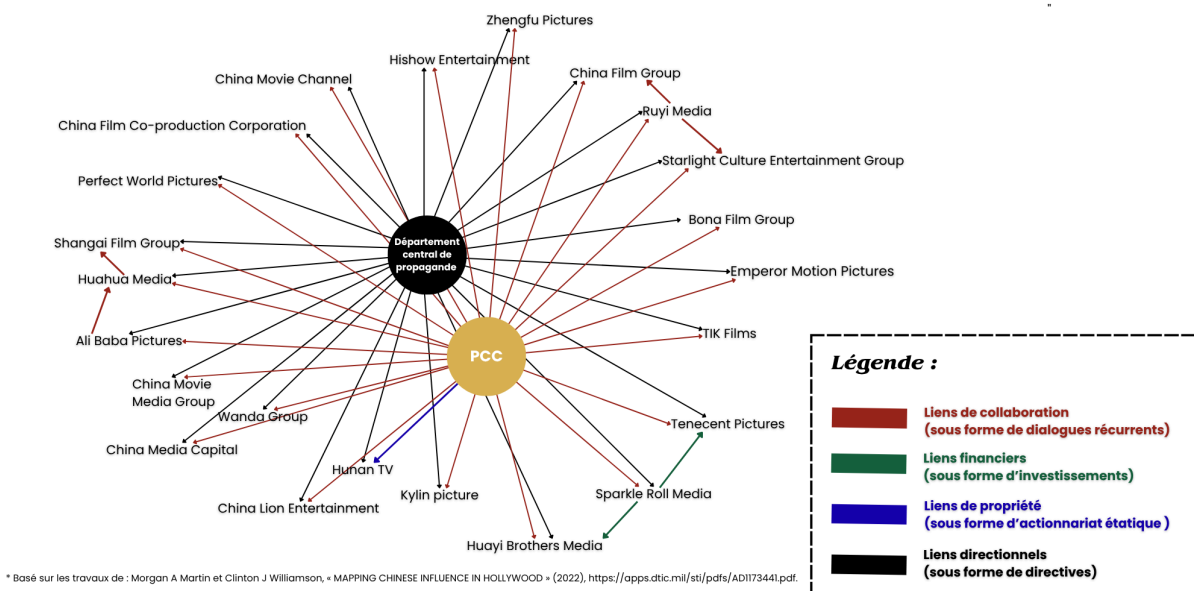
[170]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[171] Traduction personnelle de l'auteur - *"In exchange for being vetted by Chinese censors at nearly every stage of production [...] the filmmakers received a greater measure of certainty that they could advance their brand within the unpredictable Chinese market"*.

[172]Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, 1re éd. (University of California Press, 2017), https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kgqwn9.

qu'à travers sa nomination à la tête de l'entreprise privée *Yunnan Film Group*[173]. Il en ressort des impulsions au moins collaboratives, voire presque directionnelles, de la part des autorités chinoises insérant un peu plus la censure au sein du tissu créatif par le biais de ces *"agents étatiques de facto"*[174]. Une représentation schématique est proposée ci-dessous pour donner un aperçu des différents types de liens existant entre les autorités chinoises et les entreprises culturelles :

Document n°6 : L'imbrication multidimensionnelle du régime chinois au sein des entreprises culturelles*



* Basé sur les travaux de : Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

L'inflexion idéologique des entreprises chinoises est cependant préoccupante dans la mesure où ces dernières ont massivement investi dans les studios de production hollywoodiens. Si la fiabilité des chiffres reste critiquable à raison d'une comptabilité opaque des studios de production, Aynne Kokas a tout de même pu constater une recrudescence des acquisitions et des participations chinoises aux entreprises états-uniennes, combinée à des financements directs de certains films[175]. De l'investissement chinois de la *Bona Film Group* auprès de la *20th Century Fox movies* à l'acquisition du studio *Legendary* par le groupe

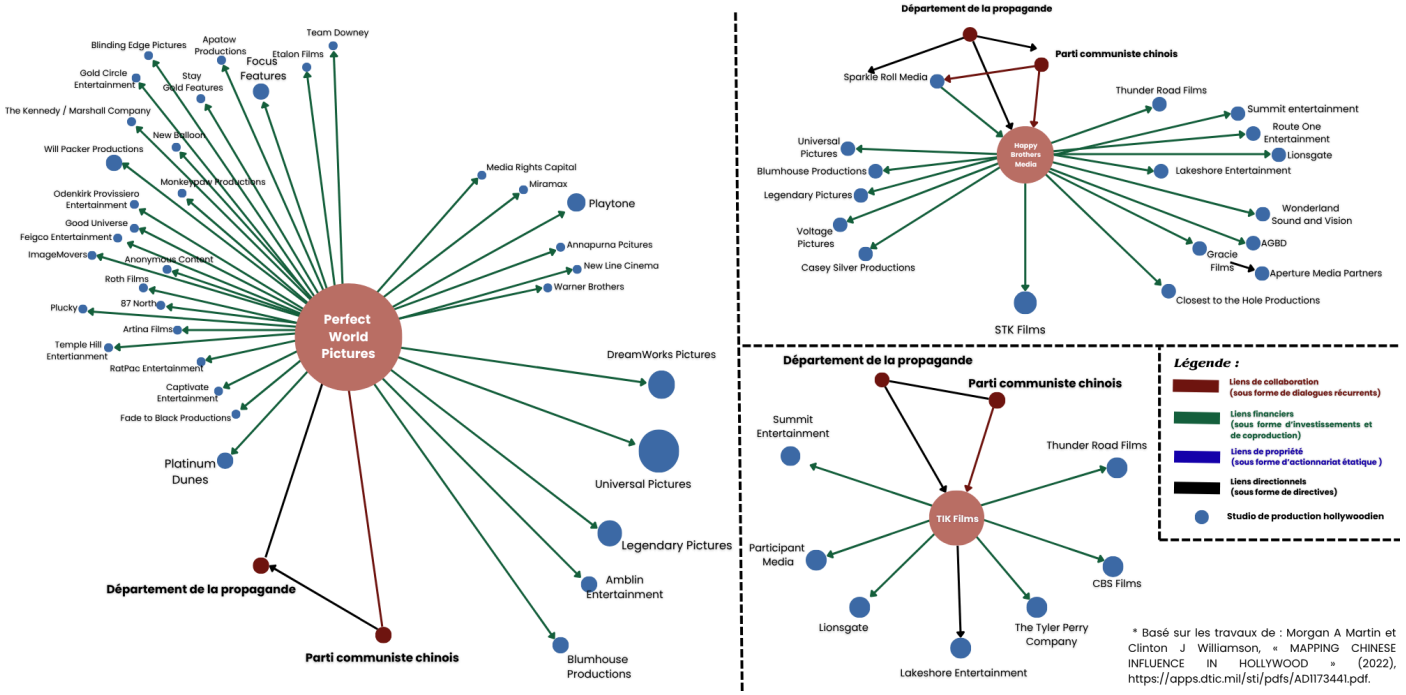
[173] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[174] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[175] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, 1re éd. (University of California Press, 2017), https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kgqwn9.

chinois *Dalian Wanda* en 2016[176], sans oublier le rapprochement entre l'entreprise chinoise *Perfect World Pictures* et le studio *Universal Pictures*, les exemples demeurent légions. Pourtant, la tendance s'affiche en baisse depuis la guerre commerciale sino-états-unienne, les autorités chinoises jugeant certains de ces investissements comme excessivement risqués, notamment ceux portés par le groupe *Dalian Wanda*[177]. Martin et Williamson sont parvenus à cartographier les différents types de liens existant entre les entreprises culturelles chinoises et leurs homologues états-uniens, reflétant ainsi une imbrication diffuse. Leurs résultats indiquent que les investisseurs chinois principaux sont constitués de *Huayi Brothers media, Perfect World Pictures* et *TIK Films* tandis que les destinataires (états-uniens) majeurs sont *Lionsgate, Summit Entertainment, Paramount Pictures* et *Universal Pictures*[178]. Les schémas suivants[179] proposent une visualisation structurée de cette imbrication, en distinguant, d'une part, les principaux investisseurs chinois impliqués dans les productions hollywoodiennes, et d'autre part, les principaux studios états-uniens bénéficiaires de ces flux.

Document n°7: Les principaux investisseurs chinois des productions hollywoodiennes*



* Basé sur les travaux de : Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

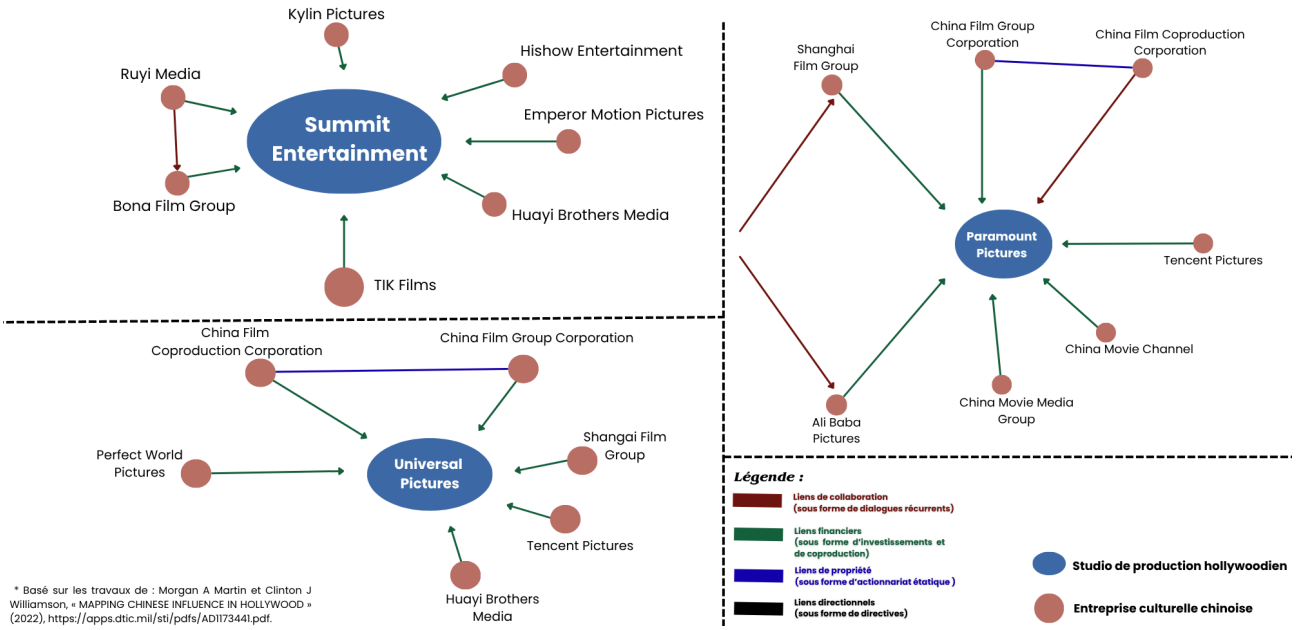
[176] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[177] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[178] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[179] Les schémas ont été retravaillés sur la base des données issues des travaux de Martin et Williamson (2022) susmentionnées.

Document n°8: Les principaux destinataires hollywoodiens des investissements chinois*



Si Martin et Williamson estiment que les studios de production hollywoodiens seraient *"soumis aux souhaits du Parti communiste chinois une fois qu'une relation financière est établie*[180]*"*[181], une telle formulation s'avère quelque peu hyperbolique. La structure institutionnelle favorise certes une *"relation symbiotique entre les censeurs et les créateurs"* mais elle ne supplante nullement *la "danse dynamique entre le pouvoir étatique au quotidien et la résistance quotidienne*[182]*"*[183]. L'établissement d'une relation financière, aussi contraignante soit-elle, ne présage donc pas une soumission totale mais plutôt une agentivité réduite. Malgré un vecteur institutionnel apparent, l'intériorisation de la censure reste un processus qui n'est nullement linéaire ni homogène. La structure institutionnelle rend elle-même compte d'un spectre d'intensités variables dans l'imprégnation de la censure, en fonction du type de production, du niveau de promiscuité avec les autorités chinoises, et du degré d'intermédiation[184]. Situées à l'interstice des rapports institutionnels entre censeurs et

[180] Traduction personnelle de l'auteur - *"American film companies are beholden to the wishes of the CCP once a financial relationship is established".*

[181] *Ibid. p.39*

[182] Traduction personnelle de l'auteur - *"symbiotic relationship between censors and creators, epitomizing a dynamic dance between everyday state power and everyday resistance."*

[183] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[184] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

créateurs, les pratiques informelles qui en émergent favorisent l'instauration d'un véritable processus relationnel, propice à une intériorisation réalisée autant par discussion que par inculcation.

§2- La centralité du vecteur relationnel

Sur les bases de l'institutionnalisation de la censure, une relation de connivence s'est progressivement tissée entre les directions cinématographiques hollywoodiennes et les autorités chinoises. L'informalité des échanges s'est toutefois imposée comme un moyen privilégié pour éviter le risque de controverse (A) tout en favorisant la construction d'une complicité réciproque (B). Bien que soucieux de préserver cette relation, les censeurs ont parfois eu recours à des sanctions exemplaires à l'encontre de cinéastes hollywoodiens jugés critiques, dont les stigmates continuent de nourrir la mémoire collective de l'industrie hollywoodienne (C) faisant de la censure une anxiété communément partagée par les studios de production.

A- L informalité stratégique des relations sino-hollywoodiennes

De l'examen précoce des coproductions aux contrôles plus tardif des importations cinématographiques, les autorités chinoises sont régulièrement confrontées aux productions hollywoodiennes, et parviennent à leur communiquer les modifications nécessaires sans jamais laisser la moindre trace écrite. Fréquemment, ces *"notes"* sont verbalement transmises, que ce soit en face-à-face ou par téléphone[185]. A travers ses entretiens, Jun Fang confirme cette tendance en rapportant *"[qu'] ils ont appelés et m'ont indiqué quelles parties du film devaient être modifiées. De cette façon, il n'y a aucune trace écrite. Au final, c'est moi qui ai supprimé ces scènes, pas la China Film Group Corporation, ni l'Administration Chinoise du Cinéma[186]"[187]*. Par crainte que les cinéastes hollywoodiens se servent des notes écrites *"comme preuve de censure*

[185]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[186] Traduction personnelle de l'auteur - *"He explained, "They called and told me which parts of the film needed editing. We then marked them on the DCP [digital cinema package] and asked headquarters to make edits. This way, there is no evidence. In the end, it was me who cut those scenes out, not the CFGC, nor the CFA".*

[187] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, p.500, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

lors de confrontations futures[188]*"*[189]*,* les autorités chinoises maintiennent cette rigueur de l'informel. Ainsi, l'absence de preuves matérielles garantit l'opacité de la censure chinoise, tout en préservant la réputation de l'État quant à un risque quelconque de polémique liée à la transnationalisation de sa censure. En préférant l'interaction verbale à l'injonction écrite, les autorités chinoises cristallisent également l'apparence d'une négociation entre censeur et créateur, bien que la structuration du pouvoir soit un élément éminemment en faveur du premier plus que du second. Sans codification successive, la censure chinoise se révèle amorphe et imprévisible, en particulier pour les productions hollywoodiennes qui se reposent subséquemment sur les *"rumeurs et les insinuations*[190]*"* pour l'appréhender[191]. Très rarement, les censeurs dérogent à la règle de l'informalité pour recourir à la messagerie WeChat, notamment lors des coproductions. Mais là-encore, les recommandations revêtent tout de même un haut degré d'abstraction, en déployant une rhétorique minimaliste, que Jun Fang rapporte comme suit : *"en raison des connaissances insuffisantes et baisées des créateurs, le scénario est jugé insuffisant sur le plan scientifique, factuel ou réaliste*[192]*"*[193]. Pour y remédier, l'une des stratégies déployée par les studios de production consiste alors à construire une relation directe, personnelle et complaisante avec certains censeurs, tout en maintenant l'exigence d'informalité et de pudeur.

B- La complaisance connivente des relations sino-hollywoodiennes

Si le *"guanxi"* des intermédiaires locaux est souvent essentiel à la mise en place de *"canaux parallèles"* facilitant l'instauration d'une relation privilégiée entre censeurs et créateurs, les attentions désintéressées, les dialogues respectueux ainsi que les concessions

---

[188] Traduction personnelle de l'auteur - *"If they give you textual documents, studios may use them as evidence of censorship in future confrontations".*

[189] *Ibid*. p.501.

[190] Traduction personnelle de l'auteur - *"film professionals are reliant on rumor and innuendo to determine where the actual boundaries of censorship lie".*

[191] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.14, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[192] Traduction personnelle de l'auteur - *"[Sentence #1: a summary of the plot and theme of the script, with positive feedback.] However, due to the crea- tors' insufficient and biased knowledge of [the subject matter], the script is deemed lacking in scientific, factual, or realistic representation, thereby fall- ing short of effectively conveying the intended message.*"

[193] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, p.501, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

unilatérales sont souvent nécessaires pour en assurer la pérennité[194]. Interrogé par Jun Fang, un producteur chinois précise notamment que *"[les] spécialistes visionnent les films jour et nuit. S'ils s'assoupissent et manquent certaines scènes, cela peut poser problème. C'est pourquoi, lorsque je soumets le contenu, je le présente parfois sous la forme d'une chronologie détaillée des passages sensibles, afin qu'ils portent une attention particulière à ces moments-là. […] Ce qui importe, c'est le respect mutuel et la confiance réciproque[195]"[196]*. Puisqu'une *"stratégie à plus long terme était [...] la clé de tout succès en Chine[197]"[198]*, une *"économie des faveurs[199]"* s'est progressivement esquissée, nourrissant une relation symbiotique entre censeur chinois et créateur hollywoodien, et dont la préservation repose sur un fragile équilibre de concessions mutuelles[200]. A ce titre, Chris Fenton se rappel que *"si quelqu'un entretenait une relation étroite [...] et avait quelque chose de valeur à leur offrir, la China Film Group Corporation savait rendre la pareille, comme le ferait tout bon partenaire[201]"[202]*. Par exemple, une pratique de *feedback loop* s'est développée à partir de laquelle le censeur conseille officieusement la direction cinématographique sur la conformité des scènes, tout en contribuant à dissiper l'opacité des normes de censure en amont de tout contrôle officiel. Sur les thématiques de moindre importance, les censeurs peuvent même aller jusqu'à promettre une tolérance à l'égard des orientations cinématographiques des cinéastes[203]. Autrement, une tactique de diffusion différée peut être envisagée, en encourageant les cinéastes hollywoodiens à soumettre leur film uniquement lors de

---

[194] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

[195] Traduction personnelle de l'auteur - "*Specialists watch films day and night. If they take a nap and miss some scenes, it will be troublesome. So, when I submit the content, sometimes I put it in the form of a detailed timeline of sensitive content so that they will pay particular attention to those parts. What's important is mutual respect and mutual trust"*.

[196] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, p.502, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[197] Traduction personnelle de l'auteur - *"A longer-term strategy though was the key to any sort of success in China."*

[198] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020), p.71.

[199] L'économie des faveurs correspond à un système relationnel informel où la circulation des avantages repose sur des liens interpersonnels régulés par des normes tacites de loyauté et d'échange différé.

[200] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[201] Traduction personnelle de l'auteur - *"If someone was close to them and had something of value to them, CFG was able to return the favor as any good partner would"*.

[202] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020), p.91.

[203] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

conjonctures politiques opportunes[204], qui augmentent mécaniquement le seuil de tolérance alloué aux censeurs chinois. À travers cette complicité silencieuse mais mutuellement profitable, la relation sino-hollywoodienne rappelle les logiques du capitalisme de connivence. Faisant référence à un système au sein duquel le succès en affaires dépend des relations étroites entre décideurs politiques et entrepreneurs[205], le concept rend précisément compte de la *"rente de situation"* qui en résulte[206], fondée sur un alignement entre *"pragmatisme économique"* et *"cynisme politique"*[207][208]. Surprenament, les enquêtes de terrain menées par James Tagger et Eric Schwartzel convergent sur la réticence collective de l'industrie hollywoodienne à évoquer publiquement cette complicité sino-hollywoodienne et ses implications en matière de censure. Certains cinéastes admettent ainsi que *"nous avons tous peur d'être mentionnés dans un article, même de manière générale, lorsqu'il s'agit de la Chine à Hollywood [...] il est difficile pour les gens de s'exprimer publiquement s'ils veulent garder leur emploi"*[209][210].

Les directions cinématographiques hollywoodiennes sont donc amenées à *"normaliser et à intérioriser"*[211] discrètement la censure chinoise, transformant la contrainte initiale en une opportunité de négociation pour en redéfinir sobrement le contenu[212]. Mais lorsque la relation de connivence entre censeur et créateur se délite, les autorités chinoises n'hésitent pas à recourir à un arsenal de sanctions, dont les précédents suffisent à dissuader les productions

---

[204] Par exemple, un contexte d'épidémie sanitaire peut rendre les films traitant de ce sujet particulièrement susceptibles d'être censurés.

[205] Jianyong Yue, *Crony Comprador Capitalism: The Institutional Origins of China's Rise and Decline* (Springer Nature Switzerland, 2024), https://doi.org/10.1007/978-3-031-53154-5.

[206] Brice Couturier, « Le crony capitalism, ou les nouveaux visages de la corruption mondialisée », France Culture, 16 décembre 2019, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-tour-du-monde-des-idees/le-crony-capitalism-ou-les-nouveaux-visages-de-la-corruption-mondialisee-1403212.

[207] Traduction personnelle de l'auteur - *"a fundamental contradiction that has engendered both economic pragmatism and political cynicism among film industry professional"*.

[208]Stanley Rosen, « China Goes Hollywood », *Foreign Policy*, 2009, p.94, https://foreignpolicy.com/2009/11/04/china-goes-hollywood/.

[209] Traduction personnelle de l'auteur - *"All of us are fearful of being named in an article even generally discussing China in Hollywood." Another Hollywood producer put it just as bluntly: "It's hard for people to speak on the record if they want to keep their jobs"*.

[210] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[211] *Traduction personnelle de l'auteur - "Creators do not necessarily experience censorship as oppression, as they may conventionalized and internalize such a system"*.

[212] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, p.494, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

hollywoodiennes de toute velléité qui serait étrangère à l'essence de la censure. Il en résulte un système de censure hybride, oscillant entre complicité créative et répression réactive.

C- Les stigmates mémoriels des relations sino-hollywoodiennes

Par les films Kundun (1997) du studio *Walt Disney*, Sept ans au Tibet (1997) de *Sony Pictures Entertainment* et Red Corner (1997) du studio *MGM*, l'année 1997 est devenu le symbole d'un traumatisme collectif, instruisant les productions hollywoodiennes quant aux représailles qui les attendent en cas de récits transgressant les lignes rouges de la censure chinoise. En l'espèce, les deux premières œuvres retracent l'annexion du Tibet par la Chine, en dépeignant l'agressivité et l'illégitimité du processus, tandis que la dernière évoque la corruption politico-judiciaire du régime chinois. Bien que non-destinés au marché chinois, les trois studios de production ont été lourdement réprimés par les autorités chinoises, au nom du principe de non-ingérence dans les affaires intérieures[213]. Non seulement les directions cinématographiques respectives ont été désignées comme indésirables en Chine par le biais d'une liste noire[214], mais en plus, leurs maisons-mères et les filiales annexes ont également été sanctionnées d'une expulsion du marché chinois pour une durée totale de 5 ans. Pour Stanley Rosen, "*ce fut la première fois que les gens ont pris conscience du fait que, face à la Chine, le maillon le plus faible de votre chaîne peut nuire au plus solide*[215]"[216]. Pour rappel, depuis les années 80, une dynamique de conglomération s'est étendue jusqu'à l'industrie hollywoodienne, entraînant une dilution des studios de production dans des ensembles industriels plus vastes aux activités multiformes, mais unies par une filiation financière[217]. Depuis lors, les studios de production doivent *"contribuer au cours de l'action d'une société*

[213] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[214] Dont l'existence officielle fait encore l'objet de discussions aujourd'hui.

[215] Traduction personnelle de l'auteur - *"That was the first time that people woke up to the fact that the weakest link in your chain will hurt the strongest link if you're dealing with China"*.

[216]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.9 https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[217] Nolwenn Mingant, « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires », La Revue des Médias, 2013, https://larevuedesmedias.ina.fr/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires.

cotée en bourse[218]*"*[219], d'où la recherche constante de rentabilité[220]. En exploitant cette prédisposition financière, le Parti communiste chinois est parvenu à convertir son pouvoir économique en un pouvoir culturel[221], enfermant ainsi les cinéastes hollywoodiens dans un horizon de complicité ou sinon de pénalité[222]. En cas de représentations critiques à l'encontre de la Chine, le studio de production devient un *"élément contaminant au sein de la structure d'entreprise plus large, compromettant ainsi des revenus bien plus importants*[223]*"*[224].

La perspective de perdre un milliard de consommateurs, auquel s'ajoute l'aliénation de la sous-traitance chinoise, fut impensable pour les groupes Sony et Disney. Sans surprise, les *CEO* respectifs des maisons-mères se sont empressés d'introduire, plus ou moins publiquement, leurs excuses officielles avec l'espoir de renouer les liens d'amitié et de profitabilité réciproque. Chez Disney, le *CEO* Michael Eisner s'est directement entretenu avec le Premier Ministre chinois Zhu Rongji en déclarant : *"Je tiens ici à présenter mes excuses, et à l'avenir, nous devrons éviter que ce genre de situation, qui offense nos amis, ne se reproduise [...] Nous avons commis une erreur stupide en diffusant Kundun.*[225]*"*[226]. Quant à Sony, la vice-présidente Hope Boonshaft s'est démarquée par sa subtilité relationnelle en préférant des excuses discrètes, agrémentées d'un *lobbying* des gouvernements japonais et états-uniens dans la perspective de soutenir la Chine dans ses négociations pour accéder à l'OMC. Le réalisateur de Sept ans au Tibet (1997) a similairement suivi la même logique d'expiation

---

[218] Traduction personnelle de l'auteur - *"Studios that once had to please family owners or independent boards now had to worry about contributing to the stock price of a publicly traded company"*.

[219] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.81.

[220] Giuseppe Richeri, « Hollywood et la Chine », Économie, *Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, nº S1 (2017): 89‑101, https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089.

[221] Ying Zhu et al., éd., *Soft Power With Chinese Characteristics: China's Campaign for Hearts and Minds* (Routledge, 2019), https://doi.org/10.4324/9781315208671.

[222] US-China Economic and Security Review Commission, « CHINA'S DOMESTIC INFORMATION CONTROLS, GLOBAL MEDIA INFLUENCE, AND CYBER DIPLOMACY », 2019, https://www.uscc.gov/solr-search-uscc?search_api_fulltext=media+influence+&type=All.

[223] Traduction personnelle de l'auteur - *"It was about allowing that movie to become a contaminant in the larger corporate structure, one that put far larger revenues at risk"*.

[224] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.3.

[225] Traduction personnelle de l'auteur - *"Here I want to apologize, and in the future we should prevent this sort of thing, which insults our friends, from happening [...] We made a stupid mistake in releasing Kundun"*.

[226] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), p.103, http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

publique, en dirigeant subséquemment deux films pour le compte de l'industrie cinématographique chinoise[227]. Parallèlement, certains cinéastes hollywoodiens ont manifesté leur désaccord avec les pratiques chinoises, adressant une lettre à l'attention de l'Ambassadeur de Chine aux Etats-Unis, Li Daoyu. Supportée notamment par Spike Lee et Barbra Streisand, cette résistance s'est rapidement heurtée aux logiques lucratives des studios de production hollywoodien, anecdotiquement illustrées par le président de *MGM (*Gerry Rich) : *"nous ne poursuivons aucun agenda politique. Notre métier, c'est de vendre du divertissement[228]"[229]*.

Qualifié de *"référence"* par de nombreux cinéastes hollywoodiens, les stigmates mémoriels de 1997 nourrissent encore le processus décisionnel des studios de production, que ceux-ci aspirent ou non au marché chinois. Interrogé par James Tagger, un producteur raconte que les directions cinématographiques *"s'inquiète[ent] du risque de franchir involontairement une ligne rouge [...] il y a des consultants qui écoutent les propositions de scénario, assistent aux projections préliminaires [...] tout un processus destiné à identifier d'éventuels signaux d'alerte[230]"[231]*. Les studios de production ont ainsi été amenés à ne plus compromettre la vitalité financière de leur maison-mère, quitte à s'abstenir préalablement de tout risque incongru[232]. A cet égard, la production Red Dawn (2012) du studio *MGM* en est devenue une illustration malgré elle[233]. Le script originel du film mettait en scène la résistance armée de citoyens états-uniens confrontés à une invasion militaire du régime communiste chinois. Mais lorsque les photos du tournage sont parvenues jusqu'aux autorités chinoises, la perspective de nouvelles sanctions exemplaires s'est fait ressentir. Alors que le studio *MGM* faisait faillite, les

---

[227] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[228] Traduction personnelle de l'auteur - "We're not pursuing a political agenda. We're in the business of selling entertainment".

[229] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.3.

[230] Traduction personnelle de l'auteur - *"There are consultants who listen to story pitches, early screenings . . . processes to raise any possible red flags." For films where China may play a role, "you consult with Chinese experts and media consultants, you think about whether something is going to be perceived as criticism, you worry about inadvertently crossing some line."*.

[231]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.23, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[232] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[233] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

repreneurs potentiels ont naturellement été réticents à l'achat, par peur de *"fâcher les chinois[234]"*[235]. Le scénariste du film Red Dawn (2012), Jeremy Passmore, a postérieurement révélé que *"les candidats au rachat n'avaient qu'une crainte, que Pékin les empêche d'exporter d'autres œuvres en Chine s'ils commercialisaient le film aux Etats-Unis [...] Ça a eu des répercussions jusqu'à mon niveau puisqu'il a fallu trouver comment récrire le méchant pour que ce ne soit plus la Chine [...]Après Red Dawn, plus question de faire de la Chine le méchant dans une grosse production, plus personne ne voulait revivre cet épisode et Hollywood s'est mis des œillères."*[236]. Conscient du risque, le studio *Sony Pictures Entertainment* a tout de même absorbé le studio *MGM*, avec pour seule condition l'altération narrative du film. Bien que le tournage était d'ores-et-déjà achevé, le studio s'est engagé dans un travail onéreux de post-production pour substituer chacune des références chinoises (insignes, drapeaux, uniformes) par des éléments nord-coréens, et ainsi s'extraire de toute répression consécutive du Parti communiste chinois. Symbole d'une *"anxiété"* diffuse installant les prémices d'une auto-censure préventive, le précédent Red Dawn (2012) a entériné le processus d'intériorisation de la censure chinoise par les studios de production entretenant, directement ou indirectement, des intérêts commerciaux en Chine[237]. Aujourd'hui encore, l'acteur principal du film *Red Corner* (1997) demeure *persona non grata* auprès des grands studios de production hollywoodiens, soucieux de préserver leurs relations commerciales avec la Chine. Même dans le cadre de films indépendants, l'acteur Richard Gere est contraint d'éviter toute collaboration avec des acteurs ou des réalisateurs chinois, précisant que *"si j'avais travaillé avec ce réalisateur, lui et sa famille n'auraient plus jamais été autorisés à quitter le pays, et il n'aurait plus jamais travaillé[238]"*[239].

Par un subtil mélange d'inculcation coercitive et d'imprégnation collaborative, le vecteur relationnel favorise ainsi l'intériorisation de la censure au sein des directions cinématographiques hollywoodiennes. Le processus reste cependant frappé d'une nébulosité

---

[234]Traduction personnelle de l'auteur - *"could not "afford to piss off the Chinese"*.

[235] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[236] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[237]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[238] Traduction personnelle de l'auteur - *"If I had worked with this director, he, his family would never have been allowed to leave the country ever again, and he would never work"*.

[239] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy,* p.259, (Penguin Press, 2022).

matérielle des normes, dont l'inconsistance renforce autant qu'elle fragilise leur appropriation.

§3- L'ambiguïté du vecteur matériel

Dénuée de toute transparence, la censure chinoise se caractérise par une ambiguïté intrinsèque qui obscurcit les règles en matière de représentation, instaurant un climat d'incertitude stratégique (A), qui favorise l'émergence d'une *"créativité complice"* (B), tout en se heurtant parfois à une résistance hollywoodienne, oscillant entre opportunisme et orientalisme (C).

A- L'ambiguïté matérielle comme levier de stratégie chinoise

Si la première codification officielle de la censure chinoise en matière cinématographique remonte à 1996, la situation demeure paradoxale selon Li Chow[240], puisqu' *"en réalité, il n'y a pas de règles véritables de la censure"*[241]. Pourtant, cette régulation comptabilisait déjà sept types de représentations prohibées, parmi lesquels[242] figuraient les oeuvres dérogeant à l'unité et à la sécurité nationale, à la souveraineté, à l'image de la nation, ou encore à l'ordre et à la stabilité social, tout en censurant les contenus jugés violent, obscène, hérétique ou superstitieux[243]. Depuis, la liste a été actualisée à maintes reprises, notamment à travers la *Film Industry Promotion Law* de 2016, adoptée par l'Assemblée Nationale Populaire. L'article 16 reprend d'ailleurs les contenus précédemment mentionnés, tout en y ajoutant l'interdiction des films contrevenant aux lois et règlements nationaux[244], aux normes sociales et à l'idéologie de la civilisation chinoise[245]. Alors que la *Motion Picture Association of America* appelait justement à de telles clarifications, le *lobby* du cinéma

[240] Ancienne Directrice Générale de *Sony Pictures Releasing International.*

[241] Frédéric Martel, « Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias », 2020, p.290 https://doi.org/10.3917/flam.marte.2020.01.

[242] Y figurait également les critères de non-discrimination des minorités et de respect des principes constitutionnels.

[243] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[244] Y figure notamment la politique nationale en matière de religion et les droits et intérêts légitimes des mineurs.

[245] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

états-unien s'est très vite rendu compte de l'évasivité des normes proposées, les estimant trop *"vagues"*, *"opaques"*, *"pesantes"* voire même *"arbitraires[246]"[247]*. Entre mouvance et ambiguïté de la censure, l'incertitude est telle qu' *"aucun cinéaste ne peut jamais être entièrement certain de ce qui est interdit et de ce qui est autorisé[248]"[249]*. En conséquence, les directions cinématographiques hollywoodiennes sont contraintes à la prudence, en recourant aux recommandations des intermédiaires et de leurs relations personnelles, tout en minimisant le risque de leurs représentations. Une forme de *"paranoïa"* collective s'est même esquissée, à mesure que la crainte d'une réprobation chinoise s'est installée dans les esprits[250]. Pour le Département de la Propagande, l'ambiguïté matérielle de la censure est un atout stratégique à plusieurs égards. D'une part, l'élasticité des critères de censure facilite la suppression des représentations critiques à l'encontre du régime sous couvert de légalité[251]. D'autre part, la nébulosité du cadre politico-juridique enferme les directions cinématographiques dans un à peu près permanent[252], où l'absence de lignes rouges intelligibles favorise la construction d'une image toujours plus édulcorée[253]. La rhétorique de *"l'image de la nation"* devient ainsi une *"arme politique"* obligeant les productions hollywoodiennes à dresser un portrait aseptisé de la Chine[254], tout en veillant à ne pas représenter trop favorablement les puissances occidentales[255]. Curieusement, si l'actuel président de la *China Film Coproduction*

[246] Traduction personnelle de l'auteur - *"The censorship guidelines are vague. The censorship review process is opaque, burdensome, and lengthy, with no prescribed timelines"*.

[247] Anissa Brennan, « MPA Filing to the International Trade Commission on "Foreign Censorship Part 1: Policies and Practices Affecting U.S. Businesses" », *Motion Picture Association* (blog), 2021, p.6 https://www.motionpictures.org/policy-statement/mpa-filing-to-the-international-trade-commission-on-foreign-censorship-part-1-policies-and-practices-affecting-u-s-businesses/.

[248] Traduction personnelle de l'auteur - *"no filmmaker can ever entirely be certain what is prohibited and what is allowed"*.

[249] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.11 https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[250] Howard Burton, *China, Culturally Speaking: A Conversation with Michael Berry* (Open Agenda Publishing, 2021).

[251] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[252] Jemimah Steinfeld, « Making Movies to Rule the World », *Index on Censorship* 53, nº 2 (1 juillet 2024): 62‑64, https://doi.org/10.1177/03064220241274934.

[253] Celine Ge, « China's Hollywood Dreams Not Just about Money, Says Media Tycoon », South China Morning Post, 19 janvier 2017, https://www.scmp.com/business/companies/article/2063471/chinas-hollywood-dreams-not-just-about-making-money-says-tycoon.

[254] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.11 https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[255] Jennifer Bisset, « Marvel Is Censoring Films for China, and You Probably Didn't Even Notice », CNET, 2019, https://www.cnet.com/culture/entertainment/features/marvel-is-censoring-films-for-china-and-you-probably-didnt-even-notice/.

Corporation[256] affirme qu'il n'existe aucune restriction sur Hollywood quant à la dépiction de *"vilains chinois"*, sa prédécesseure, Zhang Xun, réclamait l'inverse en espérant *"voir une brillante image de la Chine"*[257][258]. Depuis, une raréfaction du *"vilain chinois"* semble effectivement à l'oeuvre[259]. La *MPAA* précise d'ailleurs que les films portant atteinte à l'image de la Chine, à ses *leaders* ou à sa société, sont propices à être censurés[260]. A titre d'exemple, le film Pirate des Caraïbes: jusqu'au bout du monde (2007) a fait l'objet de coupures à raison du personnage chinois de Sao Feng dont l'esthétique, proche de celle du Dr Fu Manchu (1980), véhiculait vraisemblablement un stéréotype négatif aux yeux des censeurs[261]. Les précédents sont néanmoins instructifs pour esquisser certaines lignes rouges du Parti communiste chinois. Aussi, il est communément accepté que les sujets liés au Tibet, aux manifestations de la place Tiananmen ou aux droits de l'Homme sont taboues[262]. Étrangement, l'interdiction s'adresse autant aux représentations proposées, qu'aux positions publiquement adoptées par les membres de la direction cinématographique du film[263]. Sans surprise, l'acteur Richard Gere fait ainsi l'objet d'un boycott officieux de la part des studios hollywoodiens, en raison de son rôle dans *Red Corner* (1997) et de son engagement en faveur du Tibet. Lors d'une interview accordée au magazine *Hollywood Reporter*, l'acteur admettait

[256] Dénommé Miao Xiaotian.

[257] Traduction personnelle de l'auteur - *"After more than 30 years of reform and opening up, we hope to see a 'bright' image of China in movies."*

[258] Wendy Su, « A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles », *Critical Studies in Media Communication* 34, nº 5 (20 octobre 2017): p.486, https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326.

[259] Craig Addison, « Opinion | Why a Chinese Villain in a Hollywood Film Is Still an Unlikely Prospect », South China Morning Post, 21 juillet 2022, https://www.scmp.com/comment/opinion/article/3185895/why-you-wont-see-chinese-villain-hollywood-film-any-time-soon.

[260] Anissa Brennan, « MPA Filing to the International Trade Commission on "Foreign Censorship Part 1: Policies and Practices Affecting U.S. Businesses" », *Motion Picture Association* (blog), 2021, https://www.motionpictures.org/policy-statement/mpa-filing-to-the-international-trade-commission-on-foreign-censorship-part-1-policies-and-practices-affecting-u-s-businesses/.

[261] The Associated Press, « Censored "Pirates" Is Low-Fat in China », The Seattle Times, 16 juin 2007, https://www.seattletimes.com/nation-world/censored-pirates-is-low-fat-in-china/.

[262] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013* (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[263] L'article 14 de la *Film Industry Promotion Act* de 2017 dispose que *"les personnes morales et d'autres organisations, avec l'approbation du département du film du Conseil d'État, peuvent coopérer avec des organisations étrangères pour faire des films ; cependant, elles ne doivent pas coopérer avec des organisations étrangères engagées dans des activités qui portent atteinte à la dignité, à l'honneur et aux intérêts nationaux de la Chine".*

même avoir reçu un appel d'un réalisateur lui expliquant *"qu'il ne pouvait pas financer un film [...] parce que cela contrarierait les chinois*[264]*"*[265].

Symptôme d'une censure progressivement internalisée, certains studios hollywoodiens intègrent désormais des mécanismes d'auto-censure[266] afin de créer et recréer selon les limites ondulantes de la censure chinoise[267]. La *"créativité complice"*[268] dont il est question tend alors à s'aligner avec les récits stratégiques promus par le Parti communiste chinois[269], révélant ainsi les soubassements d'une censure en voie de transnationalisation.

B- L'ambiguïté matérielle comme levier de "créativité complice"

Pour les autorités chinoises, il existe un *"désir, sinon un besoin, de construire une nouvelle image politique [...] à l'échelle internationale"*[270]. Dans ce contexte, l'infléchissement des productions hollywoodiennes sur la stratégie d'influence du Département de la propagande traduit l'émergence d'un *"pouvoir de propagande créatif"*[271], à partir duquel se construit un nouveau registre de *"mythification"* de la Chine au sein des films[272]. L'Etat y est notamment dépeint sous les traits d'une ascension prétendument pacifique et bénigne[273].

---

[264] Traduction personnelle de l'auteur - *"I recently had an episode where someone said they could not finance a film with me because it would upset the Chinese".*

[265] Tatiana Siegel, « Richard Gere's Studio Exile: Why His Hollywood Career Took an Indie Turn », *The Hollywood Reporter* (blog), 18 avril 2017, p.2 https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/richard-geres-studio-exile-why-his-hollywood-career-took-an-indie-turn-992258/.

[266] Martha Bayles, « Hollywood's Great Leap Backward on Free Expression », *The Atlantic* (blog), 15 septembre 2019, https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/09/hollywoods-great-leap-backward-free-expression/598045/.

[267]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[268] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[269] US-China Economic and Security Review Commission, « CHINA'S DOMESTIC INFORMATION CONTROLS, GLOBAL MEDIA INFLUENCE, AND CYBER DIPLOMACY », 2019, https://www.uscc.gov/solr-search-uscc?search_api_fulltext=media+influence+&type=All.

[270] Giuseppe Richeri, « Hollywood et la Chine », *Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, nº S1 (2017): 89‑101, https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089.

[271]James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[272] Maxime Didat, *Géopolitique et cinéma: Image (s) de la puissance, puissance des images* (Paris: Editions L'Harmattan, 2021).

[273] Stephanie Dennison, « Introduction: The Soft Power of Film », in *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, éd. par Stephanie Dennison et Rachel Dwyer (Edinburgh University Press, 2020), 0, https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474456272.003.0001.

Encore faut-il noter que l'emprise des censeurs reste elle-même limitée par la viabilité commerciale de l'objet culturel, sans quoi les studios hollywoodiens seraient moins enclins à se plier aux exigences de la censure chinoise. C'est précisément cette dynamique de négociation entre censeur et créateur qui est capturée par le concept de *"créativité complice",* chacun disposant d'un degré d'agentivité plus ou moins effectif. Si l'autocensure fait partie intégrante de cette *"créativité complice",* cette dernière n'en demeure pas pour autant exclusive. Elle représente plutôt la forme la plus aboutie sur le spectre de l'intériorisation des contraintes chinoises par les producteurs hollywoodiens. Bien que le réflexe chinois soit désormais intégré de manière quasi-constante, le processus d'intériorisation reste encore marqué par des degrés d'intensité variables, allant du simple ajustement scénaristique *a posteriori* de la censure officielle (*reconfiguration)* aux concessions narratives *a priori* (*concession)*[274].

Dans le cadre d'une "*reconfiguration"*, les directions cinématographiques hollywoodiennes se confrontent aux procédures de contrôle officielles de la censure chinoise, à partir desquelles sont informellement transmises des *"notes"* qui précisent les éléments nécessitant une révision. Les cinéastes sont alors contraints d'altérer le contenu du film, du moins dans la version destinée au marché chinois[275]. Par l'ajout et/ou la suppression de scènes, de plans et de lignes de dialogue, les cinéastes parviennent tout de même à reconstruire un récit plus en phase avec les codes culturels des autorités chinoises. A titre d'exemple, trois scènes du film Men in black 3 (2012) ont été écartées en raison de représentations jugées dépréciatives des citoyens chinois, et associées à l'usage du *"Neuralyzer"*, une technologie fictive capable d'effacer la mémoire et dont l'allusion semble indélicate pour les autorités[276]. Sur un registre similaire, les films Mission impossible 3 (2006) et Skyfall (2012) ont été respectivement censurés pour avoir mis en scène un imaginaire d'insécurité autour de la ville de Shanghai[277]. Jusqu'alors, les scènes étaient spécifiquement reconfigurées pour le marché chinois, sans aucune incidence sur la version

---

[274] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (1 juin 2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[275] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[276] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[277] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2 septembre 2015): 239‑52, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

internationale. Mais une nouvelle dynamique se profile, avec une *"attente officieuse à ce que la version du film approuvée par le gouvernement soit vue en Chine et ailleurs*[278]*"*[279]. Étrangement, les productions hollywoodiennes traversent une conjoncture paradoxale en faveur de ces attentes. La coexistence des versions chinoise et internationale est régulièrement mise en exergue par les presses occidentales et chinoises, soulignant respectivement une industrie *"à genoux"*[280] devant les autorités chinoises, mais dont les attentions ne suffisent pas toujours à convaincre[281]. En conséquence, les directions cinématographiques hollywoodiennes se prêtent à une véritable reconfiguration de la version internationale du film, de sorte à rendre la censure intériorisée moins perceptible. Le film Robocop (2014) en est un exemple notable d'après la fuite de certains emails provenant de *Sony Pictures* et figurant sur Wikileaks. L'un des producteurs recommande notamment de *"modifier toutes les versions, car si nous ne changeons que la version destinée à la Chine, nous prenons le risque que la presse nous critique lorsque des blogueurs compareront inévitablement les différentes versions et réaliseront que nous avons changé le cadre chinois uniquement pour apaiser ce marché*[282]*"*[283]. Loin d'être un facteur de ralentissement, la crainte d'une polémique médiatique conforte donc les productions hollywoodiennes à intégrer plus discrètement la censure chinoise en faisant preuve de "*concessions"*, c'est-à-dire d'autocensure préventive[284].

Pour le réalisateur chinois Wang Xiaoshuai, l'autocensure est pourtant un automatisme ancré chez les cinéastes chinois accoutumé aux pressions du Département de la propagande[285]. Mais à mesure de l'interaction sino-hollywoodienne, un réflexe similaire est

---

[278] Traduction personnelle de l'auteur - *"unofficial expectation that the government's approved version of the film will be seen both in China and elsewhere".*

[279] Michael Cieply et Brooks Barnes, « To Get Movies Into China, Hollywood Gives Censors a Preview », *The New York Times*, 15 janvier 2013, sect. Business, p.2 https://www.nytimes.com/2013/01/15/business/media/in-hollywood-movies-for-china-bureaucrats-want-a-say.html.

[280] Dorothy Pomerantz, « Hollywood's China Solution: Two Versions Of Some Movies », Forbes, 2013, p.1 https://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2013/04/24/hollywoods-china-solution-two-versions-of-some-movies/.

[281] Matt Glasby, « How Marvel's Iron Man 3 Tried but Failed to Please Chinese Viewers », South China Morning Post, 3 décembre 2021, https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3158041/how-marvels-iron-man-3-tried-failed-please-chinese-viewers.

[282] Traduction personnelle de l'auteur - *"Recommendation is to change all versions as if we only change the China version, we set ourselves up for the press to call us out for this when bloggers invariably compare the versions and realize we changed the China setting just to pacify that market".*

[283] WikiLeaks, « Sony Archives file n° 182471 », 2013, https://wikileaks.org/sony/emails/emailid/182471.

[284] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[285] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

désormais adopté par certaines directions cinématographiques états-uniennes[286]. Les sujets communément réputés comme problématiques sont évincés préalablement à tout contrôle officiel, souvent sous l'impulsion de gardes-fous expérimentés au sein même de la direction cinématographique, ou associés à celle-ci par le biais d*e* l'intermédiation. L'ancien CEO de la *MPAA* (Dan Glickman) a reconnu en ce sens que les productions hollywoodiennes *"hésitent à prendre des positions politiques qui pourraient offenser le gouvernement chinois[287]"*[288]. Outre l'abstention systématique de représentation à connotation sensible, les directions cinématographiques cherchent inversement à séduire les autorités chinoises par des thèmes jugés plus *"sécurisants"*[289]. Loin des stéréotypes raciaux des années 50, les films hollywoodiens présentent dorénavant une Chine dont l'ascension est dépeinte comme pacifique et salvatrice[290], à l'instar de Gravity (2013)[291]. Dans le film, les astronautes états-uniens se retrouvent livrés à eux-mêmes dans l'espace, après une collision causée par un astéroïde, et doivent leur salut à une capsule spatiale chinoise. Bien que le réalisateur Cuarón s'est défendu de toute stratégie délibérée pour séduire les autorités chinoises[292], l'insertion de ces éléments s'inscrit nécessairement dans une *"zone grise"* du processus décisionnel qui *"permet plus facilement aux cinéastes de prétendre, même à eux-mêmes, que les modifications artistiques sont faites pour mieux adapter un film à des publics potentiels, plutôt que pour satisfaire les censeurs officiels[293]"*[294]. L'ambiguïté décisionnelle se retrouve également dans la fausse

---

[286] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[287] Traduction personnelle de l'auteur -*"U.S. businesses are wary of taking political stands that might offend the Chinese government because the Americans fear they might lose access to the Chinese market".*

[288] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), p.130, http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[289] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[290] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

[291] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[292] Yafei Lyu, « Positive Shift of the Image of China in Recent Hollywood Blockbusters », *Social Sciences* 12, nº 12 (2023): 12, https://doi.org/10.3390/socsci12120645.

[293] Traduction personnelle de l'auteur - *"making it easier for filmmakers to claim, even to themselves, that artistic changes are being made to better tailor a film to potential audiences than in order to please official censors".*

[294] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, p.4 https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

coproduction Transformers : l'âge de l'extinction (2014). Satiriquement qualifié de film au *"patriotisme chinois*[295]*"*, le porte-parole du studio Paramount a récusé toute inclinaison en faveur du Parti communiste chinois, brandissant l'argument du multiculturalisme pour justifier les mises en scène de l'Armée populaire de libération dans la défense de Hong-Kong[296]. Mais avec 30% des recettes mondiales réalisées sur le marché chinois, le prétexte du multiculturalisme semble curieusement s'aligner avec la logique de rentabilité financière du studio de production[297]. Similairement, une rhétorique anti-raciste a été déployée par les studios Marvel pour justifier quelques arrangements créatifs lors de la production du film Docteur Strange (2016). Dans les comics Marvel, le personnage de l'Ancien est traditionnellement dessiné sous les traits d'un moine tibétain. Or, le film met en scène un personnage incarnée par une femme caucasienne. Si le remplacement fut officiellement justifié par la volonté de lutter contre les stéréotypes asiatiques[298], le scénariste du film, Robert Cargill, a postérieurement reconnu que la représentation d'un personnage tibétain risquait *"d'aliéner un milliard de personnes et de voir le gouvernement chinois dire : [...] nous n'allons pas diffuser votre film parce que vous avez décidé de faire de la politique*[299]*"*[300]. Dans une logique de sécurisation du film auprès des censeurs chinois, les directions cinématographiques s'adonnent donc à une recréation de l'intrigue, plus ou moins manifeste, à l'image de la coproduction World War Z (2013). Bien que le film était initialement pressenti pour être censuré, l'entreprise *DMG Entertainment* est parvenue à modifier le troisième acte du script en amont de tout contrôle officiel, en retravaillant notamment le rôle narratif de la Chine. Ainsi, le virus n'est plus d'origine chinoise, contrairement à l'intrigue originelle du roman[301]. Mieux encore, l'État chinois est représenté comme le dernier rempart de l'humanité

---

[295] Traduction personnelle de l'auteur - *"Transformers: Age of Extinction," is a very patriotic film. It's just Chinese patriotism on the screen, not American".*

[296] David S. Cohen, « 'Transformers': A Splendidly Patriotic Film, If You Happen To Be Chinese (Opinion) », *Variety*, 3 juillet 2014, https://variety.com/2014/film/columns/transformers-age-of-extinction-patriotic-for-china-1201257030/.

[297] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[298] Jennifer Bisset, « Marvel Is Censoring Films for China, and You Probably Didn't Even Notice », CNET, 2019, https://www.cnet.com/culture/entertainment/features/marvel-is-censoring-films-for-china-and-you-probably-didnt-even-notice/.

[299] Traduction personnelle de l'auteur - *"you risk alienating one billion people and risk the Chinese government going, 'Hey, you know one of the biggest film-watching countries in the world We're not going to show your movie because you decided to get political".*

[300] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.177.

[301] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

face au virus Z, mettant en avant sa puissance technologique. Quelques lignes de dialogue ont été spécifiquement modifiées pour appuyer ce message. Les citoyens chinois sont alors décrits comme *"résilients et inventifs"*, et ceux-ci *"ne se laisseraient pas faire sans se battre. Ce sont des durs à cuire et ils peuvent repousser les limites de l'innovation quand ils sont acculés.*[302]"[303]. Sur un registre similaire, le film Looper (2012) a également fait l'objet de *"modifications créatives"* afin de mettre en scène une *"future Chine puissante*[304]"[305]. Situé dans un futur proche, le récit met en scène la ville de Shanghai, représentée comme étant ultra-moderne et à l'avant-garde des innovations technologiques. Le président de *DMG Entertainment* se rappelle d'ailleurs que ces modifications étaient *"une musique aux oreilles du Politburo et un délice pour les responsables municipaux du Parti communiste de Shanghai*[306]"[307], de quoi sécuriser la diffusion du film.

Que l'autocensure soit travestie ou assumée, les directions cinématographiques hollywoodiennes s'insèrent donc dans une logique d'appropriation des normes du Département de la propagande, facilitée par l'intermédiation des acteurs locaux. La créativité complice qui en résulte participe ainsi à la construction d'une Chine dépeinte *"comme un ami du monde, et non comme un agitateur ou un adversaire*[308]"[309]. Mais paradoxalement, les imprécisions de la censure chinoise nourrissent en même temps l'agentivité des directions cinématographiques hollywoodiennes qui en profitent pour déployer un machiavélisme créatif. Entre le dévoiement de la censure et l'orientalisme des représentations cinématographiques, l'ambiguïté matérielle de la censure chinoise se transforme étonnamment en un instrument de résistance hollywoodienne.

---

[302] Traduction personnelle de l'auteur - *"resilient and inventive as the Chinese [...]Yeah, I had a feeling the Chinese wouldn't go down without a fight. They are hardy souls and can push the envelope on innovation when backed into a corner. My bet is they solve this problem before any of us [...]I need to drop in now."*

[303] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020), p.153.

[304] Traduction personnelle de l'auteur - *"showcased a future China powerfully in the film"*.

[305] *Ibid.* p.146.

[306] Traduction personnelle de l'auteur - *"It was music to the ears of the Politburo and a delight to the Communist Party municipal officials in Shanghai"*.

[307] *Ibid.* p.146.

[308] Traduction personnelle de l'auteur - *"as a friend to the world, not an agitator or adversary"*

[309] *Ibid.* p.122.

C- L'ambiguïté matérielle comme levier de résistance hollywoodienne

Du fait de son imprécision matérielle, la censure chinoise se caractérise par un haut degré de mouvance, de contextualité et d'approximation[310] octroyant une opportunité de résistance pour les cinéastes instinctivement récalcitrants à l'idée d'un ajustement narratif quelconque à destination des autorités chinoises. La fausse coproduction Iron Man 3 (2013) en est d'ailleurs assez illustrative, au grand regret de l'entreprise chinoise *DMG Entertainment*. En dépit d'une censure à la fois institutionnelle et intermédiée, les cinéastes de Marvel ont régulièrement contesté les *"recommandations créatives"* de Chris Fenton. Ce dernier se souvient que *"très peu de résultats ont été obtenus"*, évoquant notamment les incertitudes qui régnaient quant à la flexibilité créative du studio Marvel : *"Marvel ne nous voyait pas comme des esprits indépendants, favorables aux réalisateurs, sensibles aux fans ou passionnés de mythologie et d'univers cinématographiques. Au contraire, Marvel nous percevait comme des agents de propagande du gouvernement chinois, voire pire : comme des ennemis ignorants sur le plan créatif [...] Marvel allait-il nous accorder du temps pour en discuter ? Iraient-ils jusqu'à les modifier ? Nous n'en n'étions pas sûrs.*[311]*"*[312] . Jouant sur l'imprécision de la censure chinoise, les cinéastes hollywoodiens proposent alors des représentations de la Chine, oscillant entre superficialité narrative et orientalisme. L'ancienne présidente de la *China Film Coproduction Corporation,* Zhang Xun, déplorait ainsi la puérilité des ajustements hollywoodiens[313], aspirant plutôt à *"des films profondément ancrées dans la culture chinoise, pas juste une ou deux scènes*[314]*"*[315]. Pour revenir au cas d'espèce, les cinéastes d'Iron Man 3 (2013) ont proposé une version chinoise au sein de laquelle le protagoniste est sauvé par un médecin chinois[316]. Mais les scènes rajoutées étaient si discordantes et disgracieuses que les spectateurs chinois en ont

[310] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[311] Traduction personnelle de l'auteur - *"Very little got accomplished [...] we garnered little respect creatively. Marvel did not view us as independent-thinking, filmmaker-friendly, fanboy-appreciative, mythology-obsessed cinematic-universe-savants. If anything, Marvel saw us as shills for the Chinese government or even worse, we were creatively ignorant enemies [...] Would Marvel give us time to discuss them? Would they even change them? We weren't sure".*

[312] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020), p.211.

[313] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).
[314] Traduction personnelle de l'auteur - *"We want films that are heavily invested in Chinese culture, not one or two shots".*

[315] Amy Qin et Audrey Carlsen, « How China Is Rewriting Its Own Script », World, *The New York Times*, 18 novembre 2018, p.6 https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/18/world/asia/china-movies.html

[316] Thomas Bacon, « Iron Man 3 Was Different In China: What Scenes Were Added (& Why)? », ScreenRant, 3 février 2019, https://screenrant.com/iron-man-3-china-version-different-scenes/.

rapidement déduit qu'il s'agissait plutôt de *"complaisance[317]"* à l'attention des autorités chinoises[318]. Cette lourdeur narrative, traduisant une forme d'apathie créative, est révélatrice d'une socialisation hétérogène à la censure chinoise au sein même des directions cinématographiques hollywoodiennes. Orientés sur une logique de profit, les producteurs sont enclins à tolérer les contraintes chinoises, synonymes de rentabilité financière. En revanche, les cinéastes sont moins disposés à incorporer les éléments de la censure, surtout lorsqu'ils altèrent l'essence du récit. Finalement, la censure chinoise ne fait que raviver les tension structurelles du processus de création hollywoodien, où *"pour des raisons artistiques autant que financières, les participants de l'industrie [...] ont souvent des incitations incompatibles[319]"*[320].

Autrement, la tactique de la *"cerise"* s'est peu à peu répandue au sein des directions cinématographiques hollywoodiennes, consistant en l'ajout de scènes volontairement provocatrices en vue de tromper le regard des censeurs. Ces derniers sont alors concentrés sur les scènes à censurer, quitte à délaisser les passages moins dérangeants mais qui auraient été autrement modifiées. Les scènes potentiellement sensibles mais narrativement essentielles sont ainsi préservées de la censure, rendant celle-ci *in fine* négociable par la ruse en donnant l'illusion d'un contrôle efficace. Les entretiens réalisés par Jun Fang confirment cette manoeuvre en rapportant que *"cette cerise délibérée détourne l'attention des censeurs et les aide à justifier leur valeur[321]"*[322]. La censure est donc intrinsèquement limitée par les attentes approximatives des censeurs, auquel se superpose une recherche de la productivité apparente.

Malgré la résistance proactive de certaines directions cinématographiques, la censure chinoise reste en voie d'intériorisation. A cet égard, encore faut-il noter que l'assimilation des normes se heurte parfois aux schémas culturels préexistants des cinéastes, ce qui constitue une forme de résistance passive. Les représentations qui en résultent proposent alors une interprétation simpliste, voire essentialiste, des éléments chinois. Dans le film Gravity (2013),

---

[317] Traduction personnelle de l'auteur - *"many Chinese commentators dismissed them as graceless pandering"*.

[318] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[319] Traduction personnelle de l'auteur - *"For artistic as well as pecuniary reasons Hollywood film industry participants often have incompatible incentives"*.

[320] Michael Davis et Andrew Stark, éd., *Conflict of Interest in the Professions* (Oxford University Press, 2001),p.250, https://doi.org/10.1093/oso/9780195128635.001.0001.

[321] Traduction personnelle de l'auteur - *"putting a cherry in there for the censors;This deliberate "cherry" diverts censors' atten- tion and helps censors justify their worth."*

[322] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, p.506, https://doi.org/10.1177/00031224241236750..

le décor de la station spatiale Tiangong inclut maladroitement une raquette de ping-pong et des oignons de Chine en culture[323]. En dépit d'une image globalement aseptisée, le système de représentation hollywoodien promeut parfois l'idée d'une Chine *"désireuse de devenir identique à l'Occident, mais toujours à la traîne ou en manque de quelque chose[324]"*[325]. Ce rapport hiérarchique entre l'Occident et l'Orient est notamment perceptible dans la coproduction La Grande Muraille (2016). Au-delà de la représentation monolithique des soldats chinois, le récit se construit principalement autour de l'expérience du personnage principal, incarné par Matt Damon. Or, l'intervention du protagoniste occidental est présentée comme décisive pour vaincre les ennemis, et ce, malgré des siècles de lutte menée par les armées chinoises. Bien que certains personnages chinois bénéficient d'une représentation plus individualisée, le film a suscité des critiques quant à la perception d'un récit aux relents de *sauveur blanc*[326].

A travers la superposition des vecteurs institutionnels, relationnels et matériels, les directions cinématographiques hollywoodiennes s'inscrivent subséquemment dans un processus d'intériorisation des normes de censure, globalement efficace bien que doté d'imperfections. La structure institutionnelle offre notamment un cadre d'imprégnation régulier, dont l'intensité varie selon plusieurs paramètres, tels que la nature de la production ou le degré d'intermédiation avec les autorités chinoises. En parallèle, la structure relationnelle constitue un vecteur central d'inculcation, à travers la mise en place d'un système de gratification et de répression tirant profit des prédispositions financières des studios de production hollywoodiens. La rationalité économique les encourage alors à s'approprier progressivement les normes de censure dont l'expression se matérialise *in fine* par une créativité complice, plus ou moins perceptible[327]. La socialisation hollywoodienne à la censure chinoise trouve alors son aboutissement dans l'extériorisation qui en est réalisée à travers le film. Aussi, pour évaluer qualitativement la manière dont les productions hollywoodiennes interprètent et projettent cette censure, la section suivante propose de

[323] Yafei Lyu, « Positive Shift of the Image of China in Recent Hollywood Blockbusters », *Social Sciences* 12, nº 12 (2023): 12, https://doi.org/10.3390/socsci12120645.

[324] Traduction personnelle de l'auteur - *"China is understood as becoming generally equivalent to the West'. However, China therefore finds itself always stuck in the realm of the 'not yet': it is perceived by Western observers as wanting to become the same as the West but always lagging behind or lacking"*.

[325] Chris Homewood, « The Limits of Hollywood as an Instrument of Chinese Public Diplomacy and Soft Power », in *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, éd. par Stephanie Dennison et Rachel Dwyer (Edinburgh University Press, 2020), p.114, https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474456272.003.0006.

[326] Description critique du héros blanc qui sauve une communauté non-blanche, amenant l'idée d'une absence d'autonomie et d'agentivité des protagonistes non-blancs.

[327] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

s'immiscer sur le site de l'image des productions Red Dawn (2012) et Transformers : L'age de l'extinction (2014).

Section 2: L'extériorisation hollywoodienne de la censure chinoise

Selon Dittmer, le film correspond à la cristallisation des normes ayant guidé les choix esthétiques et narratifs des cinéastes lors du processus de production. A ce titre, l'analyse filmique constitue un outil heuristique des plus pertinents pour saisir l'extériorisation de la censure chinoise par les studios hollywoodiens. En l'espèce, les œuvres retenues, Red Dawn (2012) (1) et Transformers : L'Age de l'extinction (2014) (2), sont toutes deux analysées selon la méthodologie préconisée par Laurent Jullier, qui recommande une déconstruction du film en trois temps. En amont, encore faut-il rappeler que la première œuvre est illustrative d'une autocensure directement instiguée par le studio *Sony Entertainment Pictures.* Marqué par les représailles chinoises de 1997, ce dernier a choisi de ne pas réitérer l'erreur du film Sept ans au Tibet (1997) en substituant l'ensemble des éléments chinois de Red Dawn (2012) par des équivalents nord-coréens. En regardant ce qui est préventivement supprimé, il devient alors possible de cerner la substance narrative qui est collectivement réputée comme étant problématique pour le Parti communiste chinois. En ce qui concerne la seconde oeuvre, elle correspond à une fausse coproduction sino-hollywoodienne, dont la production a régulièrement été surveillée par la censure, ce qui a naturellement affecté l'orientation narrative du film, au point que certaines critiques l'ont d'ailleurs qualifié de film au *"patriotisme chinois*[328]*"*[329].

§1- L'analyse filmique de la production Red Dawn (2012)

A travers une déconstruction typologique (A), formelle (B) et conceptuelle (C), le film Red Dawn (2012) fait l'objet d'un traitement analytique à même de rendre compte de ses qualités narratives et esthétiques, tout en appréciant les oppositions identitaires sino-états-uniennes qui sont à l'oeuvre, afin de saisir les représentations susceptibles de déclencher une répression chinoise.

---

[328] Traduction personnelle de l'auteur - *"Transformers: Age of Extinction," is a very patriotic film. It's just Chinese patriotism on the screen, not American".*

[329] David S. Cohen, « 'Transformers': A Splendidly Patriotic Film, If You Happen To Be Chinese (Opinion) », *Variety*, 3 juillet 2014, https://variety.com/2014/film/columns/transformers-age-of-extinction-patriotic-for-china-1201257030/.

A- La déconstruction typologique du film

Dès les premières séquences, une succession de reportages journalistiques relatifs à l'actualité géopolitique introduit le spectateur dans une atmosphère anxiogène, où les crises économiques, les provocations militaires et les cyber-attaques s'enchaînent, tandis que le fossé entre l'Occident et le reste du monde se creuse. Sur cette base introductive, la perspective d'une invasion militaire chinoise (devenue nord-coréenne) s'annonce presque inéluctable, quoique la mimèsis du film se heurte à une contextualisation sommaire, laissant les motivations de l'invasion quelque peu nébuleuses. Le récit se recentre ensuite sur le quotidien bouleversé d'un groupe de jeunes états-uniens, issus d'une petite ville de l'État de Washington, qui s'organisent peu à peu en une cellule de résistance contre l'envahisseur étranger. Au cœur de la trame se situe Jed Eckert, un marine en permission, venu retrouver son frère cadet, un lycéen impulsif, et leur père, un policier respecté. Ces derniers se retrouvent confrontés à une multitude de soldats chinois, plus ou moins anonymes, dont la direction est assurée par le Capitaine Cho, figure à la fois centrale et volontairement laconique. La matrice narrative instaure d'emblée une conflictualité contraignant les protagonistes à fuir, puis à s'organiser pour résister à l'oppression étrangère et reconquérir une souveraineté confisquée. Pour ce qui est de la structure narrative, celle-ci conserve une linéarité proche de la théorie du domino, où chaque événement entraîne logiquement le suivant jusqu'au dénouement final, sans qu'il n'y ait de *flashback* ni de boucle temporelle. Quelques ellipses de courtoisie émaillent le fil conducteur du récit, élidant les détails logistiques, notamment la formation improvisée des jeunes résistants, afin de préserver une fluidité narrative. La focalisation reste strictement restreinte aux protagonistes, ce qui permet une découverte du conflit au rythme de leurs expériences. A l'inverse, les informations narratives concernant l'antagoniste sont réduites à l'essentiel, produisant une opacité qui s'accroît par l'usage d'ellipses privatives, occultant ainsi l'expérience physique et psychologique des soldats chinois. Finalement, il en ressort une dissymétrie narrative entre les jeunes résistants, auquel le spectateur est incorporé, et l'Autre chinois, dont l'absence de description produit un sentiment d'antipathie. Aussi, face au désarroi et aux épreuves traumatiques des protagonistes, le spectateur s'identifie spontanément en leur faveur, ce qui confère au film des relents patriotiques, nourris par le fantasme d'une souveraineté nationale violée. L'idéologie du film se cristallise tout particulièrement dans les paroles du protagoniste, qui soutient notamment que lorsque *"vous vous battez sur le sol de votre pays, vous*

vous battez pour vos familles [...] et c'est ça qui donne du sens à votre combat [...] pour nous ça signifie notre nation".

B- La déconstruction formelle du film

Sans surprise, les dispositifs visuels et sonores s'articulent étroitement avec le style narratif du film. Alors que les protagonistes principaux bénéficient d'une couverture constante et individualisée, les ennemis sont visuellement relégués à une masse indistincte et anonyme, à l'exception près du Capitaine Cho. La dissymétrie narrative se superpose ainsi à une dissymétrie visuelle, ce qui confère à l'adversaire chinois une aura de menace diffuse et abstraite, à même de justifier une résistance souvent violente des protagonistes. Lors des scènes d'action, la caméra adopte une hauteur d'épaule créant un effet d'immersion, et soulignant la crispation des visages, ce qui instaure une empathie particulièrement prenante dans les moments à forte charge émotionnelle. Entre les combats rapprochés, les échanges de tirs et les explosions, l'image se transforme parfois en un plaisir esthétique, où chacun des fragments visuels sollicitent la fascination plus que la réflexion. Dans ces moments, le champ sonore est rapidement saturé pour intensifier la tension émotionnelle ressentie, sans pour autant éclipser la prééminence de l'image. Avec une description visuelle strictement limitée à ce que voient les protagonistes, l'espace hors-champ devient aussi un espace de danger, source d'anxiété pour le spectateur. Autrement, les plans adoptent une visée plus descriptive pour rendre compte des mouvements de l'ennemi, de l'opulence de ses moyens matériels ou encore de son contrôle effectif de la ville.

Le film reste toutefois tributaire d'une logique de *blockbuster*, où l'action spectaculaire prime sur la potentialité réflexive du dispositif audiovisuel. Entre un discours explicite sur la résistance, une bande-son instillant un sentiment patriotique, et une image dépourvue de véritables métaphores, l'œuvre s'inscrit clairement dans une logique de cinéma de masse, caractérisée par la simplicité et l'accessibilité du film, au risque de frôler par moments une forme d'ineptie créative. Si le grain froid de la photographie traduit efficacement l'hostilité ambiante, les stratégies esthétiques n'affirment aucune singularité plastique. Tout au plus, la dernière séquence (reproduite ci-après) propose une résonance symbolique sujette à interprétation. Il y figure une foule anonyme rassemblée autour du drapeau états-unien, qui est lui-même enveloppé d'un voile de fumée, ce qui suggère une métaphore de la résilience nationale face à la tyrannie de l'Autre, où le spectateur est projeté dans la masse anonyme

C- La déconstruction conceptuelle du film

Sous une lecture post-structuraliste, le film propose une série d'oppositions conceptuelles entre les éléments états-uniens et les éléments chinois (devenus nord-coréens), où l'un est investie de traits identitaires ne prenant véritablement sens qu'à travers la négation de ces derniers chez l'autre[330]. Aussi, l'identité chinoise se caractérise par une agressivité militaire contrastant naturellement avec l'innocence des Etats-Unis qui se trouve en être la victime. Les citoyens états-uniens sont ainsi brutalement privés de leurs libertés fondamentales pour être soumis à une rééducation idéologique étrangère, oscillant entre propagande et camps d'internement. L'absence de dialogue entre protagoniste et antagoniste, combinée au déficit d'information sur les motifs de l'invasion, nourrit alors le sentiment d'une occupation illégitime appelant à être combattue. La dichotomie agresseur/victime se double d'une dichotomie portant sur la nature du régime politique, où l'autoritarisme de l'un s'attaque injustement à la démocratie de l'autre. Curieusement, la binarité politique se prolonge jusque dans la forme du *leadership* entrepris chez l'un et chez l'autre. Alors que les soldats chinois obéissent à un *leadership* vertical fondé sur la peur, les résistants états-uniens privilégient un *leadership* horizontal, plus respectueux du libre arbitre et de l'agentivité des individus. Le protagoniste principal rappelle notamment qu'en matière de résistance, *"notre père a fait un choix. Le père de Daryl en a fait un autre. À chacun de se décider"*. En conséquence, l'identité états-unienne demeure profondément ancrée sur les principes de liberté individuelle mais aussi de souveraineté nationale, conciliant à la fois autonomie personnelle et résilience collective. À l'inverse, l'identité chinoise se construit autour d'un collectivisme autoritaire,

[330] Hacer Aker, « Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema », *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 9 mars 2022, https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530.https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530.

monolithique et dépersonnalisant, où l'individu est dissout dans une masse indistincte. Sur le plan matériel, l'armée chinoise bénéficie d'une supériorité apparente, en partie liée à la réappropriation des équipements militaires états-uniens. Si les résistants se contentent initialement de quelques armes de poing, ces derniers font rapidement preuve d'observation, de patience et de précision pour compenser l'asymétrie matérielle par une stratégie de guérilla urbaine. En face, les soldats chinois indiquent paradoxalement une incompétence à la fois tactique et stratégique, illustrée notamment par le recours à un lance-roquette pour essayer d'abattre infructueusement deux résistants situés à courte distance. L'incompétence des contingents chinois atteint sans aucun doute son paroxysme avec l'intervention de renforts russes, sensiblement plus performants dans l'interception des résistants. Il en ressort l'image d'une armée chinoise dont l'inaptitude militaire contraste fortement avec les compétences déployées par les soldats russes ou les résistants états-uniens. Entre le bon et le méchant, le juste et l'injuste, le capable et l'incapable, le film Red Dawn (2012) propose une série d'oppositions identitaires des plus affligeantes pour l'image nationale du régime chinois, dont la représentation oscille entre puissance hostile et puissance impuissante. Face à un tel portrait, le studio *Sony Entertainment Pictures* a rationnellement préféré l'autocensure préventive pour éviter de quelconques représailles chinoises. Etrangement, la substance narrative censurée de Red Dawn (2012) se révèle être à l'exact opposé de celle mise en avant dans la fausse coproduction Transformers : L'Age de l'extinction (2014).

§2- L'analyse filmique de la (fausse) coproduction Transformers : L'Age de l'extinction (2014)

Par le biais d'une déconstruction typologique (A), formelle (B) et conceptuelle (C), le film Transformers : L'Age de l'extinction (2014) est similairement décortiqué pour rendre compte de ses qualités narratives et esthétiques, tout en appréciant les oppositions identitaires sino-états-uniennes qui sont à l'oeuvre, de manière à saisir les représentations considérées comme acceptables par la censure chinoise.

A- La déconstruction typologique du film

En tant que quatrième opus de la franchise Transformers, le film s'inscrit naturellement dans la continuité narrative des épisodes précédents, en prenant pour point de départ les traumatismes de la bataille de Chicago, dont les stigmates ont encouragé le

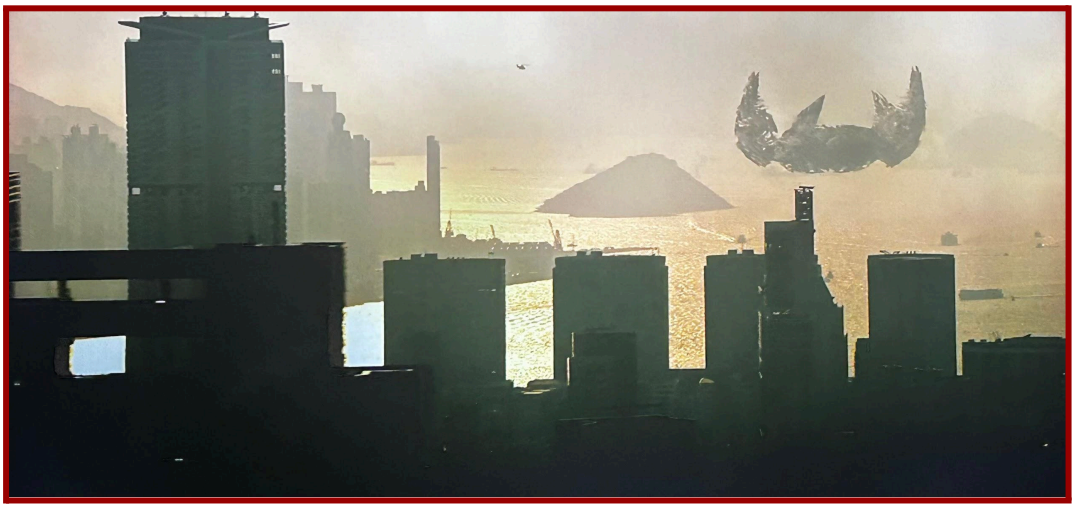
gouvernement des États-Unis à éradiquer les *decepticons* restants. Si la CIA est chargée de mener la traque, cette dernière semble volontairement confondre *decepticons* et *autobots*[331] pour recycler leurs dépouilles en une nouvelle arme, le transformium, *via* l'entreprise états-unienne KSI et sa filiale chinoise. Sur cette base, la trame narrative se recentre sur Cade Yeager, un inventeur texan, dont l'ingéniosité se double d'une précarité financière. En quête de matériaux bon marché pour ses inventions, celui-ci acquiert un camion délabré, qui se révèle être *a posteriori* Optimus Prime, chef des *autobots*. La découverte le contraint alors à fuir la CIA, accompagné de sa famille tout en étant protégé par Optimus Prime, jusqu'à ce que le groupe décide de remonter la chaîne de production du transformium pour mettre au jour la corruption états-unienne. La matrice narrative du film est donc ancrée autour d'une logique de conflit, entremêlant antagonismes humains et extraterrestres, dont l'enchevêtrement complexe impose une structure simple et accessible du récit, reflétée par sa stricte progression linéaire. Quelques ellipses de courtoisie sont cependant à relever, notamment lors des transitions géographiques, afin d'en amoindrir la densité narrative. Avec une focalisation majoritairement interne, le spectateur est invité à découvrir le conflit au gré des expériences rencontrées par les protagonistes, quoique certaines scènes fournissent un savoir narratif supplémentaire, permettant une compréhension des motivations immorales de la CIA. A cet égard, une lecture attentive du film suggère, en filigrane, un traitement différencié des représentations nationales. Alors que les personnages états-uniens endossent alternativement des fonctions de protagonistes et d'antagonistes, les éléments chinois sont systématiquement présentés comme des soutiens fiables, construisant ainsi une image nationale singulièrement positive. Pourtant, le film répond surtout à une logique de divertissement commercial, typique du *blockbuster* hollywoodien, dont le dispositif audiovisuel enferme le spectateur dans un état de contemplation plus que de réflexion, ce qui complexifie d'autant plus l'appréhension de cette singularité narrative.

B- La déconstruction formelle du film

Avec un budget estimé à 210 millions de dollars, le réalisateur Michael Bay s'est adonné à un travail de spectacularisation audiovisuelle, offrant au spectateur une symphonie optique et sonore épousant les multiples séquences d'actions, elles-mêmes rythmées par quelques pauses émotionnelles ou humoristiques. Le dispositif visuel adopte à cet égard une esthétique kaléidoscopique, à partir de laquelle la caméra se retrouve en mouvement

[331] Les *autobots* sont humanophiles alors que les *decepticons* sont humanophobes.

permanent tout en reposant sur un enchaînement rapide de plans divers, eux-mêmes saturés de stimuli visuels et auditifs. Avec des plans larges en plongées et en contre-plongées, la caméra cherche parallèlement à magnifier la stature des transformers, tout en dépeignant la grandeur des environnements texans et chinois. Sur ce point, l'homogénéisation entre les éléments visuels filmés et les ajouts synthétiques reflète une réelle maîtrise de la post-production, que le plan suivant illustre tout particulièrement :



Le travail de spectacularisation se devine également au partage visuel entre les protagonistes, avec un monopole de la caméra au profit des transformers, qui portent la centralité de l'action. Pour sublimer la violence des affrontements, les ralentis visuels s'accompagnent d'ailleurs d'une tension affective portée par une palette sonore à la fois puissante et contrastée, amplifiant ainsi le tragique de l'action. Le spectaculaire du film restreint toutefois l'usage de métaphores visuelles pour y supplanter un ensemble de scènes explicites, lisibles et stimulantes mais sans réelle résonance symbolique. Quant aux personnages humains, ces derniers sont essentiellement relégués à des fonctions de progression narrative ou de relais émotionnel. Mais curieusement, là où la mise en scène de la CIA est fréquemment marquée par un obscurcissement visuel associé à une gravité sonore, les protagonistes chinois et états-uniens ne font, en revanche, l'objet d'aucune discrimination audiovisuelle.

C- La déconstruction conceptuelle du film

Contrairement à Red Dawn (2012), le film ne repose pas sur un antagonisme manifeste entre les éléments chinois et états-uniens, ce qui oblige à un examen attentif des détails narratifs. Par souci de profondeur analytique, deux oppositions identitaires ont

strictement été retenues en l'espèce, l'une attrait à la représentation de la puissance publique, et l'autre liée à la construction narrative des protagonistes secondaires. La portraiture des espaces géographiques états-uniens et chinois a donc volontairement été mise de côté, considérant les identités individuelles et étatiques comme étant plus enrichissantes au regard de la problématique du mémoire, d'autant plus que les travaux de Luckinbeal en rendent suffisamment compte. Si le film est pensé pour divertir, une relecture du récit suggère vraisemblablement la présence d'une asymétrie représentationnelle entre la puissance états-unienne et son équivalent chinois. La CIA est ainsi décrite comme une entité profondément corrompue et immorale, dont la traque des transformers nourrit une ambition aussi lucrative que belliciste. Si la corruption reste circonscrite au complexe technocratique formé par la CIA et l'entreprise KSI, l'exécutif fédéral se révèle néanmoins impuissant pour en corriger les dérives, malgré des soupçons manifestes. À l'inverse, les quelques représentations du régime chinois nourrissent un imaginaire d'unité et d'intégrité nationale, résultant notamment de l'engagement du régime vis-à-vis de la défense de Hong-Kong. La dichotomie entre corruption et intégrité se double ici d'une opposition entre une puissance nombriliste et une puissance humaniste. Si Harold Attinger, directeur de la CIA, déclare vouloir *"mettre un terme à la guerre conventionnelle"* pour *"sauver"* un grand nombre de ses concitoyens, force est de constater que les pratiques de son agence traduisent plutôt un mépris profond. Le protagoniste principal est par exemple victime d'une perquisition abusive et violente, au cours de laquelle l'un des agents de la CIA suggère de *"sortir les flingues et [...] les allume[r]"*. Le cynisme de la CIA se creuse un peu plus lors du recours à un prototype instable de transformium destiné à neutraliser les protagonistes, mais provoquant *in fine* la destruction de trois véhicules civils, auxquels s'ajoutent de multiples tirs indiscriminés. Bien qu'autocratique, le régime chinois apparaît en revanche plus soucieux de protéger sa population. Peu après l'attaque de Hong Kong par un transformium incontrôlé, le ministre de la Défense chinois soutient publiquement que le *"gouvernement central protègera Hong Kong à tout prix",* contrastant dans la symbolique avec l'attentisme du Pentagone, lorsque la ville de Chicago fut similairement frappée quelques scènes plus tôt. En conséquence, le récit semble opérer un renversement des hiérarchies traditionnelles du cinéma hollywoodien, où la puissance chinoise est désormais construite sous les registres de l'efficacité, de l'intégrité et de la bienséance, tandis que la puissance états-unienne devient décadente. Un tel changement résonne presque avec le renversement symbolique des rapports d'autorités entre Su Yueming, directrice de la filiale chinoise de KSI, et Joshua Joyce, directeur de la maison-mère états-unienne. Lorsque ce dernier s'est repenti par acquis de conscience, la CIA a

naturellement cherché à l'éliminer, notamment pour mettre la main sur un détonateur thermique à base de transformium. Su Yueming s'est alors démenée pour le sauver, en déployant un sang-froid diamétralement opposé à l'état de panique de son supérieur. Entre une course poursuite motorisée et un affrontement au corps à corps avec deux agents de la CIA, cette dernière s'est autant illustrée par sa combativité que par son autonomie décisionnelle, transformant son rôle secondaire en un élément clef au service du dénouement final. A cet égard, deux scènes se révèlent hautement percutantes pour représenter visuellement le renversement d'autorité entre Su Yueming et son directeur, à travers la simple exécution d'un geste de la main :

Si le récit décrédibilise la puissance états-unienne, la résolution du conflit reste cependant dépendante de l'action du texan Cade Yeager, supportant à lui-seul le mythe de la Destinée manifeste, à travers laquelle les Etats-Unis sont mécaniquement appelés à sauver l'humanité d'une extinction certaine. Par le déploiement d'un héroïsme individuel, typique du cinéma hollywoodien, la suprématie états-unienne se maintient donc toujours, et ce malgré l'assainissement narratif du régime chinois et la promotion du personnage de Su Yueming. En comparant la substance narrative des films Red Dawn (2012) et Transformers : L'Age de l'extinction (2014), la représentation du régime chinois s'avère être un élément dont l'orientation retient tout particulièrement l'attention des censeurs de Pékin.

Alors que les studios de productions hollywoodiens s'imprègnent manifestement de la censure chinoise, acceptent de s'y soumettre plus ou moins fidèlement, et altèrent en conséquence la mythification hollywoodienne des éléments chinois, le processus de socialisation sino-hollywoodien ne saurait se réduire à un seul échange unilatéral, mais correspond plus exactement à un ensemble d'échanges mutuels de normes différenciées. Si les normes de censure transitent à chacune des interactions entre les directions cinématographiques hollywoodiennes, leurs homologues chinois et le Parti communiste chinois, force est de constater que l'industrie chinoise assimile simultanément les normes de

production hollywoodiennes. Finalement, la sinisation de Hollywood appelle mécaniquement à une hollywoodisation de l'industrie cinématographique chinoise, les deux intériorisations étant les faces d'une même socialisation, bien que leurs natures et leurs finalités diffèrent. Le chapitre suivant propose justement un traitement analytique de la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens pour y appréhender ses tenants et ses aboutissants.

Chapitre 2: La socialisation chinoise au savoir-faire hollywoodien

"Is freedom really necessary for art to flourish ?[332]*"*[333]

Lors d'une projection privée à l'initiative de Rupert Murdoch, le film Titanic (1997) fut exceptionnellement présenté au Président chinois Jiang Zemin en 1998[334]. Émerveillé par l'œuvre, ce dernier invitera subséquemment les membres du *Politburo* chinois à *"voir le film, non pas pour promouvoir le capitalisme, mais pour nous aider à réussir"* en précisant : *"ne croyons pas que nous sommes les seuls à savoir comment faire de la propagande*"[335]. Après tout, puisque la *"meilleur des propagande ne doit pas ressembler à de la propagande*[336]*"*, les productions hollywoodiennes apparaissaient comme des sources d'inspiration légitimes pour le régime chinois[337]. Depuis lors, l'ambition de moderniser l'industrie cinématographique chinoise s'est consolidée, avec pour corollaire la mobilisation stratégique des partenaires étrangers. A bon entendeur, l'entreprise d'industrialisation du cinéma chinois ne saurait se réduire à une simple captation du savoir-faire étranger, mais repose plutôt sur un ensemble complexe de facteurs, à la fois exogènes et endogènes. Aux côtés de l'engagement politique du Parti communiste chinois et de la réactivité de l'industrie locale, les flux financiers, technologiques et l'expertise issus de partenariats internationaux ont néanmoins été profitables à l'effort d'industrialisation[338]. Le présent chapitre rend précisément compte de la socialisation chinoise au savoir-faire hollywoodien, en y détaillant les vecteurs d'intériorisation (Section 1), pour ensuite examiner l'extériorisation qui en est réalisée à travers une sélection de deux films (Section 2).

[332] Traduction personnelle de l'auteur - *"La liberté est-elle véritablement nécessaire pour que l'art fleurisse ?"*.

[333] Miklós Haraszti, *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism* (Penguin, 1989) p.6.

[334] Emily Parker, « "Titanic" Takes China by Storm Following Jiang's Endorsement », Front Section, *Wall Street Journal*, 14 avril 1998, https://www.wsj.com/articles/SB892495319302117000.

[335] Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Flammarion, 2020, p.327 https://doi.org/10.3917/flam.marte.2020.01.

[336] Traduction personnelle de l'auteur -*"the maxim that the best propaganda should not feel like propaganda"*.

[337] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.197.

[338] Brian Yecies, « Chinese Transnational Cinema and the Collaborative Tilt toward South Korea », *Chapters*, Edward Elgar Publishing, 2016, 226‑44.

Section 1: L'intériorisation chinoise du savoir-faire hollywoodien

L'assimilation du savoir-faire hollywoodien par l'industrie cinématographique chinoise s'inscrit dans un processus de socialisation structuré autour de trois vecteurs d'intériorisation : institutionnel (environnement), relationnel (interaction) et matériel (contenu). Pour rappel, chacun d'eux constitue une unité structurante de la socialisation, et articule des dynamiques distinctes mais complémentaires. En l'espèce, le vecteur institutionnel rend compte des impulsions politiques et économiques émanant du Parti communiste chinois, dont l'agencement stratégique a configuré un environnement propice à l'appropriation des savoir-faire hollywoodiens, par la voie des coproductions, des transferts de capitaux ou encore des festivals cinématographiques (1). Alors que les studios hollywoodiens sont financièrement incités à coopérer avec les cinéastes chinois, ces derniers sont désireux d'apprendre de l'expertise hollywoodienne, esquissant peu à peu une relation de mentorat, aussi bien au niveau des directions cinématographiques que des travailleurs techniques et artistiques. Cependant, le glissement progressif vers un rapport de sous-traitance, illustré par l'embauche ponctuelle de certaines expertises hollywoodiennes, suggère que le cinéma chinois a d'ores-et-déjà atteint un stade avancé de l'intériorisation (2). Le vecteur matériel détaille justement la multiformité des savoir-faire hollywoodiens qui ont été absorbés jusqu'alors. Qu'il s'agisse des technologies de tournage et de post-production, des schémas narratifs ou encore de la structuration industrielle, l'appropriation des savoir-faire hollywoodiens contribue*, in fine*, à l'élévation qualitative du cinéma chinois (3).

§1- Les impulsions du vecteur institutionnel

L'intériorisation du savoir-faire hollywoodien procède avant tout d'une impulsion politique exprimée par le Parti communiste chinois (A), laquelle s'est matérialisée par le déploiement d'une stratégie d'industrialisation oscillant entre internationalisme et protectionnisme (B). Un environnement propice à l'imprégnation des savoir-faire hollywoodiens s'est alors peu à peu esquissé au bénéfice de l'industrie chinoise, en particulier grâce aux investissements directs étrangers, aux coproductions et aux festivals cinématographiques (C).

A- Les impulsions politiques du vecteur institutionnel

Depuis sa fondation, le Parti communiste chinois a systématiquement subordonné le cinéma à ses inclinaisons politiques, faisant de ce dernier un instrument de propagande. Les films étaient alors conçus comme des incubateurs au service du socialisme et du patriotisme chinois[339]. Seulement, la substance politique était si maladroitement enrobée de divertissement que les oeuvres étaient souvent frappées d'un désintérêt collectif, y compris au sein de la société chinoise[340]. Entre les exigences politiques et les impératifs du marché, la perspective d'une décadence économique du cinéma chinois s'annonçait presque inéluctable[341]. De 1979 à 1993, le nombre d'entrées annuelles dans les cinémas chinois passe de 29,3 milliards à 4,2 milliards[342]. En réaction, les autorités chinoises esquissent une série de plans quinquennaux destinés à piloter la modernisation de l'industrie cinématographique. Dès les années 2000, le Document 320 instaure un système d'actionnariat public visant à transformer les studios de production en des conglomérats cinématographiques combinant production, distribution et projection. Selon Giuseppe Richeri, l'intention était de *"provoquer un bond en avant de l'ensemble de l'industrie audiovisuelle de façon à répondre à la demande d'un marché intérieur en pleine croissance, mais aussi d'entrer de manière stable dans le marché international"*[343]. Si le Parti communiste chinois conserve la mainmise sur ces nouvelles structures, l'industrie s'est progressivement éloignée du modèle soviétique, fondé sur un subventionnement permanent, pour évoluer vers une logique de rentabilité économique[344] à même de stimuler un *"écosystème autosuffisant"*[345]. A terme, les *"décideurs politiques [...] espèrent que la nation deviendra une nation créative plutôt qu'un simple producteur de produits bon*

[339] Elena Meyer-Clement, « The evolution of Chinese film policy: how to adapt an instrument for hegemonic rule to commercialisation », *International Journal of Cultural Policy* 23, nº 4 (2017): 415‑32, https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1068764.

[340] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2015): 239‑52, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

[341] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[342] Peng Jiaway, « Thirty years of China's falling in and out of love with Hollywood-- Beijing Review », Beijing Review, 2024, https://www.bjreview.com/Lifestyle/202406/t20240603_800367809.html.

[343] Giuseppe Richeri, « Hollywood et la Chine », Économie, *Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, nº S1 (2017): 89‑101, p.95, https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089.

[344] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[345]Will Seaton, « The Tragic Romance of China and Hollywood », *The China Project*, 21 novembre 2022, p.2, https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/.

marché[346]*"*[347]. Portée par l'ambition de *"rivaliser avec Hollywood sur la scène internationale tout en continuant à servir le Parti au niveau national*[348]*"*[349], l'éventualité d'un Chinawood s'est peu à peu répandue dans les esprits. Dès 2019, Wang Xiaohui, directeur du Bureau du cinéma, formulait ainsi l'objectif de faire de la Chine une *"grande puissance cinématographique"*, au moins équivalente aux États-Unis, d'ici à 2035[350].

Alors que les cinéastes chinois *"subissent la pression des régulateurs pour produire des succès à portée mondiale*[351]*"*[352], l'industrie cinématographique accuse encore un retard technologique[353] et un manque d'expertise[354]. A cet égard, le producteur chinois Daniel Zhao soulignait justement la nécessité *"[d']importer des technologies et des talents internationaux*[355]*"*[356] pour combler ces lacunes structurelles. En jouant *"habilement [sur] la puissance de son marché",* le Parti communiste chinois est parvenu à susciter l'intérêt des productions étrangères, notamment hollywoodiennes, dont les partenariats sont indispensables *"pour que*

---

[346] Traduction personnelle de l'auteur - *"policy makers, academics and even many ordin- ary citizens hope that the nation will become a 'creative nation' rather than a producer of cheap imitative products shipped to overseas markets".*

[347] Wendy Su, « A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles », *Critical Studies in Media Communication* 34, nº 5 (2017): 480‑94, p.483, https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326.

[348] Traduction personnelle de l'auteur - *"Chinawood' aspiring to match Hollywood internationally while continuing to serve the Party at the national level.".*

[349] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017), p.2.

[350]Harry Du, « Do Chinese Films Hold Global Appeal? », *ChinaPower Project*, 1 mars 2019, https://chinapower.csis.org/chinese-films/.

[351] Traduction personnelle de l'auteur - *"filmmakers in China are in pressure from regulators to produce global Chinese hits".*

[352] Stephanie Dennison, « Building BRICS: Soft Power and Audio-visual Relations in Transnational Context », in *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, éd. par Stephanie Dennison et Rachel Dwyer (Edinburgh University Press, 2020), p.96, https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474456272.003.0003.

[353] Chen Baoying, « The Impact of Digital Special Effects Technology on China's Film Industrialization - A Case Study of the Wandering Earth Series », *The International Journal of Internet, Broadcasting and Communication* 16, nº 4 (2024): 367‑74.

[354] Anthony Fung, « BRICS| Strategizing for Creative Industries in China: Contradictions and Tension in Nation Branding », *International Journal of Communication* 10, nº 0 (2016): 0.

[355] Traduction personnelle de l'auteur - *"I do see gaps where China still needs to import international technology and personnel".*

[356] Will Seaton, « The Tragic Romance of China and Hollywood », *The China Project*, 21 novembre 2022, p.2, https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/.

ses professionnels apprennent tout ce qu'il y avait à savoir"[357]*"*[358]. Sur ce point, l'ancien vice-président d'*AMC Entertainment Asia*, Rance Pow, relève précisément que la *"courbe d'apprentissage [des cinéastes chinois] a été accélérée grâce aux partenariats et aux co-investissements avec des groupes extérieurs déjà experts dans leur domaine"*[359]"[360]. Par cet emprunt des connaissances hollywoodiennes, l'industrie cinématographique chinoise aspire à la professionnalisation, la standardisation et la rationalisation de ses processus de création[361], ce qui lui permettrait *in fine* de reconquérir son marché intérieur tout en satisfaisant les attentes du Parti communiste chinois. Pour ce faire, l'entreprise de socialisation est non seulement encouragée sur le plan politique, mais également facilitée par le contexte économique chinois[362].

B- Les impulsions économiques du vecteur institutionnel

Entre internationalisme et protectionnisme économique[363], la stratégie d'industrialisation du cinéma chinois s'est curieusement esquissée le long de deux impératifs parfois dissonants : *"d'un côté, la Chine doit résister aux films hollywoodiens ; de l'autre, elle peut en tirer des enseignements afin de se forger sa propre place dans la mondialisation culturelle"*[364]*"*[365]. Dès 1994, le Parti communiste chinois concède ainsi le retour des importations

---

[357] Traduction personnelle de l'auteur - *"China has brilliantly leveraged its market power to do just that. The CCP financed Hollywood films, coproduced films with Hollywood studios, and used the production of those films as opportunities for its people to learn everything they needed from Hollywood"*.

[358] Mark Robinson et al., « Chinese Propaganda: The Hollywood Effect », Army University Press, 2024, p.39 https://www.armyupress.army.mil/Journals/Military-Review/English-Edition-Archives/January-February-2024/Propaganda/.

[359] Traduction personnelle de l'auteur - *"Chinese filmmakers are coming into their own but the learning curve has been accelerated by partnerships and co-investment with outside groups that are already expert in their field"*.

[360]Katie Hunt, « Can China's Film Industry Ever Rival Hollywood? », Asia, *BBC News*, 11 décembre 2011, p.1 https://www.bbc.com/news/world-asia-15691218.

[361] Chen Baoying, « The Impact of Digital Special Effects Technology on China's Film Industrialization - A Case Study of the Wandering Earth Series », *The International Journal of Internet, Broadcasting and Communication* 16, nº 4 (2024): 367‑74.

[362] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[363] Chloé Delaporte, *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation* (Le Cavalier Bleu, 2023), https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.

[364] Traduction personnelle de l'auteur - *"on the one hand, China needs to resist Hollywood films; on the other, it can absorb and learn from Hollywood to make its own place in its cultural globalization"*.

[365] Chuanmao Tian, « China against Hollywood: Visible and Invisible Walls », *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* 4, nº 1 (2016): 198‑217, p.214, https://doi.org/10.21013/jems.v4.n1.p23.

hollywoodiennes par nécessité financière, tout en instaurant un quota limitant à dix le nombre de films étrangers distribués annuellement, afin de préserver l'industrie locale d'une concurrence étrangère dommageable. Adossé au système de quota, le mécanisme de partage des revenus contribue parallèlement à compenser le déficit économique de l'industrie domestique, à travers la redistribution partielle des bénéfices générés par les productions hollywoodiennes sur le marché chinois. Mais les autorités politiques conditionnent le bénéfice d'un tel mécanisme aux studios chinois dont les films sont idéologiquement orientés et particulièrement raffinés[366]. En s'ouvrant stratégiquement à l'international, les autorités chinoises sont donc parvenues à tirer profit de la qualité des productions hollywoodiennes pour satisfaire les besoins du marché chinois, tout en réorientant une part des revenus créés pour alimenter financièrement l'industrie domestique[367].

Au fur et à mesure, les studios hollywoodiens ont même été invités à se saisir des coproductions pour contourner le système de quota et amoindrir l'ambiguïté de la censure[368]. Un assouplissement progressif des restrictions en la matière a d'ailleurs été opéré par les autorités politiques en 2001. Si le régime s'avère financièrement moins avantageux pour l'industrie chinoise, la réglementation impose toutefois le principe du tiers[369], destiné à garantir l'insertion de talents chinois et à favoriser leur imprégnation des savoir-faire hollywoodiens[370]. Sur ce point, la requalification potentielle des coproductions en fausses coproductions par la censure chinoise ouvre la voie à un possible cumul des avantages financiers, liés à la rétrogradation du film au régime de quota, avec l'assimilation des savoir-faire, octroyée par la règle du tiers. Qui plus est, l'imposition de la *China Film Coproduction Corporation* comme partenaire obligatoire est tout aussi stratégique, dans la mesure où son intégration verticale et horizontale au sein de l'écosystème cinématographique chinois participe à la diffusion des savoir-faire acquis. En pratique, les coproductions et les investissements directs étrangers sont souvent réputés pour générer des *"effets de*

[366]Qualifiés de *"main-melody movies",* ces films de propagande exaltent le Parti communiste chinois et ses valeurs adjacentes (socialisme, modernisation, collectivisme).

[367] Wendy Su, « Cultural Policy and Film Industry as Negotiation of Power: The Chinese State's Role and Strategies in its Engagement with Global Hollywood 1994-2012 », *Pacific Affairs* 87, nº 1 (2014): 93‑114.

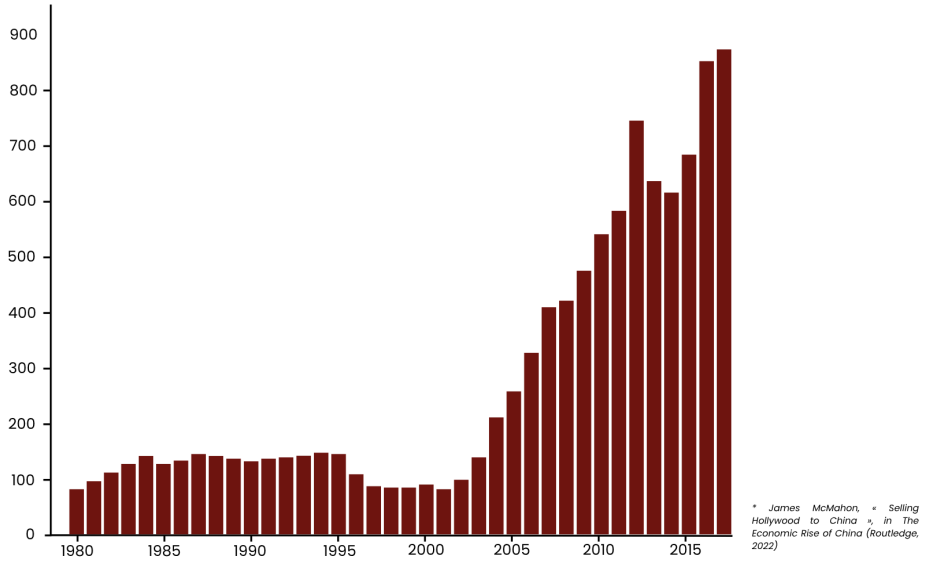
[368] Anthony Fung, « BRICS| Strategizing for Creative Industries in China: Contradictions and Tension in Nation Branding », *International Journal of Communication* 10, nº 0 (2016): 0.

[369] Prévoyant notamment qu'un tiers du personnel soit de nationalité chinoise.

[370] Mélanie Chalandon et al., « Chine : le pari des supers productions : épisode 4/4 du podcast Cinéma, une passion mondiale », France Culture, 16 mai 2024, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/chine-le-pari-des-supers-productions-9087452.

débordement[371] "[372], à travers lesquels les transferts de capitaux et d'expertise favorisent la modernisation de l'industrie domestique[373]. C'est précisément dans cette logique que les entreprises culturelles chinoises ont progressivement investi auprès des studios de production hollywoodiens[374]. En définitive, Hollywood s'apparente presque à un *"instrument financier et institutionnel"* dont l'exploitation a offert *"le temps et l'espace nécessaires pour accroître à la fois la quantité et la qualité des productions nationales*[375]"[376]. L'analyse du nombre de productions chinoises, ainsi que la comparaison des revenus au *box-office* entre les films domestiques et les films importées, révèlent une dynamique clairement ascendante pour l'industrie cinématographique chinoise :

Document n°9 : La production cinématographique chinoise entre 1980 et 2017*



* James McMahon, « Selling Hollywood to China », in The Economic Rise of China (Routledge, 2022)

[371] Aussi qualifié de *"spillover effects"*.

[372] Feng Yu et al., « The Spillover Effects of International Co‑production in the Chinese Film Industry », *China & World Economy* 33, nº 1 (2025): 101‑31.

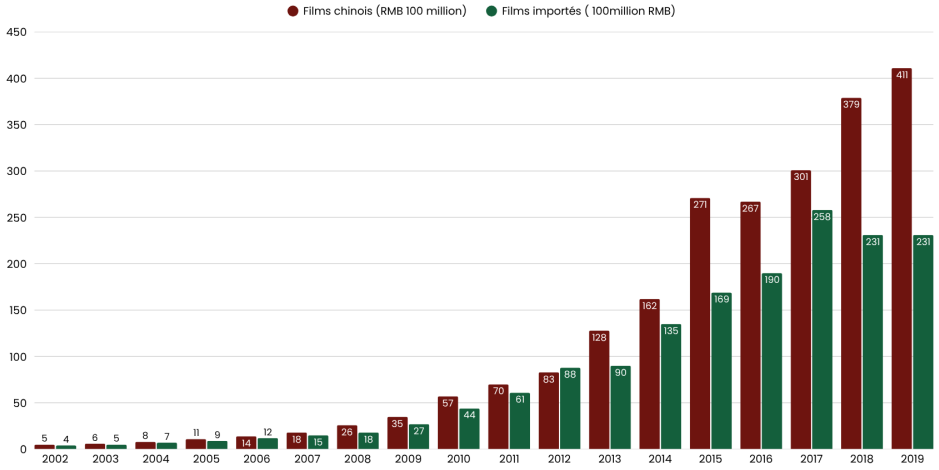
[373] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[374] Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », *China: An International Journal* 21, nº 3 (2023): 105‑28.

[375] Traduction personnelle de l'auteur - *"There is empirical evidence to suggest that strong protectionism gave China's film industry the time and space to increase the quantity and quality of nationally-produced films"*.

[376] James McMahon, « Selling Hollywood to China », in *The Economic Rise of China* (Routledge, 2022), p.6.

Document n°10 : Comparaison des revenus au box-office chinois entre les films chinois et les films importés*



** Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », China: An International Journal 21, no 3 (2023): 105-28.*

Par la symbiose entre impulsions politiques et réactions économiques, un environnement propice à l'imprégnation des savoir-faire hollywoodiens s'est ainsi profilé. En assumant à la fois *"les rôles de décideur politique et d'acteur économique",* le Parti communiste chinois a merveilleusement su *"intégrer l'idéologie du Parti et la direction des groupes publics avec le capital privé et international"*. Ce faisant, il a maintenu un "*monopole étatique sur l'industrie cinématographique*[377]*"*[378], tout en ouvrant la voie à *"un afflux accru de capitaux, permettant au cinéma chinois d'entrer dans l'ère des superproductions*[379]*"*[380]. Au-delà des impulsions endogènes, l'intériorisation des savoir-faire hollywoodiens s'inscrit également dans un concours de circonstances mutuellement profitable pour les deux industries cinématographiques[381]. Jim Wuthrich, président de la division *Worldwide Home Entertainment* de Warner, reconnaît d'ailleurs que *"la Chine est tout simplement irrésistible pour*

[377] Traduction personnelle de l'auteur - *"the Chinese state is characterized by its ability to bring both market forces and global capital under its control, its capacity to incorporate party ideology and the leadership of state-owned groups with "private and global capital, and its status as both a policy maker and a market player "both a referee and an athlete" leading to a state monopoly of the film industry."*.

[378] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), p.44, http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[379] Traduction personnelle de l'auteur - *"The rapid commercialization and privatization of the film sector paved the way for more capital flow into the industry and Chinese cinema to enter the era of big-budget production"*.

[380] Yuxing Zhou, « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China », *Journal of Chinese Cinemas* 9, nº 3 (2015): 239‑52, p.244, https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878.

[381] Martha Bayles, « Hollywood's Great Leap Backward on Free Expression », Ideas, *The Atlantic*, 15 septembre 2019, p.1 https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/09/hollywoods-great-leap-backward-free-expression/598045/.

la plupart des entreprises, et en particulier pour Warner Bros[382]"[383]. Dans cet esprit de profitabilité mutuelle, les deux industries ont d'ailleurs stratégiquement investi les forums cinématographiques pour en amplifier les retombées collaboratives.

C- Les impulsions circonstancielles du vecteur institutionnel

La voie des coproduction a ainsi progressivement transformé les industries chinoise et hollywoodienne en collaborateurs volontaires. Seulement, la mise en œuvre de ces partenariats reste complexe et nécessite bien souvent l'appui de dispositifs institutionnels, à même d'en favoriser l'émergence. Dès 1993, le festival international du film de Shanghai cherche alors à promouvoir la visibilité des talents chinois[384], tandis que l'instauration du Sommet sino-états-unien du film en 2009 fédère les écosystèmes cinématographiques chinois et états-unien autour des coproductions[385]. Bien que circonstanciels, ces événements sont *"cruciaux dans les périodes où les industries médiatiques se reconfigurent[386]"* puisqu'ils institutionnalisent un dialogue ponctuel portant autant sur les *"pratiques de production"* que sur *"l'évolution de la structure industrielle"*[387]. Entre 2002 et 2016, le volume de coproductions sino-étrangères connaît une croissance remarquable, passant de 16 à 89 projets[388]. Si les partenariats avec Hong Kong continuent d'être privilégiés[389], les studios hollywoodiens ne sont pas en reste, totalisant à eux seuls 32 coproductions en 2016[390]. Sur le plan institutionnel, la stratégie du Parti communiste chinois s'est donc révélée productive. En nourrissant

[382] Traduction personnelle de l'auteur - *"The opportunity of China is just too irresistible to most companies and particularly Warner Bros"*.

[383] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), p.40, http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[384] Barthélémy Courmont, *Chine, la grande séduction: Essai sur le soft power chinois* (Choiseul, 2009).

[385] Yanling Yang et Will Higbee, « Sino-international film collaboration and co-production: policy and practice », *Transnational Screens* 15, nº 2 (2024): 121‑36, https://doi.org/10.1080/25785273.2024.2375120.

[386] Traduction personnelle de l'auteur - *"Instances of public self-definition like the US-China Film Summit become critical during moments in which media industries are reshaping themselves"*.

[387] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017), p.90.

[388] Wenyan Yin, « A New Model for Globalization in the Film Industry: Lessons from Sino-US Film Co-productions », *Kritika Kultura* 1, nº 32 (2024), https://doi.org/10.13185/1656-152x.1778.

[389] Weiying Peng, « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer », *Global Media and China* 1, nº 4 (2016): 295‑311, https://doi.org/10.1177/2059436416683959.

[390] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

financièrement l'industrie chinoise et en la rapprochant des productions hollywoodiennes, les autorités chinoises ont configuré un cadre propice à l'imprégnation des standards de production hollywoodiens. Une fois réalisée, l'industrie chinoise a été en mesure de s'affranchir partiellement du modèle hollywoodien. Le vecteur relationnel retrace justement la transition qualitative des rapports industriels sino-hollywoodiens. En passant d'un rapport de mentorat à un rapport de sous-traitance ponctuelle, la transition laisse entrevoir une ascension qualitative de l'industrie chinoise.

§2- La transformation du vecteur relationnel

Intriguée par le modèle hollywoodien, l'industrie cinématographique chinoise s'est progressivement rapprochée de son écosystème cinématographique dans une logique d'apprentissage. Cependant, à mesure que son expertise s'est raffinée, le rapport entre les deux industries s'est peu à peu écarté d'une logique de mentorat (A) pour tendre désormais vers une logique de sous-traitance occasionnelle, destinée à combler les quelques lacunes résiduelles de l'industrie chinoise (B). En dépit d'une moindre dépendance, l'économie des faveurs qui s'était préalablement esquissée entre les studios hollywoodiens et leurs homologues chinois subsiste toujours, profitant çà et là au raffinement de l'industrie chinoise (C).

A- L'instauration d'un rapport de mentorat relationnel

Tout bien considéré, la stratégie d'assimilation des savoir-faire étrangers n'est pas chose nouvelle pour les industriels chinois, rompus à la pratique depuis la doctrine de la porte ouverte (1978)[391]. Seulement, les savoir-faire cinématographiques se distinguent spécifiquement par leur technicité protéiforme, reflétant la complexité même du processus de création. Au-delà d'une affinité avec le divertissement, l'industrie doit disposer de savoirs-faire technologiques, narratifs, marketing et techniques répartis entre la direction cinématographique et les travailleurs techniques et artistiques, tout en assurant une intégration harmonieuse et synergique de l'ensemble[392]. En conséquence, l'assimilation des

[391] Harold Thibault, « En Chine, copier brevets et technologies reste la « norme » », *Le Monde*, 21 mars 2014, https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/21/en-chine-copier-brevets-et-technologies-reste-la-norme_4387282_3234.html.

[392] Weiying Peng, « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer », *Global Media and China* 1, nº 4 (2016): 295‑311, https://doi.org/10.1177/2059436416683959.

savoir-faire cinématographiques s'inscrit nécessairement dans un processus long, progressif et non linéaire, jalonné par des phases d'expérimentation et de tâtonnements[393]. Dès ses débuts, la relation sino-hollywoodienne s'est donc structurée autour d'une *"dynamique de type maître-élève[394]"*[395] au sein de laquelle Hollywood endosse le rôle de *"professeur pour les cinéastes [chinois]"*[396][397]. Peter Shiao, producteur de la première coproduction entre les deux industries[398], se souvient notamment du *"désir chez les réalisateurs [...] chinois d'apprendre de Hollywood [...] pour acquérir des compétences et des connaissances"*[399][400]. Dans cet esprit, les formations cinématographiques chinoises ont misé sur les programmes d'échanges universitaires avec des partenaires réputées, dont l'Université de Californie ou de New York[401]. Sélectionnés par les autorités chinoises, plusieurs étudiants et membres de directions cinématographiques y sont alors envoyés pour s'imprégner des pratiques hollywoodiennes, tout en réseautant en vue de futures collaborations[402]. Alan Baker, responsable des projets internationaux auprès de la *School of Cinematic Arts* de Los Angeles observe à cet égard une hausse significative des demandes de partenariats émanant d'institutions chinoises. Selon lui, l'industrie chinoise prend progressivement conscience de son déficit de *"personnels qualifiés"*[403], d'où l'intérêt croissant pour la *"formation de nouveaux scénaristes, réalisateurs,*

---

[393] Brian Yecies, « Chinese Transnational Cinema and the Collaborative Tilt toward South Korea », *Chapters*, Edward Elgar Publishing, 2016, 226‑44.

[394] Traduction personnelle de l'auteur - *"a teacher-student dynamic had pervaded Hollywood's relationship with China"*.

[395] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.197.

[396] Traduction personnelle de l'auteur - *"how could China's film industry survive, given that Hollywood functioned as both a "savior" for China's film market and a "teacher" for China's filmmakers ?"*.

[397] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[398] *Restless* (1998).

[399] Traduction personnelle de l'auteur - *"There is a great desire for Chinese filmmakers and marketing staff to learn from Hollywood. To work side by side with international partners to learn skills and knowledge is very attractive"*.

[400] Wendy Su, « A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles », *Critical Studies in Media Communication* 34, nº 5 (2017): 480‑94, https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326.

[401] James McMahon, « Selling Hollywood to China », in *The Economic Rise of China* (Routledge, 2022).

[402] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[403] Traduction personnelle de l'auteur - *"With the expanding Chinese film market there is a realisation that they don't have enough skilled creative people for the amount of films that they want to produce"*.

producteurs et autres membres de l'équipe créative[404]"[405]. Les professionnels du cinéma hollywoodien sont également invités en Chine pour dispenser des séminaires, s'adressant cette fois-ci autant aux apprentis cinéastes qu'aux travailleurs techniques et artistiques. L'Académie des arts cinématographiques de Shanghai a par exemple accueilli Greg Cannom[406], maquilleur prothésiste reconnu à Hollywood, en vue d'enseigner son art à une poignée d'étudiants chinois[407]. Souvent méconnue du grand public, la formation des travailleurs techniques et artistiques revêt pourtant un intérêt capital dans le *"développement d'une industrie nationale solide"* puisque ces derniers oeuvrent au raffinement des qualités visuelles et auditives du film puis *"réinvestissent [leur] expérience dans leurs productions futures[408]"*[409].

Parallèlement à la formation théorique destinée à préparer la nouvelle génération de professionnels chinois, l'expérience pratique de la coproduction demeure un autre levier d'apprentissage particulièrement productif pour ceux déjà en activité. Dans une étude originale réalisée par l'équipe de Feng Yu, les performances des studios chinois ont été comparées selon leurs résultats au *box-office* et leur expérience en matière de coproduction. Sur la base des films chinois réalisés entre 2008 et 2018, il ressort que les studios ayant participé à des coproductions sont en mesure de produire des œuvres statistiquement mieux reçues par le public que celles issues de studios n'en ayant pas bénéficié[410]. Par souci de clarté, les résultats de l'étude ont été reproduits ci-après:

---

[404] Traduction personnelle de l'auteur - *"they seem to be the most ambitious in starting film programmes, and training new writers, directors, producers and other kinds of creative crew".*

[405] Yojana Sharma, « China Takes on Hollywood with Film Studies Tie-Ups », University World News, 2017, p.1, https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20170405172913841.

[406] Connu notamment pour le film Mrs.Doubtfire (1993) ou Titanic (1997), il est récipiendaire de de 5 Academy Awards pour ses travaux.

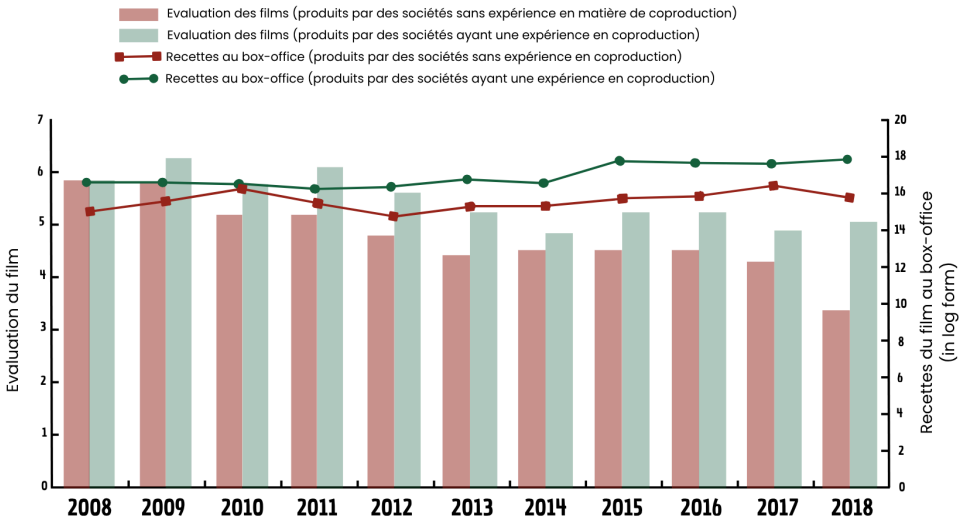
[407]Xiaomeng Xiaomeng, « Hollywood-style education comes to Chinese film school », China Daily, 2018, https://global.chinadaily.com.cn/a/201810/10/WS5bbd7c77a310eff3032818c6.html.

[408] Traduction personnelle de l'auteur - *"Chinese workers on Sino-US collaborations contribute to the development of a robust domestic industry with highly trained media professionals. Many then use their experiences in future productions".*

[409] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017), p.135.

[410] Feng Yu et al., « The Spillover Effects of International Co‐production in the Chinese Film Industry », *China & World Economy* 33, nº 1 (2025): 101‑31.

Document n°11 : Comparaison des moyennes de revenus au box-office et d'évaluations critiques selon l'expérience de coproduction des studios chinois : 2008 - 2018*



* Feng Yu et al., « The Spillover Effects of International Co-production in the Chinese Film Industry », China & World Economy 33, no 1 (2025): 101-31.

Les auteurs identifient principalement deux mécanismes à l'origine des résultats observés : l'effet de démonstration et l'effet de mobilité du travail. Alors que le premier correspond à l'adoption par imitation des technologies et des méthodes de production hollywoodiennes, le second reflète le perfectionnement progressif des compétences du personnel chinois au fur et à mesure des échanges avec leurs homologues hollywoodiens. Chris Fenton précise à cet égard qu'à *"chaque fois qu'on essayait d'exporter un film en Chine, il fallait en échange former et parrainer des techniciens [pour] montrer [...] comment on travaille à Hollywood"*[411]. Par ce double effet de démonstration et de mobilité, les excédents culturels[412], issus des coproductions, ont mécaniquement contribué à la modernisation de l'industrie chinoise. Quelques nuances méritent toutefois d'être soulignées : si le processus d'appropriation tend à s'atténuer au sein des grands studios, en particulier ceux placés sous contrôle étatique, les contextes concurrentiels apparaissent, en revanche, comme un stimulant de la capacité d'absorption des excédents culturels. Aussi, bien que freinée par la prédominance des entreprises culturelles publiques, l'absorption chinoise des savoir-faire hollywoodiens s'est théoriquement intensifiée en 2012, en raison de la révision à la hausse du quota de films étrangers, porté à 34 films, amplifiant dès lors la logique de compétitivité sino-hollywoodienne.

[411]Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[412] Savoir-faire effectivement acquis.

Après une longue phase de tutorat marquée par une *"réappropriation de l'expertise"*[413], l'industrie chinoise semble aujourd'hui avoir *"suffisamment appris de Hollywood pour produire ses propres films*[414]*"*[415]. Avec seulement six coproductions sino-étrangères recensées en 2022[416], l'élan de collaboration qui prévalait entre 2002 et 2016 paraît désormais à bout de souffle, et présage même une forme de maturité atteinte par l'appareil cinématographique chinois. Un moment machiavélien semble ainsi se profiler, à partir duquel l'industrie chinoise cherche dorénavant à concurrencer son ancien mentor[417], non sans susciter quelques inquiétudes[418]. Néanmoins, l'ascension qualitative du cinéma chinois ne saurait masquer la persistance de lacunes résiduelles, notamment en matière de narration[419], d'où la redéfinition du rapport relationnel sous les formes moins asymétriques de la sous-traitance.

B- L'émergence d'une sous-traitance relationnelle

A bien des égards, la stratégie de socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens s'apparente au principe formulé par Feng Guifen[420] selon lequel il convient de privilégier un *"apprentissage chinois pour le fond, un apprentissage occidental pour l'application*[421]*"*[422]. Autrement dit, les cinéastes chinois ont tout intérêt à mobiliser l'expertise occidentale, en l'occurrence hollywoodienne, dès lors que la finalité reste subordonnée à la préservation de l'essence chinoise, soit-elle entendue sur le plan culturel ou politique. Après

---

[413] Brian Yecies, « Chinese Transnational Cinema and the Collaborative Tilt toward South Korea », *Chapters*, Edward Elgar Publishing, 2016, 226‑44.

[414] Traduction personnelle de l'auteur - *"China has learned enough from Hollywood to make its own films"*.

[415] Martha Bayles, « Hollywood's Great Leap Backward on Free Expression », Ideas, *The Atlantic*, 15 septembre 2019, p.2, https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/09/hollywoods-great-leap-backward-free-expression/598045/.

[416] Wenyan Yin, « A New Model for Globalization in the Film Industry: Lessons from Sino-US Film Co-productions », *Kritika Kultura* 1, nº 32 (2024), https://doi.org/10.13185/1656-152x.1778.

[417] Weiying Peng, « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer », *Global Media and China* 1, nº 4 (2016): 295‑311, https://doi.org/10.1177/2059436416683959.

[418] Adnan Akfırat, « As Hollywood Declines, Chinese Cinema Is on the Rise », *United World International*, 3 mars 2024, https://uwidata.com/33376-as-hollywood-declines-chinese-cinema-is-on-the-rise/.

[419] China Daily, « Chinese film industry looks for new horizons in North America », consulté le 2 août 2025, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/31/WS5e0ab6b6a310cf3e35581b79.html.

[420] Intellectuel de la dynastie Qing dont le principe fut formulé successivement à la seconde Guerre de l'opium.

[421] Traduction personnelle de l'auteur - *"Chinese learning as substance, Western learning for application"*.

[422] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.197.

trois décennies de *"tutoriels [...] sur la manière de reproduire le processus de production cinématographique hollywoodien[423]"[424],* l'industrie chinoise semble justement en passe de s'émanciper du rapport de mentorat qu'elle entretenait avec Hollywood[425]. Pour autant, malgré l'ascension indéniable du cinéma chinois, des fragilités subsistent, notamment en matière de marketing et de maîtrise des codes narratifs[426]. Dans un entretien accordé à *China Daily*, Chris McGurk[427] précise, sur ce point, que la structure narrative des cinéastes chinois tend à être traditionnellement complexe, ce qui constitue un frein évident pour un public international[428].

Pour y remédier, l'industrie chinoise s'est progressivement tournée vers une stratégie de sous-traitance ciblée, en faisant appel à des talents hollywoodiens soigneusement sélectionnés pour leur expertise. Qu'ils soient scénaristes, chorégraphes, compositeurs[429], producteurs[430] ou même travailleurs techniques et artistiques, une véritable *"migration des professionnels du cinéma[431]"* s'en est suivie. Si l'industrie chinoise demeure encore tributaire de l'expertise hollywoodienne, l'acquisition du savoir-faire repose désormais sur une logique de *freelance* des talents hollywoodiens, appelés à combler les lacunes restantes des productions chinoises[432]. La Commission d'examen des affaires économiques et sécuritaires des Etats-Unis précise, à ce propos, que le recours aux talents étrangers est une stratégie

---

[423] Traduction personnelle de l'auteur - *"Beijing offered up access to its market in exchange for a decade-long tutorial from Hollywood on how to replicate its filmmaking process"*.

[424] Will Seaton, « The Tragic Romance of China and Hollywood », *The China Project*, 21 novembre 2022, p.2, https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/.

[425] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[426]Yojana Sharma, « China Takes on Hollywood with Film Studies Tie-Ups », University World News, 2017, https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20170405172913841.

[427] CEO d'une société de distribution hollywoodienne.

[428]China Daily, « Chinese film industry looks for new horizons in North America », 2019, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/31/WS5e0ab6b6a310cf3e35581b79.html.

[429] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[430]Will Seaton, « The Tragic Romance of China and Hollywood », *The China Project*, 21 novembre 2022, https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/.

[431] Traduction personnelle de l'auteur - *"there has been a migration of individual film professionals, including not just actors but also hundreds of "below-the-line" workers (cinematographers, composers, visual-effects supervisors, action coordinators, and the like) into the Chinese film industry"*.

[432] Martha Bayles, « Hollywood's Great Leap Backward on Free Expression », Ideas, *The Atlantic*, 15 septembre 2019, p.3, https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/09/hollywoods-great-leap-backward-free-expression/598045/.

récurrente destinée à cultiver une compétence au sein de l'industrie domestique[433]. L'expérience de Bruce Feirstein, scénariste engagé dès 2005 par quelques studios chinois, en est éminemment illustrative. Une fois les compétences de ce dernier maîtrisées, ses "*anciens élèves n'avaient plus besoin de lui*[434]"[435] mettant ainsi un terme à ses services. En 2019, Michele Mulroney[436], membre du Conseil d'administration de la *Writers Guild of America (*syndicat des scénaristes hollywoodiens), révélait d'ailleurs que : *"nombre d'entre nous ont déjà travaillé avec des entreprises chinoises qui ont tendance à nous engager pour notre savoir-faire en narration et notre capacité à écrire ou réviser des scénarios, afin qu'ils séduisent un public international plus large*[437]"[438]. Le rapport de sous-traitance demeure encore aujourd'hui une réalité bien présente. Le compositeur Joseph Trapanese, réputé pour sa participation au film La Belle et le Clochard (2019), a par exemple été recruté par le réalisateur chinois Wu Jing pour mettre son expertise au service du projet Wolf Warrior 2 (2017)[439]. Similairement, l'ingénieur vision Shish Aikat a été mandaté par le studio *TAU Films* en sa qualité de formateur en effets spéciaux, afin de superviser la qualité visuelle de la post-production du film La bataille du lac Changjin (2021), réalisé à l'occasion du 100ème anniversaire du Parti communiste chinois. Quant au scénariste et réalisateur Renny Harlin, ce dernier incarne une forme de mobilité entre les écosystèmes cinématographiques chinois et hollywoodien, avec à son actif la réalisation de Bodies at Rest (2019), produit par le studio chinois *Wanda Media*.

Curieusement, la stratégie de sous-traitance est particulièrement prisée par les studios privés affiliés aux conglomérats technologiques chinois, tels que *Baidu, Alibaba, Tencent* ou *Xiaoming*. Soucieux d'assurer la rentabilité de leurs productions, ces derniers n'hésitent pas à *"trouver un ancien directeur de studio [hollywoodien] récemment licencié [pour] le placer à la tête*

---

[433] U.S.-China Economic and et Security Review Commission, « How Chinese Companies Facilitate Technology Transfer from the United States | U.S.- CHINA | ECONOMIC and SECURITY REVIEW COMMISSION », 2019, https://www.uscc.gov/research/how-chinese-companies-facilitate-technology-transfer-united-states.

[434] Traduction personnelle de l'auteur - *"Bruce Feirstein had realized his one time students no longer needed him"*.

[435] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.197.

[436] Accessoirement connue pour avoir coécrit le scénario du film Sherlock Holmes: Jeu d'ombres (2011).

[437] Traduduction de l'auteur - *"Many of us here have already worked with Chinese companies who tend to hire us for our storytelling and our ability to write or revise screenplays so that they can appeal to a wider international audience"*.

[438] Julia Pierrepont, « Chinese, Hollywood screenwriters compare notes - Xinhua | English.news.cn », Xinhua, 2019, p.1, http://www.xinhuanet.com/english/2019-09/01/c_138354282.htm.

[439] Ying Zhu et al., éd., *Soft Power With Chinese Characteristics: China's Campaign for Hearts and Minds* (Routledge, 2019), https://doi.org/10.4324/9781315208671.

du projet[440]" garantissant ainsi loyauté, expertise et réseau professionnel[441]. C'est ainsi que *Le Vision Pictures* a embauché Adam Goodman, ancien Président de *Paramount Pictures*, pour le placer à la tête de sa filiale états-unienne[442]. Ce dernier parle d'ailleurs d'un *"partenariat créatif qui réunit le meilleur de ce qui fait notre origine, et de ce vers quoi ils se dirigent [443]"*[444]. Sur ce point, l'acteur hollywoodien Frank Grillo, recruté au casting du film chinois Wolf Warrior 2 (2017), certifie que *"si les studios chinois embauchent les bonnes personnes expérimentées, les films d'action chinois pourront concurrencer directement Hollywood. C'est ce qui fera sortir la Chine du marché intérieur et fera d'elle une grande menace pour la domination hollywoodienne[445]"[446]*.Rétrospectivement, les films Wolf Warrior 1 (2015) et 2 (2017), The Wandering Earth (2019) ou Dying to Survive (2018) ont d'ores-et-déjà démontré leur aptitude à rivaliser avec les productions hollywoodiennes, du moins sur les écrans chinois. Alors qu'en 2015, cinq films hollywoodiens figuraient encore parmi les quinze plus gros succès du *box-office* national, un seul est parvenu à s'y maintenir en 2024. A ce propos, Raymond Delambre, spécialiste du cinéma chinois, évoque volontier l'émergence d'un *"Hollywood aux caractéristiques chinoises"*[447] pour qualifier cette nouvelle générations de films chinois dont la construction s'est façonnée à travers une collaboration *"conditionnelle et transitoire"* avec les studios hollywoodiens[448], non sans engendrer quelques frustrations. Parmi elles, celle d'Ellen Eliasoph est sans équivoque : la productrice de *Warner Bros* déplore un

---

[440] Traduction personnelle de l'auteur - *"Find a recently fired studio chief. Put him in charge"*.

[441] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.157.

[442] Wendy Su, « A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles », *Critical Studies in Media Communication* 34, nº 5 (2017): 480‑94, https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326.

[443] Traduction personnelle de l'auteur - *"It's a creative partnership taking the best of where we came from and where they're going"*.

[444] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.157.

[445] Traduction personnelle de l'auteur - *"If Chinese studios hire the right experienced people , which their market can support now, Chinese action movies can compete head-to-head with Hollywood at the local box office. That's what will break China out of the home market and make them a big threat to Hollywood's dominance."*.

[446] Tatiana Siegel Brzeski Patrick, « Quentin Tarantino Won't Recut 'Once Upon a Time in Hollywood' for China (Exclusive) », *The Hollywood Reporter*, 18 octobre 2019, p.3, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/quentin-tarantino-wont-recut-once-a-time-china-1248720/.

[447] Emmanuel Lincot, « Hollywood aux caractéristiques chinoises ? Entretien avec Raymond Delambre, spécialiste de cinéma chinois, auteur de « Le cinéma sur les cimaises » », *MONDE CHINOIS NOUVELLE ASIE* 36, nº 01 (2013), p.81, https://journaleska.com/index.php/mcna/article/view/1592.

[448]Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », *China: An International Journal* 21, nº 3 (2023): 105‑28, p.127.

défaut de réciprocité relationnel ces dernières années en soulignant que : *"les studios hollywoodiens ont été beaucoup trop naïfs avec les chinois. [Ces derniers] ont été les plus malins, ils nous ont incité à tout leur ouvrir, à tout leur donner, et puis ils ont tout repris. Ils ont été très smart. Il n'y a aucun espoir aujourd'hui de pénétrer ce marché"*[449].

C- La persistance d'une complicité relationnelle

Malgré les consternations hollywoodiennes, l'économie des faveurs reste une constante relationnelle pour certains. Qu'il s'agisse de faciliter le travail des censeurs, d'optimiser la diffusion d'un film ou d'offrir un soutien technologique, les logiques de complicité structurent encore les rapports informels entre les studios hollywoodiens et leurs partenaires chinois, contribuant ainsi à maintenir une forme de profitabilité mutuelle, y compris en matière d'appropriation des savoir-faire. Le réalisateur chinois Wu Jing s'est par exemple appuyé sur le soutien informel des frères Russo lors de la production du film Wolf Warrior 2 (2017). Bien qu'officieuses, les discussions entre réalisateurs ont tourné autour de la redéfinition narrative du protagoniste principal[450], tout en abordant l'éventualité d'intégrer l'acteur Frank Grillo au casting. Le cascadeur Sam Hargrave, réputé pour son travail au sein des blockbusters hollywoodiens, a même été sollicité par les frères Russo pour y retravailler quelques scènes d'action. Lors d'un entretien, l'acteur Frank Grillo a d'ailleurs souligné que le cascadeur hollywoodien avait *"élevé toute l'action"* du film, pour le mettre au standard des superproductions hollywoodiennes[451]. En dépit de leur contribution, les frères Russo se sont abstenus de toute apparition dans le générique du film, craignant que leur participation à une œuvre idéologiquement orientée ne ternisse leur réputation. Si la quête de reconnaissance ne motive pas leur engagement, la généreuse collaboration des frères Russo s'inscrit peu après l'investissement de la société *Beijing Culture* auprès de leur nouveau studio de production, suggérant une forme d'entraide discrète mais mutuellement bénéfique.

Bien que la complicité subsiste çà et là, l'industrie cinématographique chinoise a tout de même redéfini son rapport relationnel avec Hollywood, en l'adaptant à ses besoins et ses aspirations profondes, d'où le passage d'une logique de mentorat à une logique de

[449]Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Flammarion, 2020, p.307, https://doi.org/10.3917/flam.marte.2020.01.

[450] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[451] Patrick Brzeski, « 'Wolf Warrior II' Star Frank Grillo on How China's $780M Blockbuster Was Made (Q&A) », *The Hollywood Reporter*, 22 août 2017, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/wolf-warrior-2-star-frank-grillo-how-chinas-780m-blockbuster-was-made-1031929/.

sous-traitance. Désormais, la relation se distingue par un équilibre mouvant entre compétition et collaboration, à partir duquel la Chine parvient à nourrir ses singularités cinématographiques, tout en recourant ponctuellement à l'expertise hollywoodienne pour pallier certaines insuffisances techniques et narratives. Si aujourd'hui, le cinéma chinois peut aisément revendiquer une forme d'industrialisation modérée de ses capacités de production, la question des standards hollywoodiens effectivement intégrés par son écosystème mérite un examen plus approfondi.

§3- La multiformité du vecteur matériel

Préalablement à toute réflexion sur le contenu des normes intériorisées, une clarification s'impose. La socialisation en jeu ne saurait être réduite à une simple imitation mécanique de l'expertise hollywoodienne, mais reflète plutôt un processus d'appropriation sélective[452]. Celle-ci repose autant sur l'emprunt d'outils technologiques (A) que sur l'inspiration de quelques schémas narratifs (B) ou stratégies financières (C) destinés à réinventer les modes de production, sans pour autant renier la substance chinoise.

A- L'appropriation des savoirs-faire technologiques

A la croisée entre art et science[453], le cinéma est une industrie ô combien technique, où la synergie entre l'image et le son repose désormais sur un assemblage sophistiqué d'outils technologiques, dont seuls ceux familiers au jargon en maîtrisent pleinement les subtilités. A titre purement indicatif, il est autant question de mixage colorimétrique, que de 3D, de système de particules[454], de simulation de fluides[455] ou encore de simulation dynamique[456]. Sans surprise, Hollywood se positionne à l'avant-garde de ces innovations technologiques[457],

[452]Yojana Sharma, « China Takes on Hollywood with Film Studies Tie-Ups », University World News, 2017, https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20170405172913841.

[453] Chen Baoying, « The Impact of Digital Special Effects Technology on China's Film Industrialization - A Case Study of the Wandering Earth Series », *The International Journal of Internet, Broadcasting and Communication* 16, nº 4 (2024): 367‑74.

[454] Génération de particules de synthèse sur l'image, à même de donner l'impression d'incendie par exemple.

[455] Simulation du comportement des fluides (eau, gaz) créés par images de synthèses.

[456] Simulation des lois de la physique sur les objets créés par synthèse : poussée du vent, gravité.

[457] Wendy Su, « From visual pleasure to global imagination: Chinese youth's reception of Hollywood films », *Asian Journal of Communication* 31, nº 6 (2021): 520‑35, https://doi.org/10.1080/01292986.2021.1970202.

dont la maîtrise suscite l'intérêt des studios chinois. Ces derniers ont d'ailleurs amorcé la modernisation de leurs structures technologiques à partir des coproductions sino-hollywoodiennes et des investissements directs étrangers[458]. Dès 2012, le réalisateur James Cameron a par exemple investi sur le marché chinois en ouvrant à Tianjin une filiale de la *Cameron Pace Group*, dédiée à la production de films 3D[459]. La filiale regroupe non seulement les équipements technologiques hollywoodiens mais également un centre de formation et de recherche destiné à développer les technologies 3D de prochaine génération[460]. Toutefois, l'implantation d'une filiale en Chine reste conditionnée par l'implication d'un partenaire local prenant la forme d'une co-entreprise[461]. La Commission d'examen des affaires économiques et sécuritaires des Etats-Unis souligne pourtant que ce type de partenariat est *"souvent la source des procédés [...] les plus technologiquement avancés et innovants des entreprises chinoises, acquis par le biais du transfert de technologie de leur partenaire étranger[462]"[463].* Alors que le co-entrepreneur chinois, Wang Dafang, s'est félicité d'une *"initiative très significative[464]",* James Cameron s'est justifié par une rhétorique économique, en précisant que la Chine est amenée à devenir le *"futur du divertissement 3D[465]"[466]*. Selon Aynne Kokas, l'investissement du réalisateur contribue quoi qu'il en soit à moderniser l'écosystème cinématographique chinois en "*inject[ant] de nouvelles technologies sur le marché[467]"*, sous

---

[458] Zhuo Wang, « The Development of Chinese Cinema Culture and Its Influence on Movie Education at the Present Stage », Atlantis Press, mai 2018, 727‑30, https://doi.org/10.2991/sser-18.2018.153.

[459] Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », *China: An International Journal* 21, nº 3 (2023): 105‑28.

[460]Screen staff, « James Cameron's Cameron Pace Group Sets up China Headquarters », Screen, 2012, https://www.screendaily.com/james-camerons-cameron-pace-group-sets-up-china-headquarters/5045173.article.

[461] Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », *China: An International Journal* 21, nº 3 (2023): 105‑28.

[462] Traduction personnelle de l'auteur - *"JVs are often the source of Chinese companies' most technologically advanced and innovative procedures and products, acquired through technology transfer from their foreign JV partner"*.

[463] U.S.-China Economic and et Security Review Commission, « How Chinese Companies Facilitate Technology Transfer from the United States | U.S.- CHINA | ECONOMIC and SECURITY REVIEW COMMISSION », 2019, p.3, https://www.uscc.gov/research/how-chinese-companies-facilitate-technology-transfer-united-states.

[464] Traduction personnelle de l'auteur - *"This is a very meaningful venture"*.

[465] Traduction personnelle de l'auteur - *"We are willing to provide technology and facility support of 3D films for the Chinese audience"*.

[466] BBC, « James Cameron Eyes Chinese Market with 3D Joint Venture », Business, *BBC News*, 8 août 2012, https://www.bbc.com/news/business-19189768.

[467] Traduction personnelle de l'auteur - *"The future of entertainment is 3D and we believe that the future of 3D is right here in China"*.

couvert d'avantages financiers réciproques, du moins à court terme[468]. Motivés par une rationalité économique, nombreux sont les studios de production hollywoodiens ayant similairement suivi la voie des co-entreprises, à l'image de *DreamWorks animation.* Inaugurée en 2012, *Oriental DreamWorks* est d'ailleurs illustrative d'un double transfert de technologie, portant conjointement sur les infrastructures matérielles, tels que les ordinateurs, et sur les infrastructures numériques, avec l'introduction de logiciels dédiés à la production cloud et virtuelle[469].

Peu à peu, une pratique de délégation en matière de post-production s'est même instaurée entre les studios hollywoodiens et leurs équivalents chinois. La filiale chinoise de BaseFX a notamment été en charge des effets spéciaux de plusieurs blockbusters hollywoodiens, dont les productions Star Trek : Sans limites (2016), Captain America : Civil War (2016) et Aquaman (2018)[470]. Dans le milieu cinématographique, il est coutume de jauger le niveau d'industrialisation technologique d'un écosystème selon la qualité de ses films d'animation et de science-fiction. A ce titre, les récentes oeuvres chinoises The Wandering Earth (2019) et Ne Zha (2019) suggèrent vraisemblablement une maîtrise de la production digitale, quoique cette dernière demeure encore perfectible[471]. La post-production du film The Wandering Earth (2019) s'est par exemple étendue sur une durée de dix mois, durant lesquels une grande partie des effets spéciaux a été réalisée localement. Le délai prolongé est toutefois révélateur d'un manque d'efficience, résultant d'une rationalisation encore incomplète des processus de post-production. Sur ce point, Chen Baoying considère que *"l'industrialisation de la chaîne de production dans l'industrie cinématographique chinoise n'a pas encore atteint le niveau de production de masse[472]"* que l'on retrouve habituellement chez les productions hollywoodiennes, mais cette dernière s'en rapproche indéniablement[473]. En

[468]Aynne Kokas, *Hollywood Made in China*, 1re éd. (University of California Press, 2017), p.12, https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kgqwn9.

[469] Mingfen Huang, « The development of Chinese science-fiction films from the perspective of industrialization », *Cultures of Science* 7, nº 1 (2024): 9‑21, https://doi.org/10.1177/20966083241237592.

[470]Will Seaton, « The Tragic Romance of China and Hollywood », *The China Project*, 21 novembre 2022, https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/.

[471] Feng Yu et al., « The Spillover Effects of International Co‑production in the Chinese Film Industry », *China & World Economy* 33, nº 1 (2025): 101‑31.

[472] Traduction personnelle de l'auteur - *"the industrialization of the production chain in China's film industry has not yet reached the level of mass production of large scale special effects films".*

[473] Chen Baoying, « The Impact of Digital Special Effects Technology on China's Film Industrialization - A Case Study of the Wandering Earth Series », *The International Journal of Internet, Broadcasting and Communication* 16, nº 4 (2024): 367‑74, p.373.

parallèle de l'acquisition progressive des savoir-faire technologiques, l'industrie chinoise s'est également nourrie des schémas narratifs des productions hollywoodiennes pour accroître la réceptivité de ses films, notamment auprès d'un public non-chinois.

B- L'inspiration des savoirs-faire narratifs

Ancrés sur un folklore millénaire, les récits cinématographiques chinois se caractérisent traditionnellement par une structure narrative non-linéaire et souvent décousue, dont la complexité est elle-même amplifiée par une multitude de références historiques et mythologiques propres au terroir culturel[474]. Pour le cinéaste, un tel emprunt aux épopées lointaines est souvent justifié par la nécessité de contourner la censure en s'abstenant de toute représentation contemporaine du régime[475]. Qui plus est, le cinéma chinois est imprégné d'un ensemble de valeurs confucianistes résultant de sa fonction éducative[476], ce qui confère au récit une densité narrative parfois déroutante, surtout pour un public international non averti[477]. A l'inverse, les films hollywoodiens se démarquent par une fonction de divertissement à portée universelle, reposant sur une matrice narrative axée autour du conflit, et faisant du cinéma hollywoodien un cinéma de mouvement. La structure du récit y est généralement linéaire, avec une division en trois actes, au cours duquel le protagoniste surmonte une série de péripéties menant au dénouement final. Aussi, en matière d'accessibilité narrative, le professeur Chuanmao Tian de l'Université de Yangtze préconise au cinéma chinois *"[d']adopter des mesures rationnelles afin de renforcer l'industrie nationale en s'appuyant sur l'expertise hollywoodienne[478]"*[479].

---

[474] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[475] Emmanuel Lincot, « Hollywood aux caractéristiques chinoises ? Entretien avec Raymond Delambre, spécialiste de cinéma chinois, auteur de « Le cinéma sur les cimaises » », *MONDE CHINOIS NOUVELLE ASIE* 36, nº 01 (2013), https://journaleska.com/index.php/mcna/article/view/1592.

[476] Weiying Peng, « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer », *Global Media and China* 1, nº 4 (2016): 295‑311, https://doi.org/10.1177/2059436416683959.

[477]Harry Du, « Do Chinese Films Hold Global Appeal? », *ChinaPower Project*, 1 mars 2019, https://chinapower.csis.org/chinese-films/.

[478] Traduction personnelle de l'auteur - *"we cannot always resist Hollywood; instead we should adopt some rational measures to strengthen the domestic film industry with the aid of Hollywood"*.

[479] Chuanmao Tian, « China against Hollywood: Visible and Invisible Walls », *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* 4, nº 1 (2016): 198‑217, p.212, https://doi.org/10.21013/jems.v4.n1.p23.

Un tournant significatif a pourtant d'ores-et-déjà été amorcé en 2008, avec la sortie du premier opus de la franchise Ip Man (2008). En s'appuyant à la fois sur les codes narratifs hollywoodiens et sur les films d'arts martiaux hongkongais, les cinéastes chinois sont alors parvenus à produire un genre hybride[480], qualifié de nouveau cinéma d'arts martiaux chinois. Les films qui en résultent emprunte beaucoup au *"langage hollywoodien"*, notamment à travers une simplicité narrative et une primauté du mouvement, déployant ainsi une *"coquille spectaculaire"* tout en maintenant une *"essence chinoise[481]"*[482] reflétée par les valeurs confucianistes de vertue et de fraternité qui y sont infusées. Les récentes productions chinoises, rassemblées sous le courant du *New Mainstream,* s'inscrivent d'ailleurs dans la lignée directe du nouveau cinéma d'arts martiaux chinois, en mêlant esthétique hollywoodienne et substance chinoise, bien que celles-ci intègrent désormais les ressorts d'un nationalisme contemporain décomplexé[483]. Alliant scènes d'action explosives, kung fu, conflits militaires et exaltation de la puissance étatique, la franchise *Wolf Warrior* en est certainement une illustration emblématique. Mais bien qu'encensée pour son orientation idéologique, la franchise a dernièrement suscité l'inquiétude des autorités politiques, qui redoutent qu'elle ne nuise aux récits stratégiques que le Parti communiste chinois entend projeter vers son environnement extérieur. A cet égard, si le cinéma chinois doit nécessairement traduire la puissance de l'Etat, le producteur Alex Zhang reconnaît l'existence de *"divergences sur la manière de [la] représenter[484]"*. Entre la violence de l'image nationale, parfois critiquée de *"Rambo chinois",* et l'individualisme incarné par le protagoniste principal, la production du troisième opus de la franchise Wolf Warrior fait encore l'objet de négociation avec les autorités politiques, et ce en dépit des succès retentissant des deux premiers volets[485]. Aussi, même en étant idéologiquement orienté, force est de constater que

---

[480] Mingfen Huang, « The development of Chinese science-fiction films from the perspective of industrialization », *Cultures of Science* 7, nº 1 (2024): 9‑21, https://doi.org/10.1177/20966083241237592.

[481] Traduction personnelle de l'auteur - *"We should use the language of Hollywood to portray our own 'Moments in Peking [...] the Hollywood portion is merely an extravagant shell; the essence remains Chinese"*.

[482] Wendy Su, *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*, avec Internet Archive (Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016), http://archive.org/details/chinasencounterw0000suwe.

[483] Mélanie Chalandon et al., « Chine : le pari des supers productions : épisode 4/4 du podcast Cinéma, une passion mondiale », France Culture, 16 mai 2024, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/chine-le-pari-des-supers-productions-9087452.

[484] Traduction personnelle de l'auteur - *"But there is division about how to portray being strong"*.

[485] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.281.

la censure constitue un frein à la créativité narrative des cinéastes chinois. La franchise Kung Fu Panda en est d'ailleurs un autre cas paradigmatique[486]. Selon la productrice Melissa Cobb, la principale difficulté rencontrée par les cinéastes chinois lors de la coproduction Kung Fu Panda 3 (2016) résidait autour de l'auto-censure. Cette dernière se souvient notamment des réticences exprimées par ses partenaires chinois, inquiets que la représentation parfois burlesque et simpliste du panda puisse nuire à l'image symbolique de l'animal, et entraîne subséquemment la censure du film[487].

C- La curiosité des savoir-faire commerciaux

Après avoir successivement abordé l'emprunt des outils technologiques et l'inspiration des schémas narratifs hollywoodiens, un dernier regard mérite d'être porté sur la curiosité croissante de l'industrie cinématographique chinoise s'agissant des stratégies commerciales employées par les studios hollywoodiens. En 2012, le président de la *China Film Group Corporation*, Yang Buting, reconnaissait sans détour *"qu'en comparaison avec l'industrie cinématographique hollywoodienne, nous avons encore un long chemin à parcourir en matière de scénario, de production, de marketing et de distribution[488]"*[489]. A cet égard, le réalisateur chinois Zhao Zhang n'a jamais réellement caché son ambition de se familiariser avec la ventilation budgétaire[490] des productions hollywoodiennes, en particulier pour ce qui est de la part allouée à la publicité et aux dispositifs visant à sécuriser la rentabilité du film[491]. Au fil des coproductions, les studios chinois ont ainsi eu l'occasion de se rapprocher des stratégies commerciales déployées par leurs partenaires hollywoodiens[492]. Depuis les années 80, les

[486] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[487] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.81.

[488] Traduction personnelle de l'auteur - *"China boasts a long history and a rich culture. But we must see that compared with the American film industry, we still have a long way to go in terms of screenwriting, production, marketing, and distribution"*.

[489] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022), p.197.

[490] Décomposition des données financières en sous-catégories. En l'occurrence, il s'agit du montant alloué à chacun des postes de dépense : publicité, location immobilières, décors, effets spéciaux, personnel, etc…

[491] Weiying Peng, « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer », *Global Media and China* 1, nº 4 (2016): 295‑311, https://doi.org/10.1177/2059436416683959.

[492] Anthony Fung, « BRICS| Strategizing for Creative Industries in China: Contradictions and Tension in Nation Branding », *International Journal of Communication* 10, nº 0 (2016): 0.

studios hollywoodiens se distinguent tout particulièrement par leur recours systématique aux franchises, conçues pour décliner un univers fictif en une série de films capables de générer des revenus sur le long terme tout en stimulant la vente de produits dérivés. À ces films de franchise s'est associé un *"marketing agressif"* consistant en un usage massif et coordonné de la publicité, ciblant stratégiquement un public national et international pour transformer l'œuvre en une référence culturelle globale[493]. Or, l'industrie chinoise s'est précisément imprégnée de ces logiques commerciales, en déclinant certains de ses films en franchise, à l'instar de Wolf Warrior (2015, 2017), Ne Zha (2019, 2025) ou encore The Wandering Earth (2019, 2023). Seulement, là où le cinéma hollywoodien dispose d'un réseau de distribution solidement établi à l'international, le cinéma chinois peine encore à s'en construire un comparable[494]. A travers les Nouvelles Routes de la Soie, le Parti communiste chinois œuvre pourtant à l'internationalisation du cinéma chinois. Depuis 2018, la *Belt and Road Film Week* promeut notamment la diffusion des productions chinoises auprès des États affiliés au projet. Mais à bien des égards, la stratégie d'internationalisation du cinéma chinois s'apparente à celle déployée par les Etats-Unis lors de la conclusion des accords Blum-Byrnes (1946), au sein desquels l'aide économique était conditionnée à l'ouverture du marché français au cinéma hollywoodien. Aussi, lors du quatrième Forum sur la coopération médiatique Chine-Afrique, une condition similaire a été esquissée. Plus exactement, le transfert du savoir-faire chinois en matière de construction des salles de cinéma a été subordonné à la garantie d'une diffusion quotidienne des productions chinoises dans les infrastructures concernées en Afrique[495]. En conséquence, si l'industrie chinoise s'est pleinement appropriée le modèle des franchises cinématographiques, force est de constater néanmoins que l'internationalisation de son cinéma repose encore sur le soutien de l'appareil étatique, plus que sur l'attractivité de son propre marketing.

En empilant les vecteurs d'intériorisation institutionnel, relationnel et matériel, la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens apparaît donc comme une entreprise politiquement encouragée, mais surtout stratégiquement orchestrée par le Parti communiste chinois. Depuis la projection du film Titanic (1997) à l'‘intention du Président chinois Jiang

[493]Yannick Dehée, « L'argent d'Hollywood », Économie, *Le Temps des médias* 6, nº 1 (2006): 129-42, https://doi.org/10.3917/tdm.006.0129.

[494]Stanley Rosen, « China Goes Hollywood », *Foreign Policy*, 2009, https://foreignpolicy.com/2009/11/04/china-goes-hollywood/.

[495] Pengnan Hu, « Belt and Road Initiative-Supported Co-Production Films: Film Policy and Disoriented Remembrance of the Silk Road Past », *International Communication Gazette* 85 (2023), https://doi.org/10.1177/17480485221139464.

Zemin, les autorités politiques se sont indéniablement engagées dans un effort d'industrialisation du secteur cinématographique, dont le succès incombe en partie à la subtile mobilisation de l'écosystème hollywoodien et de sa réceptivité financière. Que ce soit par le biais des coproductions, des transferts de capitaux, des festivals cinématographiques ou encore des échanges universitaires, les talents chinois se sont peu à peu imprégnés des normes de production hollywoodiennes, adoptant les mêmes outils technologiques, intégrant leurs schémas narratifs et s'inspirant de leurs stratégies commerciales. Aujourd'hui, la professionnalisation, la standardisation et la rationalisation des processus de création cinématographique semblent avoir atteint un niveau de maturité suffisant pour produire des œuvres chinoises au succès évident, du moins à l'échelle domestique. Mais entre le rapport de sous-traitance occasionnelle et la difficile internationalisation de son cinéma, l'industrie chinoise peine encore à rivaliser durablement avec son équivalent hollywoodien, ne serait-ce qu'au regard du *box-office* international. Cependant, les récents records enregistrés par Ne Zha 2 (2025) préfigurent peut-être un tournant en la matière, dont la solidité n'attend qu'à être éprouvée par les années à venir. D'ici là, la caractérisation de la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens appelle à une analyse complémentaire, axée sur l'extériorisation qui en est réalisée par les cinéastes chinois à travers le film. À cette fin, la section suivante propose une analyse filmique des productions Wolf Warrior 2 (2017) et La bataille du lac Changjin (2021) pour évaluer les qualités formelles de ces dernières, tout en confrontant leur cohérence narrative avec les films hollywoodiens sinisés.

Section 2: L'extériorisation chinoise du savoir-faire hollywoodien

Pour rappel, le film correspond à la cristallisation des normes ayant guidé les choix esthétiques et narratifs des cinéastes lors du processus de production. A ce titre, l'analyse filmique constitue un outil heuristique des plus judicieux pour saisir l'extériorisation du savoir-faire hollywoodien par les studios de production chinois. En l'espèce, les œuvres retenues, Wolf Warrior 2 (2017) (1) et La bataille du lac Changjin (2021) (2) sont toutes deux analysées selon la méthodologie préconisée par Laurent Jullier, qui recommande une déconstruction du film en trois temps. En amont, encore faut-il rappeler que la première œuvre est héritière du nouveau cinéma d'arts martiaux chinois, dont le genre reflète une hybridation entre la recherche du spectaculaire hollywoodien et le kung fu chinois. Qui plus est, la production du film s'est appuyée sur une sous-traitance de ses éléments chorégraphiques et musicaux auprès de deux talents hollywoodiens habitués des

blockbusters : le compositeur Joseph Trapanese et le cascadeur Sam Hargrave. L'ossature narrative a également été réajustée à la suite de rencontres informelles entre les frères Russo et le réalisateur Wu Jing, ce qui présage un certain ancrage hollywoodien du film. Pour ce qui est de la seconde œuvre, l'ingénieur vision Shish Aikat du studio hollywoodien *TAU Films* a été mandaté pour encadrer le personnel de post-production. Par ailleurs, la participation des studios *Bona Film Group* et *Alibaba Pictures* à la production du film est un autre indicateur d'une ré-utilisation latente des normes de production hollywoodiennes dans la mesure où ces derniers sont réputées pour leurs investissements réguliers auprès des studios hollywoodiens *Summit Entertainment* et *Paramount Pictures*[496].

§1- L'analyse filmique de la production Wolf Warrior 2 (2017)

A travers une déconstruction typologique (A), formelle (B) et conceptuelle (C), le film Wolf Warrior 2 (2017) fait l'objet d'un traitement analytique à même de rendre compte de ses qualités narratives et esthétiques, tout en appréciant les oppositions identitaires sino-états-uniennes qui sont à l'oeuvre, afin d'en déceler quelques résonances avec les films hollywoodiens sinisés.

A- La déconstruction typologique du film

Selon Pierre Conesa, les codes traditionnels du récit hollywoodien invitent à construire une épopée centrée sur un héros états-unien, et confronté à une menace exagérée et dépersonnalisée, dont l'affrontement stimule la cohésion sociale et s'achève immanquablement par une victoire finale[497]. Or, la substance narrative du film Wolf Warrior 2 (2017) épouse précisément ces principes, à ceci près que le protagoniste états-unien est désormais chinois. En l'espèce, le récit retrace les aventures héroïques de Leng Feng, soldat récemment déchu de l'Armée populaire de libération, qui s'est installé depuis dans un Etat africain aux relents de *"failed state"*. Le quotidien de ce dernier est toutefois bousculé par une guerre civile opposant les forces gouvernementales à des factions rebelles. Si la matrice narrative repose sur une logique de conflit, l'affrontement intra-étatique se superpose progressivement à un antagonisme entre Leng Feng et des mercenaires européens, qui se

[496] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[497] Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

retrouvent être les instigateurs des tensions locales. Dans cet enchevêtrement narratif, le protagoniste endosse la mission de protéger à la fois les ressortissants chinois et les civils africains de la violence des rebelles, tout en déjouant le complot des mercenaires, transformant peu à peu l'aventure en une forme de rédemption personnelle. En parallèle, l'Armée populaire de libération se charge de l'évacuation des ressortissants chinois, bien que son intervention demeure strictement limitée par le droit souverain de l'Etat africain, qui refuse tout engagement étranger. L'ensemble se déploie dans une structure narrative essentiellement linéaire et causale, ponctuée de quelques flashbacks qui insèrent l'intrigue dans un méta-récit, afin de préparer le terrain à un futur opus. Il faut aussi noter la présence d'ellipses de courtoisie qui suppriment les détails accessoires, tels que certains déplacements mineurs. La focalisation reste majoritairement interne, ce qui restreint la découverte du conflit à ce que les protagonistes perçoivent, quoique certaines scènes offrent une focalisation omnisciente pour esquisser la psychologie des antagonistes et la perversité de leurs intentions. En mobilisant l'émotion suscitée par la mimesis des malheurs africains, le récit s'apparente presque à une propagande affective, où le charisme du protagoniste et la bonne volonté déployée par les autorités chinoises ne peuvent que susciter l'adhésion. Après tout, la diégèse du film rappelle elle-même que *"la Chine et l'Afrique sont partenaires",* contrastant ainsi avec un Occident dépeint comme machiavélique et autocentré, à l'exception près du personnage de Rachelle, une médecin états-unienne qui seconde le héros tout au long de ses péripéties. Entre une surenchère audiovisuelle et une succession de séquences d'actions, le film s'inscrit indéniablement dans une logique de divertissement où la spectacularité prime, tout en étant curieusement subordonnée à la glorification du régime chinois.

B- La déconstruction formelle du film

Si le film est idéologiquement orienté en substance, le récit se laisse sublimer par un puissant dispositif audiovisuel, résonnant avec les codes des *blockbusters* hollywoodiens. Dès les premières séquences, Leng Feng procède à l'arrestation de pirates en haute mer, donnant lieu à un pugilat sous-marin où chaque geste est si bien millimétré que l'ensemble s'apparenterait presque à un ballet aquatique. La recherche de spectacularité se devine également aux nombreuses scènes d'action, où la synchronisation entre une caméra portée à hauteur d'épaule, un travelling circulaire et un champ sonore saturé promet une stimulation sensorielle du spectateur face à un ensemble parfaitement chorégraphié. À la violence physique des corps s'ajoute celle des explosions, dont la symphonie visuelle est elle-même

renforcée par l'usage du ralenti, procurant ainsi un plaisir esthétique, tout en témoignant d'une maîtrise de la post-production, notamment dans le traitement du système de particules que les deux scènes ci-après illustrent :

La caméra recourt également à des plans larges en plongée, destinés à mettre en relief l'opulence des moyens militaires, tout en soulignant la vulnérabilité des corps, malmenés par les explosions à répétition. A l'inverse, les plans en contre-plongée semblent strictement réservés aux combattants chinois, pour y instiller une aura de puissance. Concernant la couverture visuelle, le regard se porte majoritairement sur la figure de Leng Feng, tandis que les autres protagonistes bénéficient d'un traitement secondaire, en étant assez souvent relégués en périphérie de l'action, de sorte à accroître la valeur héroïque du protagoniste. Une dissymétrie audiovisuelle est d'ailleurs à relever entre la représentation des mercenaires européens et celle des protagonistes chinois, où les premiers sont fréquemment associés à une sonorité martiale et à un éclairage assombri alors que les seconds jouissent d'une composition audiovisuelle plus chaleureuse. A titre anecdotique, le célèbre cri Wilhelm, prisé habituellement des cinéastes hollywoodiens dont Georges Lucas, Steven Spielberg ou Quentin Tarantino, a été étonnement intégré dans l'une des scènes, la faisant ainsi résonner avec la culture populaire occidentale. Entre une simplicité narrative et une esthétique spectaculaire, le film Wolf Warrior 2 (2017) est donc vraisemblablement pensé pour séduire une multitude anonyme selon les logiques du cinéma de masse hollywoodien, quoique les nombreuses références au patriotisme chinois suggèrent une priorisation de la masse nationale. Sous les registres de l'émotion et de la métaphore visuelle, les allusions au patriotisme chinois restent discrètes mais puissantes, bien que certaines maladresses alourdissent tout de même la tonalité du film. Parmi les séquences les plus habilement orientées, l'une se distingue tout particulièrement par la force émotionnelle qu'elle condense, transformant la puissance militaire chinoise en une puissance humanisée. En l'espèce, la survie de ressortissants chinois et de quelques civils africains dépend d'une intervention de l'Armée populaire de libération. Mais jusqu'alors, cette dernière est toujours frappée d'une interdiction d'intervention, résultant du choix souverain de l'Etat africain. Aussi, lorsqu'un

commandant de l'Armée obtient finalement l'autorisation d'ouvrir le feu pour neutraliser les rebelles, l'urgence dramatique se conjugue avec une émotion difficilement contenable de ce dernier, signalée par des yeux larmoyants et capturé par un regard franc de la caméra, tel que reproduit ci-après :

C- La déconstruction conceptuelle du film

De prime abord, Wolf Warrior 2 (2017) ne semble reposer sur aucun antagonisme entre les éléments chinois et états-uniens, et se contente seulement d'introduire le personnage de Rachelle, une médecin états-unienne qui assiste le protagoniste principal. Un examen plus attentif des détails narratifs laisse cependant entrevoir l'existence d'une opposition latente, liée à la représentation des politiques étrangères chinoise et états-unienne.

A l'échelle des personnages d'abord, le rôle de Rachelle suggère une interversion des stéréotypes raciaux, couplée à une préservation des stéréotypes genrés. À plusieurs reprises, cette dernière est sauvée de la menace des rebelles africains et des mercenaires européens grâce à l'intervention de Leng Feng. L'image salvatrice qui en résulte présente alors une alétration du stéréotype du *"sauveur blanc",* désormais remplacé par un sauveur chinois et une victime occidentale. Face aux convoitises d'un protagoniste chinois, le personnage de Rachelle se transforme également en un objet de fétichisation, où le traditionnel exotisme de l'Occident cède le pas pour un exotisme de renvoie, dans lequel l'homme non-occidental projette doréavant son désir sur une femme occidentale. Ces interversions impliquent paradoxalement la persistance du modèle genré des productions hollywoodiennes, quoique réajusté aux réalités culturelles chinoises. Curieusement, si le personnage de Su Yueming dans Transformers : L'Age de l'extinction (2014) était similairement désiré, cette dernière faisait néanmoins preuve d'une autonomie décisionnelle et d'une combativité, manquant cruellement au personnage de Rachelle. Tout au plus, cette dernière fait preuve de loyauté et

de sincérité dans son amitié avec Leng Feng, esquissant la possibilité d'une portraiture bienveillante de l'alter états-unien au sein des productions chinoises. Il en ressort tout de même l'existence d'une divergence représentationnelle de l'élément féminin, selon la nationalité du personnage fictif et du studio de production.

Si l'ancien soldat chinois et la médecin états-unienne se complètent dans l'entreprise de sauvetage d'autrui, la capacité à soigner de Rachelle s'avère fortement amenuisée par une absence de soutien étatique ne faisant nullement défaut à Leng Feng. A cet égard, une scène de dialogue entre les deux protagonistes renferme à elle-seule la disparité qui est représentée dans la dévolution des régimes chinois et états-unien : après les débuts de la guerre civile, la médecin propose de rejoindre le consulat des États-Unis pour solliciter l'aide des marines, ce à quoi Leng Feng rétorque *"vous pensez que vos marines sont les meilleurs au monde ? Alors ou sont-ils ?"*. Rachelle lui explique qu'elle a informé le consulat par message mais qu'aucune réponse n'a été reçue jusqu'alors, ce qui déclenche un sourire du protagoniste chinois. Dans un dernier espoir, elle décide de joindre le consulat par téléphone, mais se heurte à un simple répondeur, signalant la fermeture de l'institution. Leng Feng lui apprend subséquemment que tous les navires ont quitté le pays, y compris ceux des États-Unis, mais à l'exception notable des vaisseaux chinois. Là où la Chine se distingue par son abnégation à protéger ses ressortissants en territoire étranger, les États-Unis se démarquent, au contraire, par un absentéisme qui résonne presque avec l'impuissance et l'attentisme qui lui était déjà accolée dans le film Transformers : L'Age de l'extinction (2014). Le différentiel attrait à la dévotion des régimes chinois et états-uniens vis-à-vis de leurs propres ressortissants se double d'ailleurs d'une divergence dans la nature de leur engagement auprès de leur partenaire africain. Entre la solidarité des ressortissants chinois à l'égard de leurs *"camarades"* africains et l'organisation du transfert de civils sous l'égide de l'Ambassade de Chine, le régime chinois est dessiné sous les traits de la puissance amicale, loyale et bienveillante. A l'inverse, la présence états-unienne semble plutôt circonstancielle et opportuniste, avec un désengagement au moindre péril selon les dires du personnage de Leng Feng. Dans l'économie narrative proposée, la Chine supplante donc les États-Unis en devenant la garante d'un ordre régional que ces derniers ne semblent plus en mesure d'assumer. La scène de conclusion du film, reproduite ci-après, en est d'ailleurs symboliquement illustrative :

§2- L'analyse filmique de la production La bataille du lac Changjin (2021)

Par le biais d'une déconstruction typologique (A), formelle (B) et conceptuelle (C), le film La bataille du lac Changjin (2021) est similairement décortiqué pour rendre compte de ses qualités narratives et esthétiques, tout en appréciant les oppositions identitaires sino-états-uniennes qui sont à l'oeuvre, de manière à saisir la cohérence du récit avec les films hollywoodiens sinisés.

A- La déconstruction typologique du film

Inspiré de la bataille du réservoir de Chosin (1950), le récit propose une reconstitution cinématographique de l'affrontement historique ayant opposé l'armée des volontaires du peuple chinois aux forces onusiennes placées sous commandement états-unien. Sur cette base, la trame narrative se recentre sur Wu Qianli, soldat fictif de la septième compagnie de l'armée chinoise, dont le quotidien s'est retrouvé chamboulé peu après la décision du *politburo* chinois de s'interposer dans la *"guerre d'agression"* menée par l'impérialisme états-unien. Pourtant en permission, Wu Qianli est alors rappelé à ses fonctions pour participer à l'effort national, instillant dès les premières scènes du film une émanation patriotique. Naturellement, la matrice narrative repose sur une logique du conflit confinant les soldats chinois à résister à une puissance états-unienne, dotée d'un potentiel militaire sensiblement supérieur, du moins sur le plan matériel. Curieusement, les savoirs narratifs dépeignent simultanément les échelons tactiques et stratégiques des forces chinoises, tout en esquissant quelques représentations des troupes états-uniennes, permettant à cet égard une appréhension de l'opulence de leurs moyens et de la personnalité barbare de leurs chefs. Pour faciliter l'immersion du spectateur, la structure narrative suit une progression strictement linéaire et causale, dénuée de tout *flashbacks.* Déployé sur une durée de 178 minutes, le récit

fait néanmoins appel à une série d'ellipses de courtoisie destinée à condenser la bataille à ses moments épiques et dramatiques. En recourant à une focalisation omnisciente, l'œuvre propose une vue panoramique de la bataille, en donnant l'illusion d'une crédibilité objective, bien que le récit soit parsemé de quelques distorsions historiques. Parmi elles, le nombre de soldats chinois décédés est porté à 197 000 selon le film, ce qui contraste mécaniquement avec les estimations occidentales avoisinant les 400 000 morts[498]. Après tout, la production reste une commande réalisée à l'occasion du 100ème anniversaire du Parti communiste chinois, d'où l'orientation nécessairement idéologique du film, avec un fort ancrage sur l'Histoire telle qu'interprétée par le *politburo* chinois. La séquence finale de l'oeuvre révèle justement l'hommage cinématographique qui a été entrepris[499], en précisant que *"le grand esprit de la guerre est intemporel. Les puissants martyrs de l'armée des volontaires du peuple chinois ne seront jamais oubliés !"*. Malgré l'aura propagandiste de l'œuvre, le récit introduit tout de même le spectateur à une galerie de protagonistes atypiques, marqués par leurs fragilités, leurs personnalités et leurs défauts, tout en étant unies par un même élan national. Porté par un répertoire audiovisuel bien souvent qualitatif, l'attachement émotionnel qui en découle exalte alors un sentiment patriotique, sublimant leur courage parfois sacrificiel.

B- La déconstruction formelle du film

Avec un budget estimé à plus 170 millions d'euros, La Bataille du lac Changjin (2021) s'impose comme l'œuvre la plus coûteuse de l'histoire du cinéma chinois. A bien des égards, l'esthétique audiovisuelle qui y est déployée en est hautement révélatrice, notamment à travers les nombreuses scènes épiques, où l'image et le son entrent en osmose. Par un subtil mélange de ralentis, de son étouffé et de crescendo musical, le dispositif audiovisuel parvient alors à transposer l'intensité guerrière, tout en laissant parfois transparaître une forme d'idéalisation visuelle du conflit. Dans les scènes d'action, la caméra oscille entre plans larges et plans serrés à hauteur d'homme pour traduire la monumentalité de la bataille, que ce soit en des termes quantitatifs (nombre de corps et de matériels) ou qualitatifs (effusion de sang, crispation des visages). La recherche de spectacularité visuelle s'exprime tout particulièrement à travers deux scènes, reproduites ci-après :

[498] AFP, « En Chine, les ex-soldats de la guerre de Corée avides de paix », Le Point, 26 avril 2018, https://www.lepoint.fr/monde/en-chine-les-ex-soldats-de-la-guerre-de-coree-avides-de-paix-26-04-2018-2213829_24.php.

[499] Robert A. Rosenstone, « The Historical Film as Real History », *FILMHISTORIA Online* 5, nº 1 (1995): 1.

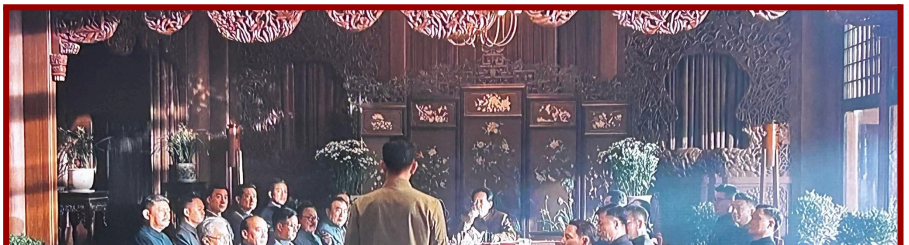
Si la maîtrise de la post-production est manifeste, les effets spéciaux du film se distinguent cependant par une variabilité qualitative d'une scène à l'autre, ce qui suggère une fragmentation du travail visuel entre plusieurs studios, aux compétences encore asymétriques. Entre le montage sur fond vert pauvrement exécuté et la modélisation 3D approximative d'une flotte états-unienne, les deux scènes d'ouvertures produisent une impression d'artificialité contrastant nécessairement avec les scènes plus qualitatives ci-dessus, éloignant ainsi le spectateur du réalisme de la fiction. Malgré l'appropriation des savoir-faire technologiques des productions hollywoodiennes, la diffusion de l'expertise ne semble donc pas être uniformément opérationnalisée. Les deux scènes dont il est question ont d'ailleurs été reproduites ci-après pour en proposer une évaluation par le lecteur, qui ne manquera pas de les comparer avec les deux scènes précédentes :

Le film reste essentiellement tributaire d'une logique de *blockbuster*, où la spectacularité audiovisuelle tend à prévaloir sur la potentialité réflexive, comme si l'action devait rester suffisamment lisible et séduisante pour rallier une masse nationale autour de son appareil étatique. En contrepartie, l'œuvre ne propose que trop peu de métaphores visuelles, au profit d'une production vraisemblablement standardisée, sinon industrialisée, et ce, malgré quelques défaillances ponctuelles dans le traitement des effets spéciaux. En ce qui concerne la couverture visuelle, force est de constater que cette dernière épouse la stratégie narrative du film, en accordant une place prépondérante à la représentation des forces chinoises tandis que les troupes états-uniennes sont cantonnées à des plans plus brefs et purement descriptifs, de sorte à éviter toute forme d'humanisation de l'ennemi. Une musique militaire, frôlant parfois la tonalité burlesque, est même mobilisée pour accompagner les scènes de préparation stratégique des généraux états-uniens.

C- La déconstruction conceptuelle du film

A la différence de Wolf Warrior 2 (2017), La bataille du lac Changjin (2021) propose une série d'antagonismes pleinement assumés entre les éléments chinois et états-uniens. Parmi eux, figure la traditionnelle dichotomie entre l'agressivité attribuée aux États-Unis et la paisibilité prêtée à la Chine. De ce rapport d'opposition naît une héroïsation de la Chine, qui est alors dépeinte comme le dernier rempart pour résister à l'hostilité impériale des Etats-Unis. Au-delà d'être racontée, la dichotomie est même exprimée par le langage visuel du film, qui confère aux desseins du général MacArthur une portée explicitement annihilatrice. La scène d'ouverture sur ce dernier en est particulièrement évocatrice, notamment à travers le reflet des bombardements dans ses lunettes, qui lui prête métaphoriquement une telle ambition :

Si le Président Mao Zedong est initialement dessiné sous les traits d'un dirigeant résolument pacifique, *"l'agression"* perpétrée à l'encontre des alliés nord-coréens, les tirs indiscriminés de l'aviation états-unienne sur des villages chinois et le verrouillage de Taiwan le conduisent néanmoins à considérer le conflit comme la seule solution à même de garantir aux *"générations futures"* un *"développement pacifique"*. A ce moment-là, le récit mobilise d'ailleurs un imaginaire de sécurité national, hérité du *"siècle d'humiliation"* pour légitimer le recours à la force, en rappelant que *"les étrangers nous regardent de haut. La fierté ne peut être gagner que sur le champ de bataille"*. Le pacifisme du régime chinois contraste donc naturellement avec l'agressivité et l'arrogance états-unienne, quoique l'invocation des traumatismes passés tend à subordonner le pacifisme chinois à la sauvegarde de l'intérêt national, suggérant dès lors l'image d'un pacifisme chinois qui ne saurait nullement être synonyme d'impuissance. Une fois l'entrée en guerre déclarée, une seconde opposition identitaire est progressivement esquissée s'agissant des styles respectifs des processus décisionnels chinois et états-uniens. Paradoxalement, la démocratie états-unienne semble se réduire à une seule force de commandement, incarnée par nul autre que le Général MacArthur. La remarque de ce dernier selon laquelle le Président *"ne donne pas d'ordre, il ne fait que des suggestions"* et l'absence de représentation des pouvoirs exécutif et législatif donne alors l'impression d'un idéal démocratique dévoyé par le pouvoir militaire états-unien. A cet égard, le style décisionnel du Général MacArthur se présente comme individualiste, autoritaire et en partie guidé par sa foi chrétienne. A l'inverse, le Président Mao s'inscrit dans un environnement décisionnel de collégialité, au sein duquel il consulte et recueille les avis de ses conseillers avec sérénité et réflexivité. La scène reproduite ci-après en est notamment illustrative :



Curieusement, les styles décisionnels proposés en l'espèce résonnent avec ceux déployés au sein du film Red Dawn (2012), bien que leurs configurations y soient manifestement inversées. La bataille du lac Changjin (2021) ne se cantonne toutefois pas à une représentation univoque et dépréciative de l'échelon décisionnel états-unien, mais introduit également la figure d'un valeureux commandant états-unien, qui choisit de ne pas évacuer tant que ses hommes blessés n'ont pas été pris en charge avant lui. Hormis cette exception, l'individualisme et l'arrogance restent tout de même un défaut transversal au reste des troupes états-uniennes. En revanche, le commandement militaire chinois se distingue par une sollicitude constante envers ses hommes. Confronté à une pénurie de manteaux pour les soldats du front, un haut gradé renonce volontairement au sien, malgré des températures avoisinant les -31 degrés, afin que le vêtement soit renvoyé en première ligne marquant ainsi le sacrifice du confort des commandants chinois au profit de leurs soldats. Sur ce point, la cohésion de l'ensemble militaire chinois est vraisemblablement constitutive du renversement des forces états-uniennes, et ce malgré un différentiel de puissance matériel. Alors que l'un se déplace à pied, l'autre dispose de véhicules blindés, creusant ainsi le décalage entre une *"armée de soldats bien entraînés"* et des *"paysans"*[500]. Les soldats chinois en sont eux-mêmes conscients, reconnaissant que *"nous nous battrons mais ça sera très dur"*. A cet égard, le récit construit un miroir identitaire inversé entre les Etats-Unis et la Chine, où l'un est doté d'une opulence matérielle mais d'une mentalité décadente alors que l'autre est frappé d'une pauvreté matérielle mais d'une noble mentalité. A titre d'exemple, deux pilotes états-uniens se livrent à un jeu morbide en tirant sur les dépouilles de soldats chinois, instillant un sentiment d'immoralité, couplé à l'image d'une consommation superflu de ressources militaires. En parallèle, les soldats de la septième compagnie brillent par leur ingéniosité et leur respect chevaleresque, en ciblant stratégiquement les stocks d'essence ennemi tout en

[500] Propos prêtés à MacArthur au sein du film.

faisant preuve de respect vis-à-vis des morts adverses[501]. La grandeur spirituelle des combattants chinois atteint son paroxysme lors d'une scène finale (reproduite ci-après), où une division entière périt sous un froid glacial en attendant la venue des ennemies. Face à leurs corps figés en status de glace, le haut gradé états-unien qui les découvre témoigne alors de son sincère respect et déclare *"[qu']en affrontant des hommes d'une volonté aussi forte, nous ne pouvions emporter cette bataille"*. Au-delà des dichotomie apparentes entre l'agressivité de l'un et le pacifisme de l'autre, la richesse matériel de l'un et la pauvreté de l'autre ou encore la décadence moral de l'un et la noblesse de l'autre, le récit cinématographique s'achève par la reconnaissance des valeurs morales de l'ego à travers le regard de l'alter, symbolisant ainsi la construction dialectique de l'identité chinoise à partir de l'autre significatif, en l'espèce les Etats-Unis.

Au regard des deux productions analysées, l'industrie cinématographique chinoise s'est manifestement appropriée la grammaire hollywoodienne des blockbusters, tout en y infusant ses caractéristiques chinoises. La logique de spectacularité audiovisuelle et la simplicité narrative se conjuguent alors à une glorification constante du régime, parfois au détriment de l'image états-unienne. Si Jun Fang s'interrogeait sur l'émergence possible d'une *"hégémonie parallèle"* chinoise[502], force est de constater que l'appareil cinématographique chinois est dorénavant suffisamment industrialisé pour projeter une image de la puissance chinoise, et ce grâce aux enseignements tirés des productions hollywoodiennes. Selon Chris Fenton, le virage chinois de l'économie hollywoodienne a ainsi permis de *"nourrir le dragon"*, jusqu'à ce que celui-ci soit en mesure de rivaliser qualitativement avec Hollywood[503]. Entre

[501] A une exception près, où un soldat états-unien est poignardé à de multiples reprises par un soldat chinois novice.

[502] Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », *American Sociological Review* 89, nº 3 (2024): 488‑517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

[503] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

la socialisation hollywoodienne à la censure chinoise et la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens, la stratégie narrative du Parti communiste chinois se distingue donc par un triomphe apparent, que le chapitre suivant s'emploiera à analyser et peut être à nuancer.

Chapitre 3:
La reconfiguration bicéphale du régime narratif chinois sous le prisme hollywoodien

"Art will serve the State[504] *"*[505]

Depuis la période maoïste, l'art chinois est pensé comme un instrument subordonné à la sublimation de la politique[506], à partir duquel les mythes se (ré)écrivent, les identités se (re)façonnent et l'imaginaire se (re)structure[507]. Mais jusqu'alors, la productivité du régime narratif chinois était strictement borné à ses frontières nationales, laissant ainsi entrevoir une profonde stérilité de ce dernier sur la scène internationale, en particulier face aux récits occidentaux. Si *"l'Histoire est écrite par les vainqueurs"*[508], le Parti communiste chinois entend, plus que jamais, acquérir les attributs de la puissance narrative pour se donner les moyens de *"bien raconter l'histoire de la Chine"*[509]. Le *"réel"* des relations internationales fait ainsi l'objet d'une lutte interprétative, opposant des récits parfois fictifs mais souvent concurrents[510]. Après un bref retour sur le rapport qu'entretient le Parti communiste chinois avec ce concept de puissance narrative (Section 1), l'étude se recentre autour de la reconfiguration du régime narratif chinois sous le prisme hollywoodien, en y révélant une double stratégie, destinée à imposer la substance narrative chinoise sur l'appareil culturel hollywoodien (Section 2) tout en s'inspirant formellement de ce dernier pour renforcer la puissance de ses récits (Section 3).

[504] Traduction personnelle de l'auteur - *"L'art servira l'Etat"*.

[505] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[506] Yin Kai, « De l'étatisation à la propagande : la mise en place du système du cinéma communiste chinois (1938-1952) », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, nº 7 (mai 2015), https://doi.org/10.4000/map.1844.

[507] Katja Freistein et al., « Studying Narratives in International Relations », *International Studies Perspectives*, 29 octobre 2024, ekae019, https://doi.org/10.1093/isp/ekae019.

[508] Frédéric Sallée, « « L'histoire est écrite par les vainqueurs. » », *Idées reçues*, Le Cavalier Bleu, 16 octobre 2023, 31‑36.

[509] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[510] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi*, 2 mars 2025, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937.

Section 1: La prétention du Parti communiste chinois à la puissance narrative

Longtemps victime d'un déficit discursif sur la scène internationale, la Chine amorça un tournant décisif dans les années 2000, sous l'impulsion du professeur Zhang Zhizhou. Las d'endurer les paroles et les récits jusque-là imposés par l'hégémonie discursive des puissances occidentales, ce dernier a œuvré pour l'introduction de la pensée de Michel Foucault au sein de la sphère politique chinoise[511]. C'est ainsi que le concept de "话语权 *(huàyǔquán)"* fut proposé pour répondre aux besoins stratégiques du Parti communiste chinois, en équipant progressivement le régime d'un *"pouvoir de se faire entendre"*[512]. Seulement, les discours chinois restaient encore frappés d'une aura manifestement propagandiste sur la scène internationale, amenant le Président Hu Jintao a repensé le pouvoir discursif sous le prisme de la culture pour en diluer la teneur politique[513]. Par souci de clarté, encore faut-il rappeler que la propagande correspond à une entreprise *"délibérée et systématique"* visant à manipuler les perceptions d'autrui pour les orienter dans un sens favorable aux intérêts du propagandiste, en recourant notamment à l'élimination d'informations négatives et à la valorisation d'informations positives[514]. Mais lorsque la propagande est perçue comme telle par sa cible, le propagandiste s'expose à un discrédit et à une perte de légitimité, outre l'insatisfaction des intérêts initiaux. Or, en enrobant les messages politiques dans un substrat culturel, la propagande acquiert une forme d'invisibilité grâce à sa diffusion transmédiatique, que ce soit au travers du cinéma, des caricatures ou encore des réseaux sociaux[515].

A son arrivée au pouvoir, le Président Xi Jinping déplore toutefois la persistance des insuffisances du pouvoir discursif chinois. Dans la lignée de ses prédécesseurs, ce dernier décide alors de maintenir l'enrobage culturel tout en opérant un glissement, privilégiant désormais les récits aux discours et les acteurs privés aux acteurs publics de sorte à séduire

---

[511] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

[512] Emmanuel Dubois de Prisque et Jean-Yves Heurtebise, « L'ordre néo-maoïste du discours (analyse d'un usage récent de Foucault en Chine) », *Monde chinois* 60, nº 4 (2019): 83‑101, https://doi.org/10.3917/mochi.060.0083.

[513] Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

[514] Lutgard Lams, « Examining Strategic Narratives in Chinese Official Discourse under Xi Jinping », *Journal of Chinese Political Science* 23, nº 3 (2018): 387‑411, https://doi.org/10.1007/s11366-018-9529-8.

[515] Jason Dittmer et Daniel Bos, *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, 2nd ed. édition (Rowman & Littlefield Publishers, 2019).

l'opinion internationale sur le *"marché [global] des idées"*[516]. Si le récit reste une sous-composante du discours, le premier a l'avantage de se présenter dans un ordre séquentiel et chronologique, reliant les événements entre eux et leurs conférant un sens de lecture à même d'aboutir à une série de *"leçons pour l'avenir"*[517]. Initialement formulée sous la présidence de Jiang Zemin (1993-2003), la stratégie du *Going-out Policy* s'est alors densifiée sous Xi Jinping, pour faire du cinéma l'un des instruments privilégiés du pouvoir narratif chinois, destiné à imprégner les publics étrangers de ses récits stratégiques[518]. Après tout, à la différence du discours, le récit cinématographique est porteur d'expériences synthétiques, à travers lesquelles les individus deviennent symboliquement témoins du récit, engendrant une potentielle altération des croyances préconstruites initiales[519]. L'immersion émotionnelle contribue notamment à un abaissement de la résistance cognitive, ouvrant ainsi la voie à l'infusion d'orientations politiques qui infiltrent les structures même de la croyance du spectateur[520]. Entre le biais d'ancrage et l'effet de vérité illusoire, l'exposition répétée à une propagande cinématographique, pour peu qu'elle soit effectivement imperceptible, transforme les stimulis reçus en une vérité subjectivement intériorisée[521]. A l'échelle d'une société, si les agents ne sont jamais parfaitement socialisés, les représentations qui en résultent se cristallisent tout de même dans les matrices du savoir collectif, orientant la manière dont le spectateur conçoit le Soi, l'Autre, ainsi que l'environnement dans lequel ils s'inscrivent.

Si les autorités chinoises ont ainsi dessiné les contours d'une puissance culturelle socialiste qui aspire à s'imposer comme une hégémonie discursive parallèle à celle des États-Unis, le régime narratif chinois s'est néanmoins heurté à un ensemble de carences

---

[516] Yong Wang, « A Study on the Development of the Film Industry Since the Founding of New China and the Evolution of Cultural Outlook », *Journal of Humanities, Arts and Social Science* 7, nº 12 (2023), https://doi.org/10.26855/jhass.2023.12.007.

[517] Linus Hagström et Karl and Gustafsson, « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics », *Cambridge Review of International Affairs* 32, nº 4 (2019): 387‑406, https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.

[518] Yong Wang, « A Study on the Development of the Film Industry Since the Founding of New China and the Evolution of Cultural Outlook », *Journal of Humanities, Arts and Social Science* 7, nº 12 (2023), https://doi.org/10.26855/jhass.2023.12.007.

[519] J Furman Daniel III et Paul Musgrave, « Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations », *International Studies Quarterly* 61, nº 3 (2017): 503‑16, https://doi.org/10.1093/isq/sqx053.

[520] Uri Hasson et al., « Neurocinematics: The Neuroscience of Film », Projections, *Projections* 2, nº 1 (2008): 1‑26, https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102.

[521] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

structurelles[522]. Pour y pallier, le Parti communiste chinois a choisi de remanier la structuration et l'orientation de ses modalités de mise en récit, profitant pour ce faire du modèle hollywoodien[523] à travers une stratégie visant à *"emprunter un bateau pour prendre la mer[524]"[525]*. Bien que cette dernière soit traditionnellement réservée par la doctrine pour qualifier l'infiltration de la censure chinoise au sein de l'appareil cinématographique hollywoodien[526] (Section 2), une lecture constructiviste en justifie l'extension pour inclure la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens. En empruntant les normes de production hollywoodiennes, le régime narratif chinois s'est ainsi restructuré et a jeté les bases d'un Chinawood, une hégémonie narrative émergente conçue grâce à et en parallèle de Hollywood (Section 3).

Section 2: L'emprise du régime narratif chinois sur la substance narrative des productions hollywoodiennes

Autrefois considéré comme *"l'outil le plus efficace des Etats-Unis pour promouvoir la démocratie et la liberté d'expression dans le monde[527]",* Hollywood s'apparente aujourd'hui à une véritable chambre d'écho des récits stratégiques déployés par le régime chinois[528]. A la suite du virage asiatique de l'économie hollywoodienne, le Parti communiste chinois est effectivement parvenu à négocier une transnationalisation de sa censure, encadrant ainsi l'horizon du narrable pour les studios de production hollywoodiens. Dès 2017, la journaliste Shanthi Kalathil mettait déjà en garde contre ce détournement du soft power états-unien[529]. Mais face à la Chine, Hollywood privilégie toujours les valeurs de rentabilité plus que de

[522] Aynne Kokas, *Hollywood Made in China* (University of California Press, 2017).

[523] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi*, 2 mars 2025, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937.

[524] Traduction personnelle de l'auteur - *"Borrowing a boat to go out on the ocean"*.

[525] Bethany Allen-Ebrahimian, « Between the Lines on Chinese Strategy: "Borrowing a Boat to Go out on the Ocean" », Axios, 26 février 2020, p.1, https://www.axios.com/2020/02/26/china-foreign-media-borrowing-boat-ocean.

[526] James Tagger, « Made in Hollywood, Censored by Beijing », PEN America, 5 août 2020, https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/.

[527] Traduction personnel de l'auteur - *"In more insidious cases, it has braided a censorious agenda into moviemaking, corrupting America's most effective tool for selling democracy and free expression to the w*orld"

[528] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[529] US-China Economic and Security Review Commission, « CHINA'S DOMESTIC INFORMATION CONTROLS, GLOBAL MEDIA INFLUENCE, AND CYBER DIPLOMACY », 2019, https://www.uscc.gov/solr-search-uscc?search_api_fulltext=media+influence+&type=All.

liberté ou d'intégrité. Or, la première manifestation de la reconfiguration du régime narratif chinois réside précisément autour de ce *"contrôle narratif"*[530] des récits hollywoodiens. Si le cinéma enferme le spectateur dans une *"réalité de substitution"* où chaque récit propose une *"grille de lecture interprétative"*[531] du réel, le cinéma hollywoodien enferme dorénavant le spectateur dans une réalité telle qu'interprétée par le Parti communiste chinois, ce qui contribue à la normalisation de son idéologie[532]. A travers l'altération voire la suppression de récits cinématographiques, Hollywood s'inscrit dans un nouveau travail de mythification de l'image chinoise. Si la productrice hongkongaise, Sophia Shek, remarque avant tout l'anéantissement de *"figures d'identification"*[533], les productions hollywoodiennes oeuvrent parallèlement à une *"dé-sécurisation"*[534] de la Chine au sein de l'imaginaire national états-unien, et dans une moindre mesure de l'imaginaire international. A l'instar de Red Dawn (2012), les récits cinématographiques hollywoodiens ne sont plus enclins à portraiturer une puissance chinoise qui serait hostile aux intérêts états-uniens, participant conséquemment à détricoter toute référence à la *"théorie de la menace chinoise"*[535]. Au-delà de l'étouffement des représentations dissidentes, l'économie narrative hollywoodienne propose même une glorification du régime chinois, souvent au dépens des régimes politiques occidentaux[536]. L'analyse filmique de la fausse coproduction Transformers : L'Age de l'extinction (2014) a en outre révélé une dichotomie entre une puissance chinoise intègre et efficiente et une puissance états-unienne corrompue et décadente. Le paroxysme du contrôle narratif chinois sur Hollywood se manifeste certainement dans l'intériorisation d'un réflexe d'autocensure au sein des directions cinématographiques, où la censure n'est plus seulement exécutée dans les faits mais désormais dans les esprits[537].

---

[530] Ning Xiao et Arunee Sriruksa, « Communication Power and Globalization: The Narrative of Myth in "National Representation" in China », *Asian Journal of Traditional and Innovative Arts and Textiles* 3, nº 2 (2024): 2.

[531] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain: Cinéma et idéologie aux Etats-Unis* (Armand Colin, 2017).

[532] Jonas Staal, *Propaganda Art in the 21st Century*, The MIT Press (Massachusetts, 2019).

[533] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

[534] Linus Hagström et Karl and Gustafsson, « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics », *Cambridge Review of International Affairs* 32, nº 4 (2019): 387‑406, https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.

[535] Anthony Fung, « BRICS| Strategizing for Creative Industries in China: Contradictions and Tension in Nation Branding », *International Journal of Communication* 10, nº 0 (2016): 0.

[536] Linus Hagström et Karl and Gustafsson, « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics », *Cambridge Review of International Affairs* 32, nº 4 (2019): 387‑406, https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.

[537] Paul Charon et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « IRSEM 2021 - Les Opérations d'influence chinoises 2e éd. octobre 144dpi.pdf », IRSEM: lien vers le Google Docs, 2022, https://drive.google.com/file/d/11XOzrPy3z_1nRsPlKiqktjbgK5aqMClq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook.

Toute puissance narrative se heurte cependant à un certain degré de résistance[538], et la reconfiguration du régime narratif chinois n'en fait pas exception. Au sein des directions cinématographiques hollywoodiennes, la technique de la cerise et l'indocilité persistante de certains cinéastes suggèrent un contrôle narratif pour le moins volatile, où l'imposition est toujours et encore un travail de négociation plutôt qu'un état de fait. A l'échelle nationale, le *Representative* Républicain John Culberson appelait dès 2016 à une vigilance accrue quant aux interactions financières et culturelles entre Hollywood et Pékin[539]. Une loi bipartisane a finalement été votée en 2023 pour conditionner l'assistance logistique du Pentagone aux studios hollywoodiens n'ayant pas modifié leur récit à destination du marché chinois[540]. Curieusement, si la *Motion Picture Association of America* condamne la censure chinoise qui *"étouffe la créativité et l'activité économique[541]"*[542] et réaffirme son engagement à *"se bat[tre] pour la liberté des cinéastes[543]"*, cette dernière précise que *"s'attaquer aux régimes de censure étrangers afin d'ouvrir les marchés des services audiovisuels dans le monde (...) ne peut pas être accompli par des entreprises ou des industries individuelles. Cela ne peut se faire que sur la base de relations gouvernement à gouvernement[544]"*. Un étrange jeu de dédouanement s'est peu à peu dessiné au sein de la MPAA, où l'action du législateur états-uniens est perçue comme excessive tout en assumant que c'est à ce dernier qu'il incombe de contrer la censure chinoise. Pour James Tagger, *"la moitié du problème, c'est la censure chinoise, l'autre moitié, c'est le modèle capitaliste états-unien"*[545]. Si les désaccords font vraisemblablement les affaires du Parti communiste chinois, à charge de la MPAA de ne pas vouloir concilier l'inconciliable, en

---

[538] Linus Hagström et Karl and Gustafsson, « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics », *Cambridge Review of International Affairs* 32, nº 4 (2019): 387‑406, https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.
[539] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

[540] Ted Johnson, « Hollywood's China Predicament: New Law Restricts U.S. Cooperation On Projects Modified To Appease Beijing », *Deadline*, 6 février 2023, https://deadline.com/2023/02/hollywood-china-law-targets-movie-editing-censors-1235246652/.

[541] Traduction personnelle de l'auteur - *"Censorship stifles creativity and economic activity"*.

[542] Anissa Brennan, « MPA Filing to the International Trade Commission on "Foreign Censorship Part 1: Policies and Practices Affecting U.S. Businesses" », *Motion Picture Association*, 2021, https://www.motionpictures.org/policy-statement/mpa-filing-to-the-international-trade-commission-on-foreign-censorship-part-1-policies-and-practices-affecting-u-s-businesses/.

[543] Traduction personnelle de l'auteur - *"the MPA has fought for the freedom of filmmakers to tell stories free from the oppressive hand of government interference"*.

[544] Traduction personnelle de l'auteur - *"Addressing foreign censorship regimes to open up audiovisual services markets around the world (...) cannot be done by individual companies or industries. This can only be achieved on a government-to-government basis"*.

[545] Mario Sixtus, « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet », ARTE, 2024, https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/.

critiquant la censure tout en la tolérant au nom du profit, et en refusant de l'affronter directement tout en imputant sa résolution aux seules autorités politiques.

Au double langage de la *Motion Picture Association of America* se greffe parfois un discours doctrinal intrigant, en l'espèce incarné par Toby Miller, pour qui *"Hollywood fera quelques concessions textuelles minimales aux censeurs de la République Populaire de Chine (...) La Chine achètera des segments de l'industrie, voire un studio (...) Sinophobes et sinophiles continueront à partager leur obsession pour la différence et la domination de la République Populaire de Chine. Les observateurs hollywoodiens les plus avisés resteront en retrait, détendus, et regarderont l'histoire suivre son cours habituel à travers le conflit matériel qui en résulte entre fractions de capital et État (...) La conjoncture actuelle ne fait que rejouer l'ancienne vague d'investissements hollywoodiens japonais*[546]*"* [547]. Si l'auteur a le mérite d'exposer le rapport de force constant entre les flux financiers et les pressions étatiques, la pensée de ce dernier mérite un examen attentif, tant elle paraît osciller entre présomption et crédulité. Loin de se réduire à une poignée d'anecdotes cinématographiques ponctuées de concessions marginales, la présente étude montre au contraire que la transnationalisation de la censure chinoise s'enracine dans un processus de socialisation au sein même des studios hollywoodiens. Si les effets en demeurent variables d'un studio à l'autre, l'autocensure qui peut en découler ne saurait, pour sa part, être reléguée au rang de simples concessions accessoires. Au-delà d'être teintée d'un déterminisme évolutionniste discutable, l'analogie réalisée entre le Japon et la Chine apparaît des plus fallacieuses. Si les investissements japonais des années 90 auprès des productions hollywoodiennes ont effectivement suscité une anxiété aux États-Unis, encore faut-il pouvoir comparer le comparable. Or, entre la Chine et le Japon, les dissymétries économiques se superposent aux dissymétries politiques. Contrairement au Japon, la Chine demeure un Etat autoritaire, au potentiel économique abyssal et aux prétentions politiques colossales, dont les dernières sont souvent contradictoires avec celles portées par les Etats-Unis. A l'inverse, le Japon était et reste une puissance démocratique, au potentiel économique indéniable mais sans aucune prétention de substituer les valeurs libérales des Etats-Unis par des valeurs antithétiques. Pour Paul Charon, *"Pékin parvient à imposer ses propres modalités d'énonciation – ses tabous, ses valorisations, ses silences – au monde hollywoodien"* ce qui transforme les

[546] Traduction personnelle de l'auteur - *"Hollywood will make a few, minimal textual concessions to PRC censors (...) China will buy segments of the industry, perhaps even a studio (...) Sin-ophobes and Sinophiles alike will continue in their shared obsession with PRC difference and dominance. More skillful Hollywood observers will sit back, relax, and watch history take its usual course through the ensuing material conflict between fractions of capital and state (...) The current conjuncture is simply replaying "the old Japanese wave of Hollywood investment".*

[547] Toby Miller, « Fast Boats from Hollywood to China-and vice versa-or Ships Passing in the Night? The PRC Meets the NICL », in *Asia-Pacific Film Co-productions* (Routledge, 2019).

"conditions mêmes du dicible dans l'espace cinématographique mondial"[548]. Plus que de simples *"concessions textuelles minimales"*, la socialisation hollywoodienne à la censure chinoise entérine donc l'emprise du régime chinois sur le narrable hollywoodien. Mais alors que Hollywood demeure encore tributaire du marché chinois pour assouvir son appétit économique, la Chine, en revanche, apparaît de moins en moins dépendante et perfectionne désormais sa propre machine à produire du récit : Chinawood.

Section 3: La restructuration du régime narratif chinois à partir du modèle hollywoodien

Dès 2008, Barthélémy Courmont constatait déjà que l'industrie cinématographique chinoise entrait dans une ère *"proto Hollywood",* présageant à cet égard que la *"Chine pourrait bien encore connaître une ascension plus fulgurante, et devenir un compétiteur encombrant"*[549]. Entre les prétentions économiques des studios hollywoodiens et les prétentions politiques du Parti communiste chinois, la rencontre s'est révélée à la fois symbiotique et, à terme, nécessairement compétitive. Selon Chris Fenton, *"nourrir ou ne pas nourrir le dragon, telle est la véritable question (...) auquel Hollywood est confronté*[550]*"*[551]. Au vue de la socialisation chinoise aux savoir-faire hollywoodiens, le choix de nourrir le dragon semble avoir été fait, contribuant ainsi à l'industrialisation et au raffinement technologique du cinéma chinois. Or d'après le critique Paul Warren, *"à la plus grande invisibilité technique correspond la plus grande invisibilité idéologique, [et donc] la plus forte idéologisation du spectateur"*[552]. Aussi, en s'inspirant des structures de production hollywoodiennes, le cinéma chinois a redéfini son propre appareil de production cinématographique, dont les *blockbusters* aux caractéristiques chinoises en constituent les nouvelles expressions. Initialement source *"d'admiration et d'émulation"*[553], l'industrie cinématographique chinoise est, plus que jamais, animée

[548] Paul Charon, « The Fabulæ Mundi Project: Studying the Narrativization of the World in States' Foreign Policy », Billet, *Fabulæ Mundi*, 2 mars 2025, https://fabulaemundi.hypotheses.org/937.
[549] Barthélémy Courmont, *Chine, la grande séduction: Essai sur le soft power chinois* (Choiseul, 2009).

[550] Traduction personnelle de l'auteur - *"To feed or not to feed the dragon, that is the true question—the moral, trillion-dollar dilemma facing Hollywood".*

[551] Chris Fenton, *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business* (New York Nashville, 2020).

[552]Pierre Conesa, *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive* (Robert Laffont, 2018), https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01.

[553] Ying Zhu et al., éd., *Soft Power With Chinese Characteristics: China's Campaign for Hearts and Minds* (Routledge, 2019), https://doi.org/10.4324/9781315208671.

aujourd'hui par la volonté de rivaliser avec Hollywood[554], voire même de faire *"imposer le Chinawood sur le Hollywood"*[555].

Surprenamment, les récits cinématographiques chinois ne diffèrent pas fondamentalement des récits hollywoodiens sinisés, bien que la subtilité dans la mythification des éléments culturels chinois y apparaît moins prononcée que dans le cinéma hollywoodien. De Wolf Warrior 2 (2017) à La Bataille du lac Changjin (2021), le régime chinois y est représenté sous les traits de la puissance, du courage, du collectif et d'une moralité immaculée. A l'inverse, les États-Unis se présentent sous l'image de la lâcheté et de l'impuissance, auquel s'ajoute la critique d'une moralité décadente reflétée par un individualisme exacerbé, y compris au sein des structures de pouvoir. Mais entre Hollywood et Chinawood, les récits stratégiques du Parti communiste chinois révèlent un curieux paradoxe. Entre Hollywood et Chinawood, les récits stratégiques du Parti communiste chinois font preuve d'un certain paradoxe, où la Chine est essentiellement esquissée sous les traits de la puissance émergente pacifique, essentiellement dans le cinéma Hollywoodien, tandis que le cinéma chinois n'hésite pas à recourir à une antagonisation de l'autre états-unien l'amenant parfois à l'affronter. En conséquence, le cinéma hollywoodien semble davantage tourné vers la normalisation d'une émergence pacifique chinoise qui serait bienvenue, en particulier pour seconder une puissance états-unienne défaillante. De l'autre, le cinéma chinois entérine la fin de la Pax Americana pour transitionner vers une nouvelle Pax Sinica, où la Chine remplace d'ores-et-déjà les Etats-Unis en tant que puissance de maintien de l'ordre international, en particulier illustré par le film Wolf Warrior 2 (2017). Alors que le cinéma hollywoodien propose une image de la Chine oscillant entre puissance et pacifisme, le cinéma chinois n'hésite pas à antagoniser l'Autre états-unien, ou dans une moindre mesure ocidental. En conséquence, les productions hollywoodiennes contribuent à normaliser le récit d'une émergence pacifique de la Chine, perçue comme avantageuse pour seconder voire même compenser les faiblesses états-uniennes. En revanche, le cinéma chinois consacre manifestement la fin de la *Pax Americana* et prépare la transition vers une nouvelle *Pax Sinica*, dans laquelle le régime chinois se positionne comme puissance du milieu au sein de l'ordre régional et international, à l'instar du film Wolf Warrior 2 (2017).

---

[554] Giuseppe Richeri, « Hollywood et la Chine », Économie, *Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, nº S1 (2017): 89‑101, https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089.

[555] Mélanie Chalandon et al., « Chine : le pari des supers productions : épisode 4/4 du podcast Cinéma, une passion mondiale », France Culture, 16 mai 2024, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/chine-le-pari-des-supers-productions-9087452.

Sous le prisme hollywoodien, la seconde reconfiguration du régime narratif chinois se manifeste dans la refonte de son industrie cinématographique, désormais conçue pour séduire d'abord une audience nationale, puis régionale. Selon Maxime Didat, si "l'idéologie politique" reste largement partagée au sein de la population, cette dernière s'érode auprès de la nouvelle classe moyenne chinoise, d'où le recours à des blockbusters empreints de nationalisme pour instiller à nouvelle masse une ré-imprégnation idéologique[556]. Mais, comme le rappelle Eric Schwartzel, la *"dissidence prouve l'ouverture"*[557]. Or en apprenant du modèle hollywoodien, le Parti communiste chinois semble avoir négligé le passage selon lequel l'autodérision du cinéma national vis-à-vis des fragilités de l'État constitue elle-même un gage d'honnêteté et de sincérité, favorisant l'adhésion des spectateurs au récit proposé.

[556] Maxime Didat, *Géopolitique et cinéma: Image (s) de la puissance, puissance des images* (Editions L'Harmattan, 2021).

[557] Erich Schwartzel, *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy* (Penguin Press, 2022).

Conclusion

"So this is how liberty dies, with thunderous applause[558]*"*[559]

Pour rappel, le mémoire s'est ancré autour de la question de recherche suivante : *en quoi la sinisation de Hollywood reflète-t-elle une socialisation équivoque transformant les normes de production au service du régime narratif du Parti communiste chinois ?* Sous les ressorts du constructivisme et du post-structuralisme, une brève réponse imposerait la reconceptualisation de la sinisation de Hollywood pour la décrire désormais comme un processus de socialisation mutuel mais différencié, au cours duquel le Parti communiste chinois pilote une socialisation des productions hollywoodiennes à la censure par le biais d'incitations économiques, imposant ainsi la substance narrative de sa propagande extérieure. Mais en parallèle, le Parti encourage également l'appropriation des savoir-faire hollywoodiens par son industrie cinématographique, ce qui contribue à la construction progressive d'une hégémonie narrative chinoise. Finalement la sinisation de Hollywood reste indissociable d'une hollywoodisation de la Chine, bien que le premier reflète davantage l'asymétrie de pouvoir existant entre les studios hollywoodiens et le Parti communiste chinois. En s'immisçant dans la socialisation sino-hollywoodienne, le Parti communiste chinois est donc parvenu à reconfigurer son propre régime narratif tout en imposant ses récits au régime narratif hollywoodien.

Si l'intériorisation hollywoodienne de la censure chinoise reste un processus d'acculturation imparfait, marqué par une assimilation hétérogène et non-linéaire, le Parti communiste chinois a tout de même su convertir son pouvoir économique en un pouvoir culturel. Oscillant entre discussion informelle et coercition économique, les censeurs chinois ont instillé au mieux, un réflexe d'autocensure au sein des directions cinématographiques hollywoodiennes, et au pire, un essoufflement des mythes cinématographiques véhiculant l'image d'une Chine hostile. Toutefois, l'inconsistance matérielle de la censure chinoise fragilise autant qu'elle renforce le processus de socialisation, menant bien souvent à l'émergence d'une créativité complice, ou sinon à des concessions minimales. A travers les analyses filmiques de Red Dawn (2012) et Transformers : L'Age de l'extinction (2014), les contours ondulants de la censure chinoise se sont néanmoins éclaircis. Entre la valorisation de

[558] Traduction personnelle de l'auteur - *"Et c'est ainsi que la liberté meurt, sous un tonnerre d'applaudissements"*.

[559] Padmé Amidala - Star Wars épisode III : La Revanche des Sith (2005).

l'intégrité, de l'efficience et de la réactivité du régime chinois et la suppression des références liées à une quelconque hostilité ou impuissance, la censure chinoise semble vouloir instiguer un nouveau registre de mythification au sein du cinéma hollywoodien, où le péril jaune cède à l'émergence prétenduement pacifique et bénigne du rouge chinois.

La socialisation sino-hollywoodienne ne se limite toutefois pas à la transmission d'une norme unique, mais constitue un espace d'échanges mutuels de normes différenciées. Parallèlement à la censure chinoise, les pratiques de production hollywoodiennes circulent également, contribuant progressivement à la transformation de l'industrie cinématographique chinoise. Entre impulsions politiques et réactions économiques, le Parti communiste chinois a multiplié les passerelles avec Hollywood, permettant à l'industrie locale de s'imprégner de ses structures de production tout en protégeant le marché intérieur. Le rapport de mentorat initialement instauré a ainsi évolué en un rapport de sous-traitance, où l'industrie chinoise redéfinit sa relation avec Hollywood selon ses besoins et les ambitions stratégiques du Parti. Face à l'élévation qualitative du cinéma chinois, la relation sino-hollywoodienne est devenue plus mouvante, fluctuant entre une logique de coopération et de compétition. Si les records enregistrés par Ne Zha 2 (2025) peuvent susciter quelques anxiétés hollywoodiennes, le cinéma chinois reste confronté à des difficultés d'internationalisation, limitant sa capacité à rivaliser pleinement avec l'industrie hollywoodienne, du moins pour l'instant. Sur la substance narrative, l'analyse filmique des œuvres Wolf Warrior 2 (2017) et La bataille du lac Changjin (2021) suggère une construction parallèle des portraits chinois et états-uniens, où le second se retrouve souvent dépourvu de traits conférant au premier son attractivité. En s'inspirant des schémas narratifs hollywoodiens et en mobilisant les registres du spectaculaire audiovisuel, le cinéma chinois a repensé ses structures de production pour devenir un cinéma de masse de qualité, capable d'enrober les récits stratégiques du Parti communiste chinois dans un substrat de divertissement. Le Parti semble ainsi réussir à réécrire les mythes qui le concernent tout en forgeant de nouvelles représentations pour les États-Unis, ce qui tend à produire une naturalisation de ces dernières dans l'imaginaire international.

Parmi les principales limites de la présente recherche, figure en premier lieu le recours à la déconstruction post-structuraliste sur le site de l'image. En dépit de ses apports analytiques, cet outil est fondamentalement ancré sur la créativité et la perception de son utilisateur, d'où la présence d'une certaine réflexivité analytique dont la subjectivité ouvre

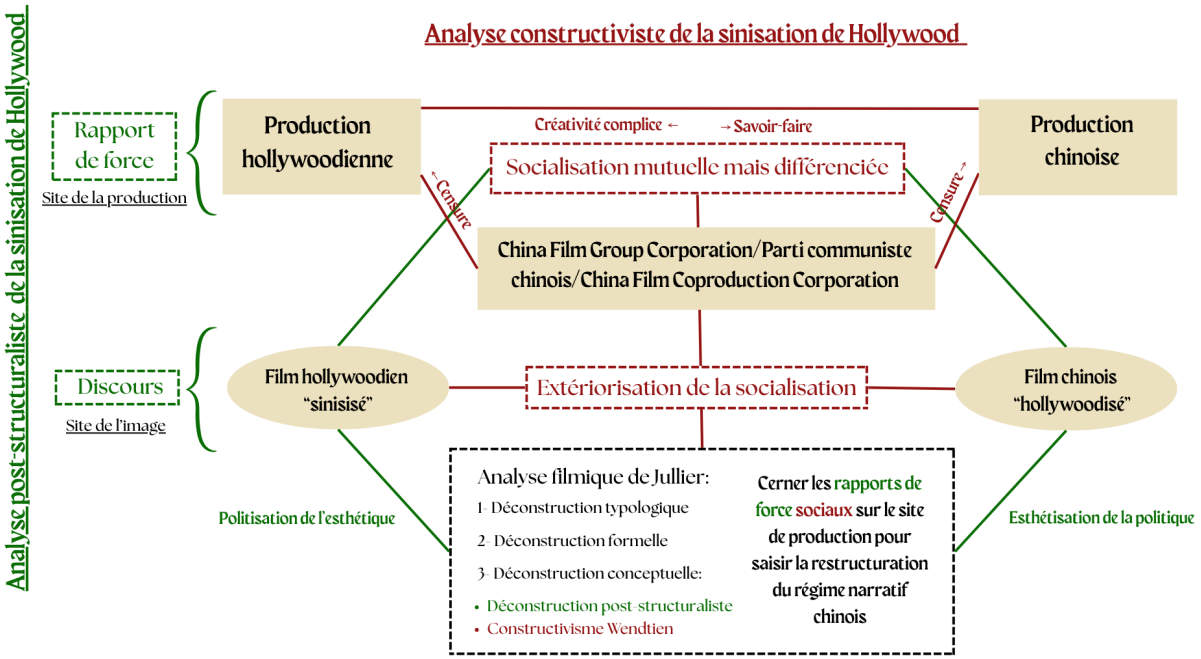
elle-même vers de nouvelles opportunités *"sujettes à d'autres vicissitudes"*[560]. L'utilisation de logiciels d'analyse de discours aurait pu certainement réduire l'influence de cette subjectivité, mais la déconstruction filmique ne se résume pas à ses seuls éléments textuels, elle mobilise également l'image et le son, dont l'articulation produit une émotion que la machine n'est pas encore capable de saisir. Une autre limite concerne cette fois-ci le site de la production. Bien que cette recherche ait envisagé de recourir à des entretiens, elle n'a pas bénéficié d'un *"guanxi"* suffisant pour confronter les sédiments doctrinaux et journalistiques aux acteurs des relations sino-hollywoodiennes. Or, de tels entretiens auraient très probablement permis d'enrichir la compréhension des rapports de force à l'œuvre dans cette interaction. L'absence de réponse, malgré les tentatives infructueuses, peut en elle-même témoigner de l'existence d'un tabou entourant ce sujet, déjà relevé par James Tagger. Par ailleurs, une dernière limite plus conceptuelle réside dans l'asymétrie analytique entre l'intériorisation de la socialisation et son extériorisation. Cependant, étant donné que la recherche a déjà dépassé certaines limites imposées par le format du mémoire, cette faiblesse peut être considérée comme secondaire.

Au final, le mémoire a pleinement atteint son objectif principal : retravailler le concept de sinisation de Hollywood afin de produire une analyse systématique du double processus de socialisation impliquant les studios hollywoodiens, l'industrie cinématographique chinoise et le Parti communiste chinois. L'objectif n'était nullement de critiquer la violation de la liberté d'expression aux États-Unis, ni de justifier la transnationalisation de la censure chinoise au regard de la rationalité économique hollywoodienne. La recherche s'est plutôt conçue comme un laboratoire analytique visant à déterminer dans quelle mesure la socialisation contribue, in fine, à renforcer ou à remodeler le régime narratif chinois. Loin de se limiter à quelques anecdotes, l'étude a adopté une approche systématique, rassemblant et articulant l'ensemble des éléments pertinents pour produire un travail original. En mobilisant conjointement le constructivisme et le post-structuralisme, le cadre théorique s'est révélé particulièrement adéquat pour ouvrir les boîtes noires que constituent les productions cinématographiques, mettant en lumière l'appropriation réciproque de normes de production lors de l'interaction entre les industries et les acteurs concernés.

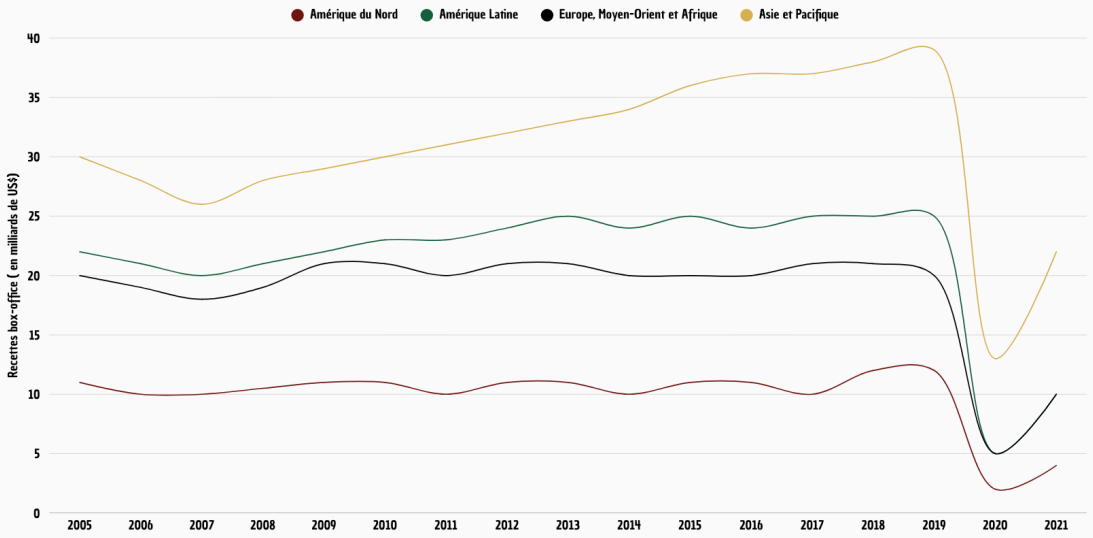
[560] Thierry Balzacq, *Théories de la sécurité. Les approches critiques* (Presses de Sciences Po, 2016), https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01.

S’il a fallu attendre plusieurs décennies pour que la Cour Suprême des Etats-Unis se décide enfin à reconnaître le cinéma non plus comme un simple objet de divertissement, mais véritablement comme un moyen d’expression méritant la protection du Premier Amendement à la Constitution, force est de constater que les studios hollywoodiens n’hésitent pas à soustraire les acquis de l’arrêt Burstyn V. Wilson (1952) chaque fois que se présente une opportunité de rentabilité, du moins sur le marché chinois. En s’attelant à déconstruire la relation sino-hollywoodienne post-1994, la présente recherche en a d’ailleurs été plus que démonstrative.

Document n°1 : Ancrage théorique du mémoire

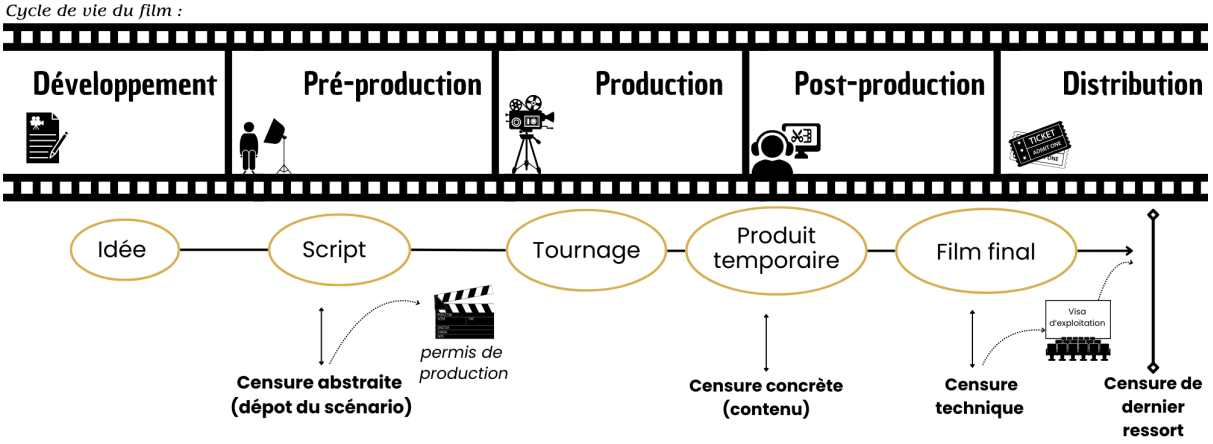


Document n°2 : Evolution des recettes du cinéma nord-américain, par régions du monde



Document n°3 : Les voies de contrôle de la censure institutionnelle chinoise selon la typologie du film*

Cycle de vie du film :



Degré d'obligatoriété :

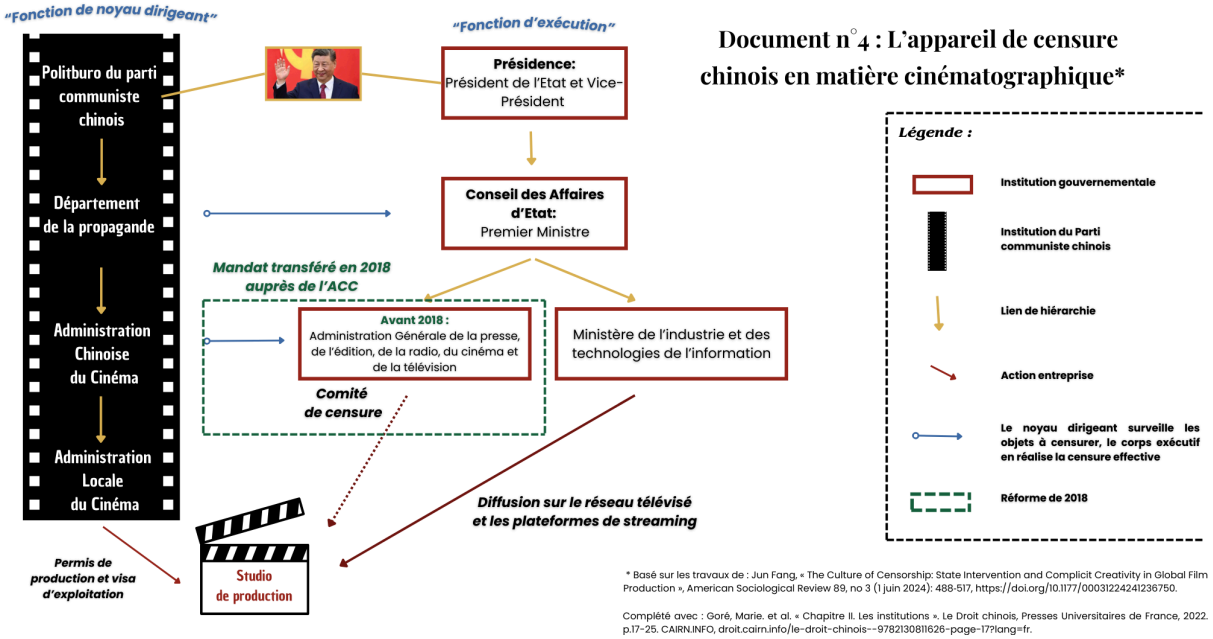
Recommandation pour les productions assistées et les productions stricto sensu

Obligation universelle

Obligation pour les (fausses) coproductions

* Basé sur les travaux de : Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », American Sociological Review 89, no 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

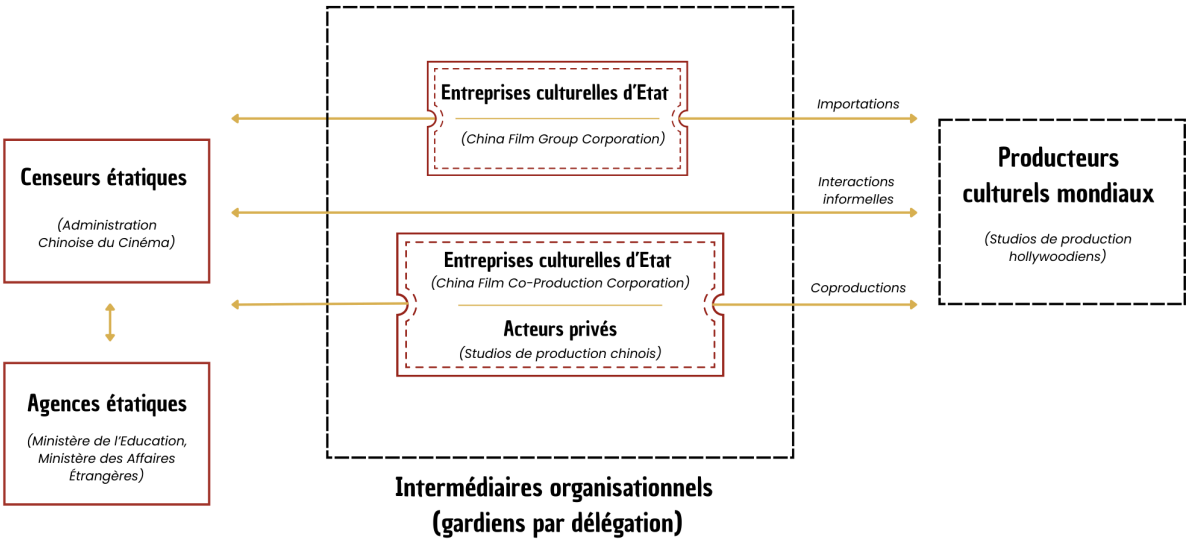
Document n°4 : L'appareil de censure chinois en matière cinématographique*



* Basé sur les travaux de : Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », American Sociological Review 89, no 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

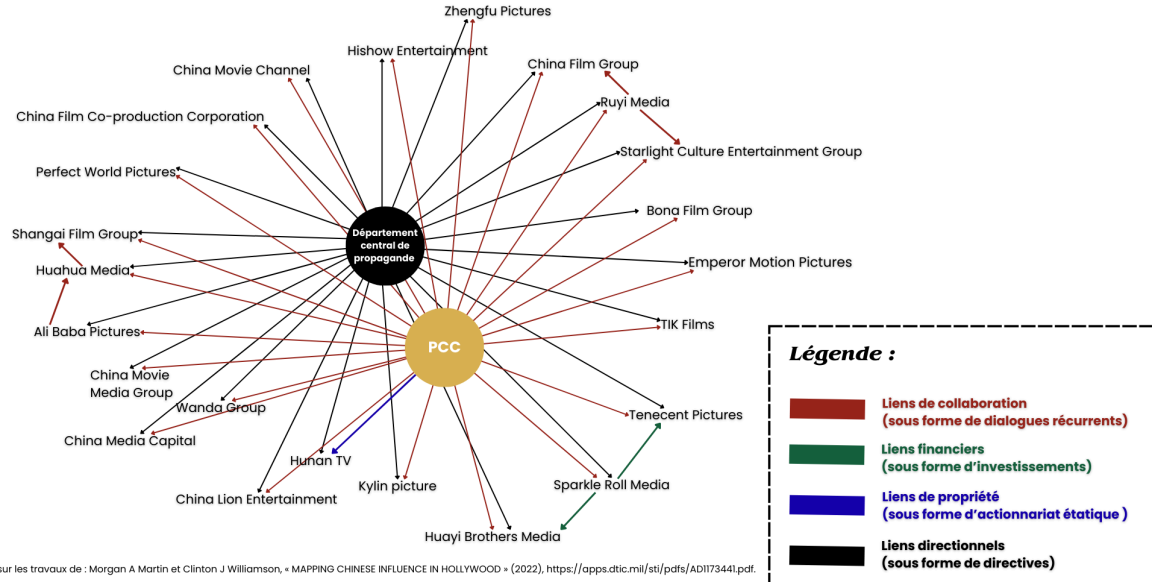
Complété avec : Goré, Marie. et al. « Chapitre II. Les institutions ». Le Droit chinois, Presses Universitaires de France, 2022. p.17-25. CAIRN.INFO, droit.cairn.info/le-droit-chinois--9782130811626-page-17?lang=fr.

Document n°5 : L'intermédiation de la censure chinoise en matière cinématographique*



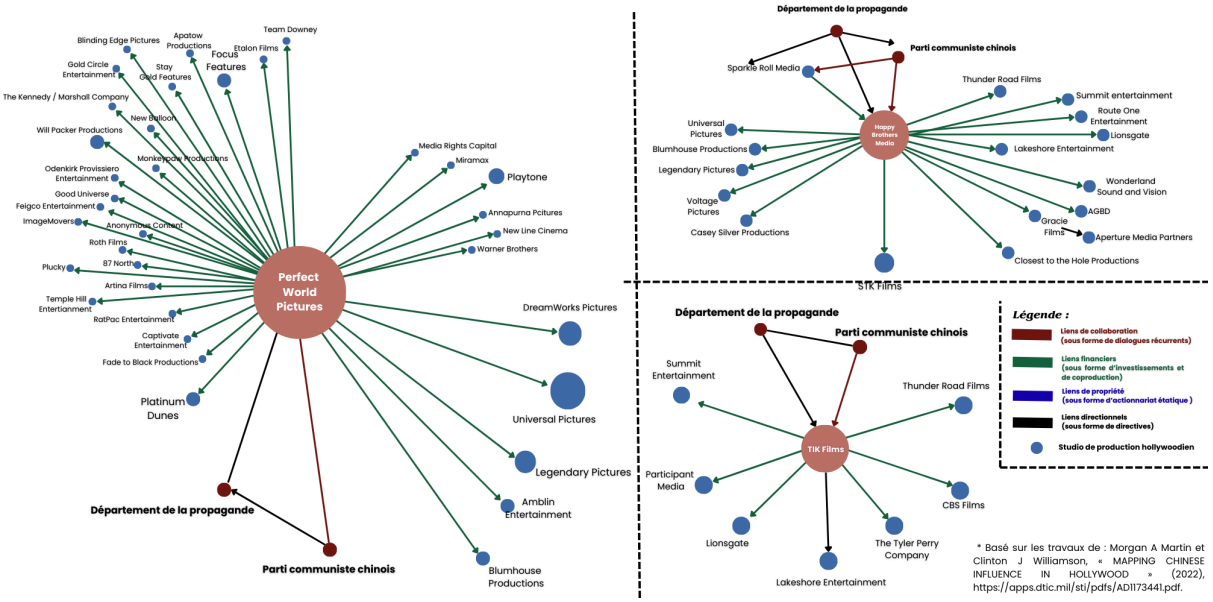
* Basé sur les travaux de : Jun Fang, « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production », American Sociological Review 89, no 3 (1 juin 2024): 488-517, https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

Document n°6 : L'imbrication multidimensionnelle du régime chinois au sein des entreprises culturelles*



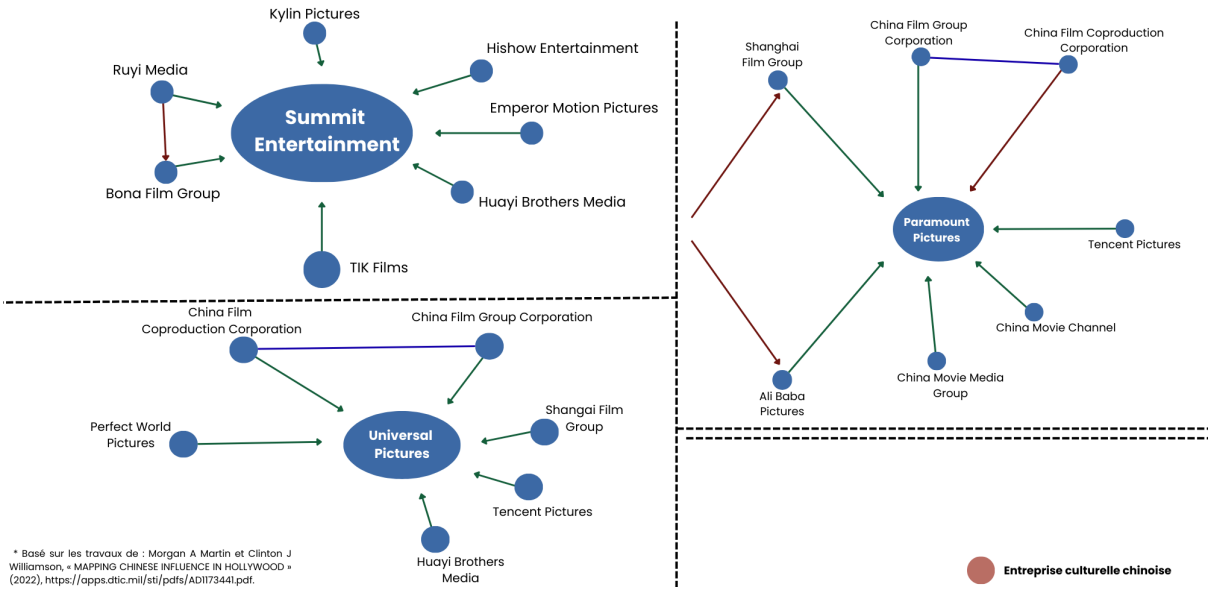
* Basé sur les travaux de : Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

Document n°7: Les principaux investisseurs chinois des productions hollywoodiennes*



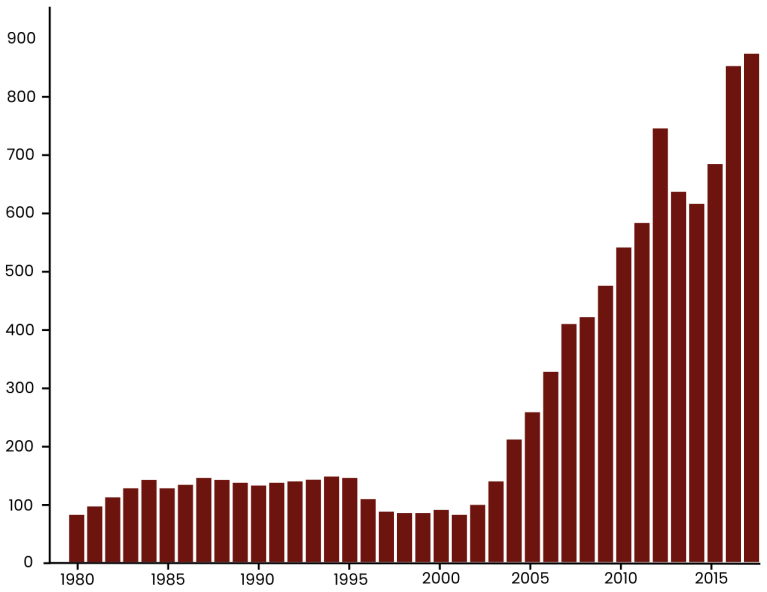
* Basé sur les travaux de : Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

Document n°8: Les principaux destinataires hollywoodiens des investissements chinois*



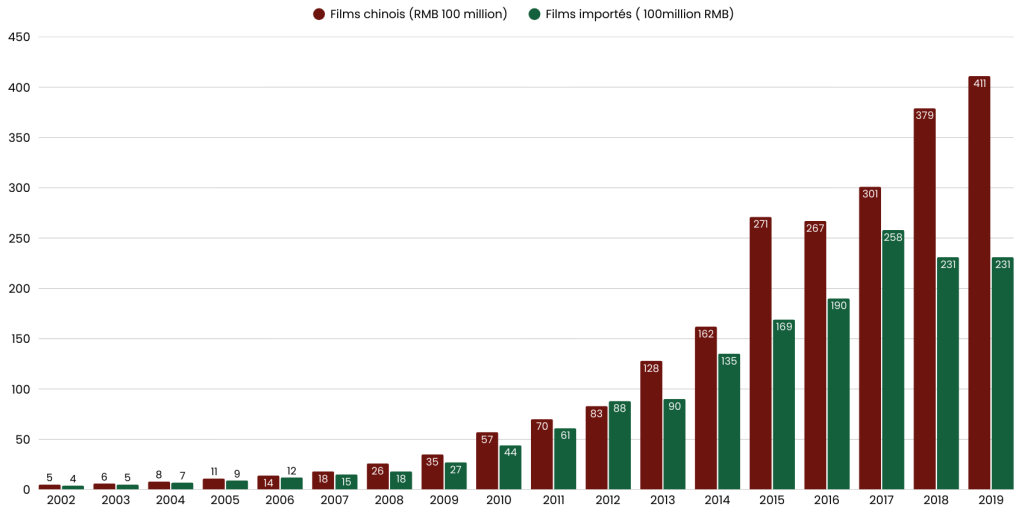
* Basé sur les travaux de : Morgan A Martin et Clinton J Williamson, « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD » (2022), https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf.

Document n°9 : La production cinématographique chinoise entre 1980 et 2017*



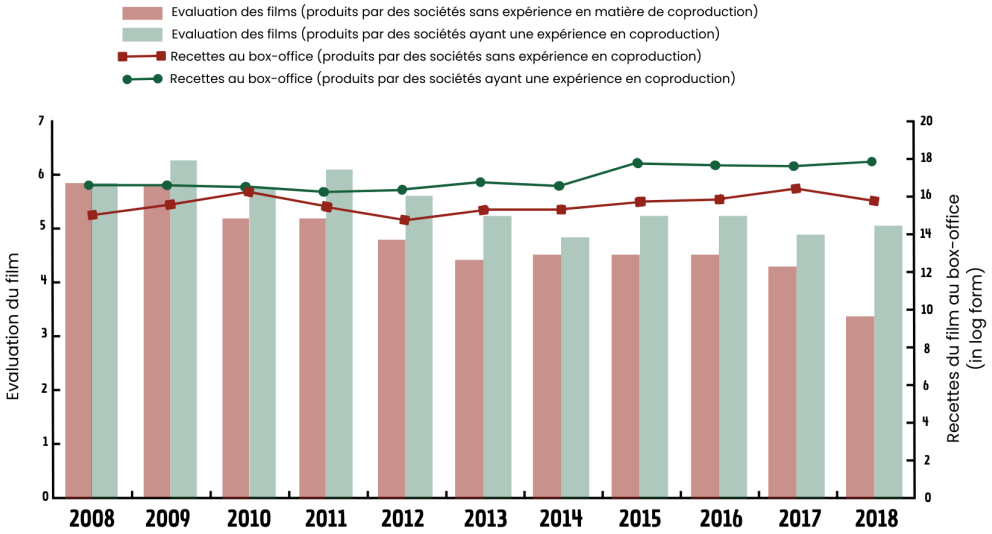
** James McMahon, « Selling Hollywood to China », in The Economic Rise of China (Routledge, 2022)*

Document n°10 : Comparaison des revenus au box-office chinois entre les films chinois et les films importés*



** Hwy-Chang Moon et al., « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films », China: An International Journal 21, no 3 (2023): 105-28.*

Document n°11 : Comparaison des moyennes de revenus au box-office et d'évaluations critiques selon l'expérience de coproduction des studios chinois : 2008 - 2018*

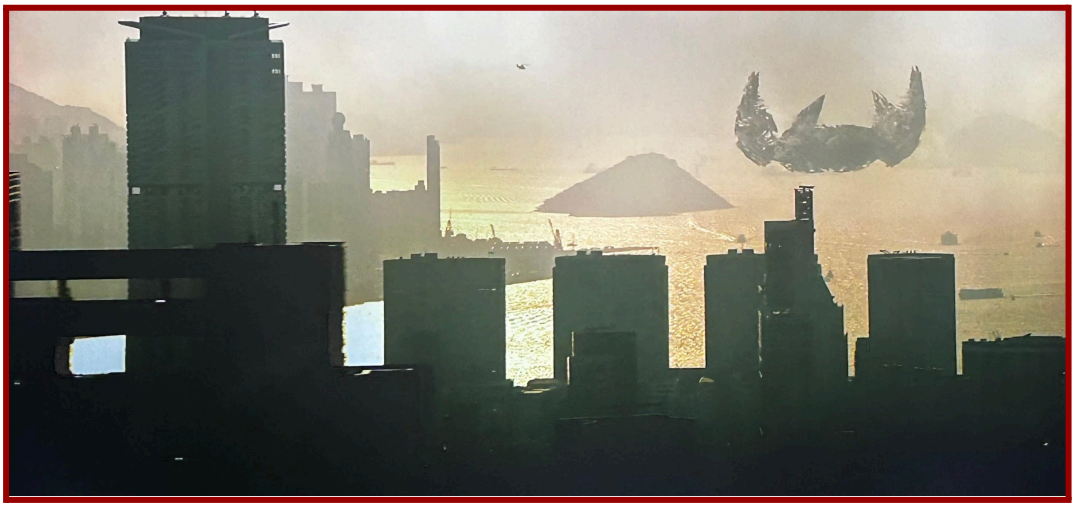


** Feng Yu et al., « The Spillover Effects of International Co-production in the Chinese Film Industry », China & World Economy 33, no 1 (2025): 101-31.*

- **Scènes de films utilisées :**

- *Red dawn (2012)*

- *Transformers : L'Age de l'extinction (2014)*



- *Wolf Warrior 2 (2017)*

- *La Bataille du lac changjin (2021)*

Bibliographie

- **Monographies**

Alford, Matthew, Michael Parenti, et Cyrille Rivallan. *Hollywood Propaganda: Final Cut*. Critiques Editions, 2023.

Balzacq, Thierry. *Théories de la sécurité. Les approches critiques*. Presses de Sciences Po, 2016. https://doi.org/10.3917/scpo.balza.2016.01

Bidaud, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain: Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*. Armand Colin, 2017.

Bliesemann De Guevara, Berit, éd. *Myth and Narrative in International Politics*. Palgrave Macmillan UK, 2016. https://doi.org/10.1057/978-1-137-53752-2

Burton, Howard. *China, Culturally Speaking: A Conversation with Michael Berry*. Open Agenda Publishing, 2021.

Conesa, Pierre. *Hollywar. Hollywood, arme de propagande massive*. Robert Laffont, 2018. https://doi.org/10.3917/rola.cones.2018.01

Courmont, Barthélémy. *Chine, la grande séduction: Essai sur le soft power chinois*. Choiseul, 2009.

Davis, Michael, et Andrew Stark, éd. *Conflict of Interest in the Professions*. Oxford University Press, 2001. https://doi.org/10.1093/oso/9780195128635.001.0001.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Éditions Champ Libre, 1983.

Delaporte, Chloé. *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformisation*. Le Cavalier Bleu, 2023. https://shs.cairn.info/geopolitique-du-cinema--9791031805825.

Desplanque, Simon. *Making of a Nation*. 2022. https://www.peterlang.com/document/1292803.

Devetak, Richard. *Post-Structuralism*. Palgrave Macmillan, 2013. https://doi.org/10.1007/978-1-137-31136-8_8.

Didat, Maxime. *Géopolitique et cinéma: Image (s) de la puissance, puissance des images*. Editions L'Harmattan, 2021.

Dittmer, Jason, et Daniel Bos. *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*. 2nd ed. Rowman & Littlefield Publishers, 2019.

Fenton, Chris. *Feeding the Dragon: Inside the Trillion Dollar Dilemma Facing Hollywood, the NBA, & American Business*. New York Nashville, 2020.

Goré, Marie, et Ai-Qing Zheng. *Le Droit chinois*. Presses Universitaires de France, 11 août 2022. https://doi.org/10.3917/puf.gore.2022.01.

Haraszti, Miklós. *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*. Penguin, 1989.

Howarth, David, et Jacob Torfing, éd. *Discourse Theory in European Politics*. Palgrave Macmillan UK, 2005. https://doi.org/10.1057/9780230523364.

Jullier, Laurent. *Analyser un film: De l'émotion à l'interprétation*. FLAMMARION, 2012.

Kokas, Aynne. *Hollywood Made in China*. University of California Press, 2017.

Martel, Frédéric. *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias.* Flammarion, 2020. https://doi.org/10.3917/flam.marte.2020.01

Petersen, Alan R. *Poststructuralism, Citizenship and Social Policy.* Psychology Press, 1999.

Riutort, Philippe. *Précis de sociologie.* Presses Universitaires de France - PUF, 2014.

Schwartzel, Erich. *Red Carpet: Hollywood, China, and the Global Battle for Cultural Supremacy.* Penguin Press, 2022.

Sinclair, Upton. *Mammonart: An essay in economic interpretation*. 1925. https://www.gutenberg.org/ebooks/69027

Smith, Steve, Ken Booth, et Marysia Zalewski. *International Theory: Positivism and Beyond*. Cambridge University Press, 1996.

Sørensen, Georg, Jørgen Møller, et Robert H. Jackson. *Introduction to International Relations: Theories and Approaches*. Oxford University Press, 2022.

Staal, Jonas. *Propaganda Art in the 21st Century*. The MIT Press, Massachusetts, 2019.

Su, Wendy. *China's Encounter with Global Hollywood : Cultural Policy and the Film Industry, 1994-2013*. Lexington, Kentucky : The University Press of Kentucky, 2016.

Vilmer, Jean-Baptiste Jeangène. *Théories des relations internationales*. Presses Universitaires de France, 17 août 2023.

Wendt, Alexander. *Social Theory of International Politics*. Cambridge Studies in International Relations. Cambridge University Press, 1999.

Yue, Jianyong. *Crony Comprador Capitalism: The Institutional Origins of China's Rise and Decline*. Springer Nature Switzerland, 2024. https://doi.org/10.1007/978-3-031-53154-5

Zhu, Ying, Kingsley Edney, et Stanley Rosen, éd. *Soft Power With Chinese Characteristics: China's Campaign for Hearts and Minds*. Routledge, 2019.

- **Contribution à un ouvrage collectif**

Balzacq, Thierry. « Chapitre 4 - Le poststructuralisme ». Dans *Philosophie. Références*, Presses de Sciences Po, 6 décembre 2016, 251‑358.

Bimbenet, Jérôme. « Chapitre 7 - Le cinéma culture de masse, miroir de son temps ». Dans *Sociologie. Collection U*, Armand Colin, 2007, 121‑148. https://doi.org/10.3917/arco.bimbe.2007.01.0121

Dunn, Kevin C., et Iver B. Neumann. « Discourse Analysis ». In *Routledge Handbook of International*

Political Sociology. Routledge, 2016.

Grundmann, Matthias. « Social constructions through socialization: The perspective of a constructivist socialization research ». In *Social Constructivism as Paradigm?* Routledge, 2018.

Homewood, Chris. « The Limits of Hollywood as an Instrument of Chinese Public Diplomacy and Soft Power ». In *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, édité par Stephanie Dennison et Rachel Dwyer. Edinburgh University Press, 2020. https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474456272.003.0006.

McMahon, James. « Selling Hollywood to China ». In *The Economic Rise of China.* Routledge, 2022.

Miller, Toby. « Fast Boats from Hollywood to China-and vice versa-or Ships Passing in the Night? The PRC Meets the NICL 1 ». In *Asia-Pacific Film Co-productions*. Routledge, 2019.

Mingant, Nolwenn. « Chapitre II. Stratégies culturelles ». In *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences. Cinéma et audiovisuel.* CNRS Éditions, 2010. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.8042

Yecies, Brian. « Chinese Transnational Cinema and the Collaborative Tilt toward South Korea ». In *Chapters*, Edward Elgar Publishing, 2016, 226‑44.

Yin, Hong, et Zhiwei Xiao. « Hollywood's Global Strategy and the Future of Chinese Cinema ». In *East Asian Cinemas: Regional Flows and Global Transformations*, édité par Vivian P. Y. Lee. Palgrave Macmillan UK, 2011. https://doi.org/10.1057/9780230307186_3

- **Article de revue scientifique**

Adkins, Todd, et Jeremiah J. Castle. « Moving Pictures? Experimental Evidence of Cinematic Influence on Political Attitudes ». *Social Science Quarterly* 95, no 5 (2014): 1230‑44. https://doi.org/10.1111/ssqu.12070

Aker, Hacer. « Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema ». *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, publication en ligne anticipée, 9 mars 2022. https://doi.org/10.20981/kaygi.1051530

Baoying, Chen. « The Impact of Digital Special Effects Technology on China's Film Industrialization - A Case Study of the Wandering Earth Series ». *The International Journal of Internet, Broadcasting and Communication* 16, no 4 (2024): 367‑74.

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* 8, no 1 (1966): 1‑27. https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113

Behnke, Andreas. « Book Review: David Campbell, National Deconstruction: Violence, Identity, and Justice in Bosnia ». *Millennium* 27, no 3 (1998): 724‑25. https://doi.org/10.1177/03058298980270030603

Chastenet, Patrick. « Jacques Ellul et la propagande ». *Cahiers de Psychologie Politique* 38, no 38 (2021). https://doi.org/10.34745/numerev_1398

Christie, Ian. « Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It)? » *Film History* 25, nos 1‑2 (2013): 19‑30. https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.19

Daniel, J Furman, III, et Paul Musgrave. « Synthetic Experiences: How Popular Culture Matters for Images of International Relations ». *International Studies Quarterly* 61, no 3 (2017): 503‑16. https://doi.org/10.1093/isq/sqx053.

Dehée, Yannick. « L'argent d'Hollywood ». *Le Temps des médias* 6, no 1 (2006): 129‑42. https://doi.org/10.3917/tdm.006.0129.

Elsaesser, Thomas. « ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries and New Cinema Europe ». *Mise Au Point. Cahiers de l'association Française Des Enseignants et Chercheurs En Cinéma et Audiovisuel*, no 5 (mars 2013): 5. https://doi.org/10.4000/map.1480.

Fang, Jun. « The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production ». *American Sociological Review* 89, no 3 (2024): 488‑517. https://doi.org/10.1177/00031224241236750.

Freistein, Katja, Frank Gadinger, et Stefan Groth. « Studying Narratives in International Relations ». *International Studies Perspectives*, 29 octobre 2024, ekae019. https://doi.org/10.1093/isp/ekae019.

Fung, Anthony. « BRICS| Strategizing for Creative Industries in China: Contradictions and Tension in Nation Branding ». *International Journal of Communication* 10, no 0 (2016): 0.

Grayson, Kyle, Matt Davies, et Simon Philpott. « Pop Goes IR? Researching the Popular Culture—World Politics Continuum ». *Politics* 29, no 3 (2009): 155‑63. https://doi.org/10.1111/j.1467-9256.2009.01351.x.

Hagström, Linus, et Karl and Gustafsson. « Narrative power: how storytelling shapes East Asian international politics ». *Cambridge Review of International Affairs* 32, no 4 (2019): 387‑406. https://doi.org/10.1080/09557571.2019.1623498.

Ham, Peter van. « The Rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation ». *Foreign Affairs* 80, no 5 (2001): 2‑6. https://doi.org/10.2307/20050245.

Hasson, Uri, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin, et David J. Heeger. « Neurocinematics: The Neuroscience of Film ». *Projections* 2, no 1 (2008): 1‑26. https://doi.org/10.3167/proj.2008.020102.

Hozic, Aida A. « Between "National" and "Transnational": Film Diffusion as World Politics ». *International Studies Review* 16, no 2 (2014): 229‑39.

Hu, Pengnan. « Belt and Road Initiative-Supported Co-Production Films: Film Policy and Disoriented Remembrance of the Silk Road Past ». *International Communication Gazette* 85 (2023). https://doi.org/10.1177/17480485221139464.

Huang, Mingfen. « The development of Chinese science-fiction films from the perspective of industrialization ». *Cultures of Science* 7, no 1 (2024): 9‑21. https://doi.org/10.1177/20966083241237592.

Kai, Yin. « De l'étatisation à la propagande : la mise en place du système du cinéma communiste chinois (1938-1952) ». *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, no 7 (mai 2015). https://doi.org/10.4000/map.1844.

Kleinberger, Alain. « Siegfried Kracauer, De Caligari à Hitler (1947): Illustration et défense d'une histoire (du cinéma) controversée ». *Histoire. Cahiers philosophiques* 143, no 4 (2015): 9‑32. https://doi.org/10.3917/caph.143.0009.

Krivokhizh, Svetlana, et Elena Soboleva. « Strategic Narratives in China's Bid for Discursive Hegemony ». *International Organisations Research Journal* 18, no 2 (2023): 178‑92. https://doi.org/10.17323/1996-7845-2023-02-09.

Lams, Lutgard. « Examining Strategic Narratives in Chinese Official Discourse under Xi Jinping ». *Journal of Chinese Political Science* 23, no 3 (2018): 387‑411. https://doi.org/10.1007/s11366-018-9529-8.

Lincot, Emmanuel. « Hollywood aux caractéristiques chinoises ? Entretien avec Raymond Delambre, spécialiste de cinéma chinois, auteur de "Le cinéma sur les cimaises" ». *MONDE CHINOIS NOUVELLE ASIE* 36, no 01 (2013). https://journaleska.com/index.php/mcna/article/view/1592.

Lukinbeal, Chris. « The Chinafication of Hollywood: Chinese consumption and the self-censorship of U.S. films through a case study of Transformers Age Of Extinction ». *Erdkunde* 73, no 2 (2019): 97‑110.

Lyu, Yafei. « Positive Shift of the Image of China in Recent Hollywood Blockbusters ». *Social Sciences* 12, no 12 (2023): 12. https://doi.org/10.3390/socsci12120645

Macleod, Alex. « La culture populaire visuelle : un espace à explorer pour les études critiques de sécurité ». *Sociologie. Cultures & Conflits* 102, no 2 (2016): 17‑32. https://doi.org/10.4000/conflits.19263

Meyer-Clement, Elena. « The evolution of Chinese film policy: how to adapt an instrument for hegemonic rule to commercialisation ». *International Journal of Cultural Policy* 23, no 4 (2017): 415‑32. https://doi.org/10.1080/10286632.2015.1068764

Mingant, Nolwenn. « Hollywood et le département d'Etat : une liaison dangereuse ? » *Économie. Géoéconomie* 58, no 3 (2011): 67‑73. https://doi.org/10.3917/geoec.058.0067

Peng, Weiying. « Sino-US Film Coproduction: A Global Media Primer ». *Global Media and China* 1, no 4 (2016): 295‑311. https://doi.org/10.1177/2059436416683959

Prisque, Emmanuel Dubois de, et Jean-Yves Heurtebise. « L'ordre néo-maoïste du discours (analyse d'un usage récent de Foucault en Chine) ». *Monde chinois* 60, no 4 (2019): 83‑101. https://doi.org/10.3917/mochi.060.0083

Roselle, Laura, Alister Miskimmon, et Ben O'Loughlin. « Strategic narrative: A new means to understand soft power ». *Media, War & Conflict* 7, no 1 (2014): 70‑84.

Richeri, Giuseppe. « Hollywood et la Chine ». *Économie. Les Enjeux de l'information et de la communication* 173, no S1 (2017): 89‑101. https://doi.org/10.3917/enic.hs4.0089

Mingant, Nolwenn. « Les majors d'Hollywood : des gardes-barrières centenaires ». *La Revue des Médias*, 2013. https://larevuedesmedias.ina.fr/les-majors-dhollywood-des-gardes-barrieres-centenaires

Moon, Hwy-Chang, Wenyan Yin, et Feihu Zheng. « Revitalising the Chinese Film Industry through Internationalisation and Interplay with Hollywood Films ». *China: An International Journal* 21, no 3 (2023): 105‑28.

Steinfeld, Jemimah. « Making Movies to Rule the World ». *Index on Censorship* 53, no 2 (2024): 62‑64. https://doi.org/10.1177/03064220241274934

Su, Wendy. « A brave new world?—Understanding U.S.-China coproductions: collaboration, conflicts, and obstacles ». *Critical Studies in Media Communication* 34, no 5 (2017): 480‑94.

https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1349326

Su, Wendy. « Cultural Policy and Film Industry as Negotiation of Power: The Chinese State's Role and Strategies in its Engagement with Global Hollywood 1994-2012 ». *Pacific Affairs* 87, no 1 (2014): 93‑114.

Su, Wendy. « From visual pleasure to global imagination: Chinese youth's reception of Hollywood films ». *Asian Journal of Communication* 31, no 6 (2021): 520‑35. https://doi.org/10.1080/01292986.2021.1970202

Tian, Chuanmao. « China against Hollywood: Visible and Invisible Walls ». *IRA International Journal of Education and Multidisciplinary Studies* 4, no 1 (2016): 198‑217. https://doi.org/10.21013/jems.v4.n1.p23

Wang, Yong. « A Study on the Development of the Film Industry Since the Founding of New China and the Evolution of Cultural Outlook ». *Journal of Humanities, Arts and Social Science* 7, no 12 (2023). https://doi.org/10.26855/jhass.2023.12.007

Wang, Zhuo. « The Development of Chinese Cinema Culture and Its Influence on Movie Education at the Present Stage ». *Atlantis Press*, mai 2018, 727‑30. https://doi.org/10.2991/sser-18.2018.153

Xiao, Ning, et Arunee Sriruksa. « Communication Power and Globalization: The Narrative of Myth in "National Representation" in China ». *Asian Journal of Traditional and Innovative Arts and Textiles* 3, no 2 (2024): 2.

Xiaoyu, Pu. « Socialisation as a Two-way Process: Emerging Powers and the Diffusion of International Norms ». *The Chinese Journal of International Politics* 5, no 4 (2012): 341‑67. https://doi.org/10.1093/cjip/pos017

Yang, Yanling. « Film Policy, the Chinese Government and Soft Power ». *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*14, no 1 (2016): 71‑91. https://doi.org/10.1386/ncin.14.1.71_1

Yang, Yanling, et Will Higbee. « Sino-international film collaboration and co-production: policy and practice ». *Transnational Screens* 15, no 2 (2024): 121‑36. https://doi.org/10.1080/25785273.2024.2375120

Yang, Zhang. « The Impact of Confucianism and Hinduism on China–India Economic Relations ». *International Studies*61, no 1 (2024): 92‑108. https://doi.org/10.1177/00208817241228369

Yin, Wenyan. « A New Model for Globalization in the Film Industry: Lessons from Sino-US Film Co-productions ». *Kritika Kultura* 1, no 32 (2024). https://doi.org/10.13185/1656-152x.1778

Yu, Feng, Ning Li, Jing Yan, et Yan Zhang. « The Spillover Effects of International Co‑production in the Chinese Film Industry ». *China & World Economy* 33, no 1 (2025): 101‑31.

Zhang, Yibo. « Hollywood's Global Strategy and the Development of Chinese Film ». *International Journal of Art Innovation and Development* 3, no 4 (2022). https://doi.org/10.38007/IJAID.2022.030404

Zhou, Yuxing. « Pursuing soft power through cinema: censorship and double standards in mainland China ». *Journal of Chinese Cinemas* 9, no 3 (2015): 239‑52. https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1049878

- **Article de presse / média en ligne**

Addison, Craig. « Opinion | Why a Chinese Villain in a Hollywood Film Is Still an Unlikely Prospect ». *South China Morning Post*, 21 juillet 2022. https://www.scmp.com/comment/opinion/article/3185895/why-you-wont-see-chinese-villain-hollywood-film-any-time-soon

Akfırat, Adnan. « As Hollywood Declines, Chinese Cinema Is on the Rise ». *United World International*, 3 mars 2024. https://uwidata.com/33376-as-hollywood-declines-chinese-cinema-is-on-the-rise/

Allen, Bethany. « Hollywood Is Paying an 'Abominable' Price for China Access ». *Foreign Policy*, 11 février 2025. https://foreignpolicy.com/2019/10/23/abominable-china-dreamworks-propaganda-hollywood/

Allen-Ebrahimian, Bethany. « Between the Lines on Chinese Strategy: "Borrowing a Boat to Go out on the Ocean" ». *Axios*, 26 février 2020. https://www.axios.com/2020/02/26/china-foreign-media-borrowing-boat-ocean

Allouch, Didier. « Crise douanière : quand la Chine se fâche, Hollywood tremble ». *Le Point*, 13 avril 2025. https://www.lepoint.fr/pop-culture/crise-douaniere-quand-la-chine-se-fache-hollywood-tremble-13-04-2025-2587240_2920.php

Bacon, Thomas. « Iron Man 3 Was Different In China: What Scenes Were Added (& Why)? » *ScreenRant*, 3 février 2019. https://screenrant.com/iron-man-3-china-version-different-scenes/

Bandurski, David. « When Reform Means Tighter Controls ». *China Media Project*, 21 mars 2018. https://chinamediaproject.org/2018/03/22/when-reform-means-tighter-controls/

Bayles, Martha. « Hollywood's Great Leap Backward on Free Expression ». *Ideas. The Atlantic*, 15 septembre 2019. https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/09/hollywoods-great-leap-backward-free-expression/598045/

BBC. « James Cameron Eyes Chinese Market with 3D Joint Venture ». *Business. BBC News*, 8 août 2012. https://www.bbc.com/news/business-19189768

Brzeski, Patrick. « 'Wolf Warrior II' Star Frank Grillo on How China's $780M Blockbuster Was Made (Q&A) ». *The Hollywood Reporter*, 22 août 2017. https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/wolf-warrior-2-star-frank-grillo-how-chinas-780m-blockbuster-was-made-1031929/

Brzeski, Tatiana Siegel, Patrick. « Quentin Tarantino Won't Recut 'Once Upon a Time in Hollywood' for China (Exclusive) ». *The Hollywood Reporter*, 18 octobre 2019. https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/quentin-tarantino-wont-recut-once-a-time-china-1248720/

Chalandon, Mélanie, Luisa Prudentino, Flora Lichaa, et Nashidil Rouiaï. « Chine : le pari des supers productions : épisode 4/4 du podcast Cinéma, une passion mondiale ». *France Culture*, 16 mai 2024. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/cultures-monde/chine-le-pari-des-supers-productions-9087452

China Daily. « Chinese film industry looks for new horizons in North America ». 2019. https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/31/WS5e0ab6b6a310cf3e35581b79.html

Cieply, Michael, et Brooks Barnes. « To Get Movies Into China, Hollywood Gives Censors a Preview ». *The New York Times*, 15 janvier 2013. https://www.nytimes.com/2013/01/15/business/media/in-hollywood-movies-for-china-bureaucrats-want-a-say.html

Cohen, David S. « 'Transformers': A Splendidly Patriotic Film, If You Happen To Be Chinese (Opinion) ». *Variety*, 3 juillet 2014. https://variety.com/2014/film/columns/transformers-age-of-extinction-patriotic-for-china-1201257030/

Couturier, Brice. « Le crony capitalism, ou les nouveaux visages de la corruption mondialisée ». *France Culture*, 16 décembre 2019. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-tour-du-monde-des-idees/le-crony-capitalism-ou-les-nouveaux-visages-de-la-corruption-mondialisee-1403212

Du, Harry. « Do Chinese Films Hold Global Appeal? » *ChinaPower Project*, 1 mars 2019. https://chinapower.csis.org/chinese-films/.

Ge, Celine. « China's Hollywood Dreams Not Just about Money, Says Media Tycoon ». *South China Morning Post*, 19 janvier 2017. https://www.scmp.com/business/companies/article/2063471/chinas-hollywood-dreams-not-just-about-making-money-says-tycoon.

Glasby, Matt. « How Marvel's Iron Man 3 Tried but Failed to Please Chinese Viewers ». *South China Morning Post*, 3 décembre 2021. https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3158041/how-marvels-iron-man-3-tried-failed-please-chinese-viewers.

Griffiths, James. « Rise of the Chinese Communist Party-approved blockbuster | CNN ». *CNN*, 2019. https://edition.cnn.com/style/article/china-movie-censorship-communist-party-intl-hnk.

Hunt, Katie. « Can China's Film Industry Ever Rival Hollywood? » *BBC News*, 11 décembre 2011. https://www.bbc.com/news/world-asia-15691218.

Jiao, Guobiao. « EastSouthWestNorth: Declaration of the Campaign against The Central Propaganda Department ». *EastSouthWestNorth*, 2004. http://www.zonaeuropa.com/20040505_2.htm.

Jiaway, Peng. « Thirty years of China's falling in and out of love with Hollywood-- Beijing Review ». *Beijing Review*, 2024. https://www.bjreview.com/Lifestyle/202406/t20240603_800367809.html.

Johnson, Ted. « Hollywood's China Predicament: New Law Restricts U.S. Cooperation On Projects Modified To Appease Beijing ». *Deadline*, 6 février 2023. https://deadline.com/2023/02/hollywood-china-law-targets-movie-editing-censors-1235246652/.

Law Info China, Peking University. « Film Industry Promotion Law of the People's Republic of China ». 2017. https://www.lawinfochina.com/display.aspx?id=22922&lib=law.

Martin, Morgan A, et Clinton J Williamson. « MAPPING CHINESE INFLUENCE IN HOLLYWOOD ». 2022. https://apps.dtic.mil/sti/pdfs/AD1173441.pdf

Parker, Emily. « "Titanic" Takes China by Storm Following Jiang's Endorsement ». *Wall Street Journal*, 14 avril 1998. https://www.wsj.com/articles/SB892495319302117000

Pierrepont, Julia. « Chinese, Hollywood screenwriters compare notes - Xinhua | English.news.cn ». Xinhua, 2019. http://www.xinhuanet.com/english/2019-09/01/c_138354282.htm

Pomerantz, Dorothy. « Hollywood's China Solution: Two Versions Of Some Movies ». *Forbes*, 2013. https://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2013/04/24/hollywoods-china-solution-two-versions-of-some-movies/

Press, The Associated. « Censored "Pirates" Is Low-Fat in China ». *The Seattle Times*, 16 juin 2007. https://www.seattletimes.com/nation-world/censored-pirates-is-low-fat-in-china/

Qin, Amy, et Audrey Carlsen. « How China Is Rewriting Its Own Script ». *The New York Times*, 18 novembre 2018. https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/18/world/asia/china-movies.html

Robinson, Mark, Cori Dauber, Alexander Jones, Jolie Koonce, Steven Meek, et Zane Mehta. « Chinese Propaganda: The Hollywood Effect ». *Army University Press*, 2024. https://www.armyupress.army.mil/Journals/Military-Review/English-Edition-Archives/January-February-2024/Propaganda/

Rosen, Stanley. « China Goes Hollywood ». *Foreign Policy*, 2009. https://foreignpolicy.com/2009/11/04/china-goes-hollywood/

Seaton, Will. « The Tragic Romance of China and Hollywood ». *The China Project*, 21 novembre 2022. https://thechinaproject.com/2022/11/21/the-tragic-romance-of-china-and-hollywood/

Sharma, Yojana. « China Takes on Hollywood with Film Studies Tie-Ups ». *University World News*, 2017. https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20170405172913841

Siegel, Tatiana. « Richard Gere's Studio Exile: Why His Hollywood Career Took an Indie Turn ». *The Hollywood Reporter*, 18 avril 2017. https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/richard-geres-studio-exile-why-his-hollywood-career-took-an-indie-turn-992258/

Sixtus, Mario. « Hollywood sous influence chinoise - Regarder le documentaire complet ». *ARTE*, 2024. https://www.arte.tv/fr/videos/112806-000-A/hollywood-sous-influence-chinoise/

staff, Screen. « James Cameron's Cameron Pace Group Sets up China Headquarters ». *Screen*, 2012. https://www.screendaily.com/james-camerons-cameron-pace-group-sets-up-china-headquarters/5045173.article

Tagger, James. « Made in Hollywood, Censored by Beijing ». *PEN America*, 5 août 2020. https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/

Thibault, Harold. « En Chine, copier brevets et technologies reste la « norme » ». *Le Monde*, 21 mars 2014. https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/21/en-chine-copier-brevets-et-technologies-reste-la-norme_4387282_3234.html

US-China Economic and Security Review Commission. « CHINA'S DOMESTIC INFORMATION CONTROLS, GLOBAL MEDIA INFLUENCE, AND CYBER DIPLOMACY ». 2019. https://www.uscc.gov/solr-search-uscc?search_api_fulltext=media+influence+&type=All

White House, Statement. « United States Achieves Breakthrough on Movies in Dispute with China ». *Whitehouse.Gov*, 17 février 2012. https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2012/02/17/united-states-achieves-breakthrough-movies-dispute-china

WikiLeaks. « Sony Archives file n° 182471 ». 2013. https://wikileaks.org/sony/emails/emailid/182471

Xiaomeng, Xiaomeng. « Hollywood-style education comes to Chinese film school ». *China Daily*, 2018. https://global.chinadaily.com.cn/a/201810/10/WS5bbd7c77a310eff3032818c6.html

- **Filmographie**

Les œuvres étudiées dans cette recherche sont classées par ordre alphabétique et présentées selon le schéma suivant : Titre (année), réalisateur(s)

- La bataille du lac Changjin (2021), Dante Lam, Chen Kaige et Tsui Hark.
- Red Dawn (2012), Dan Bradley.
- Transformers : L'Age de l'extinction (2014), Michael Bay.
- Wolf Warrior 2 (2017, Wu Jing.