

Le triomphe de la franchise

Alexandre Fontaine Rousseau

2010-2015 Les grands bouleversements
Number 175, December 2015, January 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79918ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2015). Le triomphe de la franchise. *24 images*, (175), 28–29.

Le triomphe de la franchise

par Alexandre Fontaine Rousseau



Prometheus (2012) Ridley Scott

LA FRANCHISE, MODÈLE D'AFFAIRE DU NOUVEAU CINÉMA INDUSTRIEL

Si le phénomène de la franchise ne date pas d'hier, sa domination sur le mode de production du cinéma commercial n'a jamais semblé aussi totale qu'aujourd'hui, à une époque où se multiplient les sagas épiques en plusieurs chapitres et les univers cinématographiques tentaculaires. La franchise contemporaine se distingue à plusieurs égards de la série au sens où on l'entendait autrefois et elle représente, à n'en pas douter, une « forme » nouvelle parfaitement représentative des modèles économiques de son temps. La franchise, en effet, est rationnelle et calculée. Elle est l'expression cinématographique concrète du capitalisme s'affirmant comme science exacte ou comme modèle infaillible.

Là où la série classique se révèle chaotique et vaguement imprévisible, la franchise est réglée au quart de tour et planifiée à l'avance. Elle assure un rendement constant (voire une croissance assurée). Contrairement à la série, elle ne se contente pas de satisfaire la demande. Elle crée de l'attente. Elle emprunte à la série télé sa construction pavlovienne. Elle en reproduit le schéma de désir et de résolution, réduisant le film individuel à l'état de « chapitre » dans une fresque totalisante. La série traditionnelle reposait sur la reproduction cyclique, la répétition ; la franchise produit de la continuité. Elle fidélise le client, l'invite à revenir. C'est un abonnement, une adhésion instantanée : elle s'approprie les codes de la culture du fan.

LE SLASHER : DE LA SÉRIE PRIMITIVE À LA SÉRIE MODERNE

De tous les genres, le *slasher* est peut-être le plus représentatif de la série dans sa forme primitive, mais il est aussi le plus exemplaire de ce potentiel de renouvellement qui lui est propre. Prenons *Friday the 13th* (1980) de Sean S. Cunningham. Exercice de style ouvertement mercantile, au point d'être indéniablement cynique, il suit à la lettre le mètre-étalon établi par Bob Clark dans *Black Christmas* (1974), puis peaufiné par John Carpenter avec *Halloween* (1978). La logique de création est simple : il faut couper dans les coûts de production pour maximiser les profits à venir. C'est une pure affaire de rendement, une esthétique de l'efficacité qui trouve son expression la plus lucide

dans cette figure du tueur anonyme, implacable, mécanique qui n'a qu'une seule fonction à l'écran.

Friday the 13th Part 2 (1981) de Steve Miner est une pure répétition du film précédent. L'identité du tueur change, l'idée de vengeance créant un semblant de progression narrative, une très vague suite dans les idées autant qu'une vague idée de suite. Mais dès le troisième film, réalisé l'année suivante, la formule est définitivement fixée et le personnage de Jason Voorhees devient, au fil des résurrections subséquentes, le symbole de cette logique cyclique dans laquelle s'inscrit le concept même de la série. Chaque nouveau volet constitue alors une réitération semi-autonome de codes prédéterminés que la reprise perpétuelle tend à momifier.

La modernité de la série repose justement sur ce potentiel qui la sous-tend de prendre conscience de sa nature cinématographique, très clairement mise en évidence par l'existence de cette boucle infernale dont ses protagonistes sont les prisonniers impuissants. À cet égard, le cinéma de Wes Craven demeure l'exemple le plus probant de cette mutation du *slasher* vers sa forme moderne, puis sa transformation en genre postmoderne. D'abord avec *New Nightmare* (1994), septième volet d'une série entamée dix ans plus tôt avec *A Nightmare on Elm Street* (1984), dans lequel le croque-mitaine Freddy Krueger n'est plus qu'un populaire personnage de cinéma qui tente d'assurer son passage vers le monde « réel » – puis avec la série des *Scream* lancée en 1996, où les héros sont parfaitement conscients du modèle que réplique la tragédie dont ils sont victimes.

Cette dimension réflexive est toutefois définitivement évacuée de la franchise, dont le bon fonctionnement repose sur cette idée qu'il faut créer un univers « vraisemblable » – dans la mesure où il faut afficher coûte que coûte une cohérence qui facilite l'adhésion du public. La série se poursuivait presque par accident, jusqu'à l'épuisement. Elle pratiquait parfois l'autodérision, dans certains cas de figure plus audacieux tels que *Ghostbusters II* (1989) d'Ivan Reitman ou encore *Gremlins 2: The New Batch* (1990) de Joe Dante. Alors que la série pouvait assumer ouvertement sa nature mercantile, la parodiait parfois en soulignant d'une manière ou d'une autre sa logique commerciale, la franchise cherche tant bien que mal à la

dissimuler derrière des prétentions de fresque épique ou d'épopée grandiose. Elle doit mener sans ambages jusqu'à la résolution promise.

LA DISSOLUTION DU STYLE PERSONNEL DANS L'UNITÉ DE LA FRANCHISE

L'esthétique de la franchise repose sur une politique de l'homogénéité. Alors que les différents volets de la série classique pouvaient porter la griffe d'un auteur, comme dans le cas du *Aliens* (1986) signé par James Cameron ou du *Alien* (1992) livré par David Fincher, cette marque d'individualité doit à tout prix s'estomper dans le contexte plus strict de la franchise contemporaine. Le style est perçu comme une incohérence, une irrégularité qui va à l'encontre du principe d'unification qui sous-tend l'opération. Bien qu'*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) soit de loin le meilleur des huit films de la populaire franchise, les accents gothiques et l'ambiance plus sombre de ce chapitre réalisé par Alfonso Cuarón en font une anomalie que les producteurs chercheront à rectifier en engageant un transfuge de la télévision, l'efficacement anonyme David Yates, pour mettre en scène les quatre derniers volets des lucratives aventures de leur petit sorcier.

Seule compte désormais l'appartenance au canon, l'intégration de la partie à tout ce qui constitue la franchise. *Prometheus* (2012) de Ridley Scott est construit comme une série de ponts qui le rattachent à *Alien* (1979), tandis que *Jurassic World* (2015) de Colin Trevorrow n'est qu'un assemblage de clins d'oeil nostalgiques servant à évoquer le souvenir du *Jurassic Park* (1993) de Spielberg¹. Leur fonction première est de consolider la franchise, comme le faisaient *The Phantom Menace* (1999), *Attack of the Clones* (2002) et plus encore *Revenge of the Sith* (2005) de George Lucas. On comprend mieux, aujourd'hui, pourquoi Lucas tenait tant à modifier (constamment) sa trilogie originale: il fallait l'adapter, tant bien que mal, aux nouveaux canons esthétiques établis par cette deuxième trilogie. Quitte à renier l'historicité de *Star Wars* (1977), *The Empire Strikes Back* (1980) et *Return of the Jedi* (1983) en les ponctuait d'effets numériques qui viennent cimenter une parenté illusoire entre le passé et le présent.

L'homogénéité s'étend. Elle prolifère pour englober entièrement l'écosystème des franchises. Vous avez aimé *The Hunger Games*? Alors vous aimerez *Maze Runner* et *Divergent*. C'est l'algorithme de recommandations personnalisées du Web qui suggère et qui, en appliquant cette logique de la suggestion, normalise les contenus. Il faut combattre l'épuisement d'une franchise donnée par l'établissement d'une franchise connexe. Il faut alimenter l'algorithme, faciliter l'implantation de cette mécanique de l'hyperlien qui entretient le cycle continu de la consommation. La franchise s'inscrit dans un ensemble. Elle crée des profils de consommateur. La publicité appropriée s'affichera automatiquement dans votre fureteur.

LES NOUVEAUX PROCÉDÉS DE RENTABILISATION

La franchise est une optimisation des modèles économiques qui ont fait leurs preuves. Elle crée des films attendus qui réalisent des performances au box-office taillées sur mesure pour la dictature de la première semaine d'exploitation. Le bouche-à-oreille n'existe plus. Il s'agit dorénavant d'une technique de mise en marché désuète. Seules importent les prévisions et leur concrétisation. Le nouveau *blockbuster* se doit d'être un succès avant même d'arriver en salles.

C'est un record historique en devenir. La franchise, en fidélisant sa clientèle, assure des résultats satisfaisants; et puisqu'il faut rentabiliser la matière narrative, on divise en deux voire trois parties les œuvres originales quitte à les diluer pour mieux étirer la sauce.

Harry Potter and the Deathly Hallows (2010 et 2011) devient ainsi un modèle pour *The Twilight Saga: Breaking Dawn* (2011 et 2012) ou encore *The Hunger Games: Mockingjay* (2014 et 2015). *The Hobbit* de J.R.R. Tolkien, un livre d'environ 300 pages, devient une trilogie de 474 minutes, alors que les trois livres beaucoup plus substantiels qui composent *The Lord of the Rings* avaient été « distillés » en 558 minutes. Parallèlement à cette pratique de plus en plus répandue, toutefois, c'est une nouvelle politique éditoriale qui semble s'imposer comme étant le véritable avenir de la franchise cinématographique: le modèle Marvel. Ici, différentes séries s'entrecroisent pour former, plutôt qu'une franchise unique, un « univers » au sein duquel peuvent cohabiter diverses franchises – et, pourquoi pas, des films en deux parties tels qu'*Avengers: Infinity War* (2018 et 2019).

DC Comics, éternel rival de Marvel, tente déjà d'imiter cette formule en annonçant, dans le sillage de *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016), un nombre incalculable d'excroissances à son propre « univers cinématographique », qui seront chapeautées, comme de raison, par un *Justice League* (2017 et 2019) en deux parties. Même son de cloche du côté de *Star Wars*, alors que l'on annonce que la nouvelle trilogie lancée par J.J. Abrams avec *The Force Awakens* (2015) sera accompagnée par une véritable constellation de *spin-offs* qui serviront, bien entendu, à étoffer cet univers. C'est à croire que, plus que jamais, le cinéma commercial cherche à substituer au regard du consommateur un monde total qui s'accorde à ses désirs... [24]

1. À cet égard, *Jurassic Park* s'avère un cas de figure assez unique qui présente les caractéristiques d'un hybride entre la franchise et la série. Car bien que le film entier soit construit selon le modèle de la répétition hyperréférentielle, le récit jette très clairement les bases d'une relance placée sous le signe de la franchise.



Star Wars: The Force Awakens (2015) J.J. Abrams / *Catching Fire* (2013) Francis Lawrence