Fargo vs Fargo : never too far

Anne-Elisabeth Halpern

▶ **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Fargo vs Fargo : never too far. Sébastien Hubier; Emmanuel Le Vaguer-esse. Séries télévisées : hybridation, recyclage, croisements sémiotiques, Épure : Éditions et presses universitaires de Reims, pp.241-257, 2018, 978-2-37496-064-7. hal-02868322

HAL Id: hal-02868322
https://hal.univ-reims.fr/hal-02868322

Submitted on 31 Oct 2021

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

FARGO *VS* FARGO : NEVER TOO FAR

Anne-Élisabeth Halpern
Université de Reims Champagne-Ardenne

Pour Sarah et Alexis, for they will go far

La série *Fargo* est et n'est pas une continuation du film, à proprement parler, en dépit de son titre similaire, en ce sens que les épisodes vont plus loin, « *go farer* », que les postulations du long-métrage de Joel Coen (réalisation) et Ethan Coen (production) sorti en 1996, et présenté comme un *thriller* non conventionnel. Le passage du film à la série n'allait pas de soi, la mécanique de précision à l'œuvre des Coen risquant de se diluer dans la multiplication des épisodes, de même que les énigmes volontairement entretenues dans le long-métrage et qui conféraient une certaine profondeur aux personnages pouvant, à être dévoilées et expliquées pour les besoins sériels, affadir le propos. Or, produite par les frères Coen eux-mêmes, la série est prise en charge par Noah Hawley qui s'est adjoint les services de plusieurs scénaristes connaissant par cœur le film, de toute évidence, et jouant de ce ressort mémoriel. Il a su exploiter le caractère décalé du film, cultiver l'absurde et progressivement faire dériver les personnages tous plus déjantés les uns que les autres, jusque dans leur apparente normalité qui se révèle, à un moment ou un autre, le résultat de leur errance existentielle. Détail supplémentaire d'importance, Hawley est romancier et a fréquenté les sites complotistes qui le réjouissent par leur débilité (« la terre est plate mais on nous ment depuis des siècles », ce qui lui donne l'idée de son récit *A Conspiracy of Tall Men*, 1998) et sera l'occasion d'un coup de patte aux tenants du complot universel dans la S3 (E8)[1]. En 2009, il scénarise une série TV

[1] Les saisons seront désormais notées S1, S2, S3 et les épisodes E suivi de leur numéro.

policière, *The Unusuals*, humoristique et qui joue sur l'inextricabilité du vrai et du faux, sans succès, ce qui lui vaut d'être annulée après treize épisodes. Déjà, le personnage principal est une femme commissaire, Casey Shraeger dont l'esprit caustique n'est pas toujours bien saisi par ses collègues. Dans E2, un commissaire explique que chaque flic est en posture de romancier ou de scénariste lorsqu'il relate des faits, et que les histoires, vécues ou réarrangées, déterminent son attitude, ses réactions. La fiction y est un préalable à l'action comme dans *Fargo*.

Techniquement, la série suit le modèle de l'anthologie : le thème des événements qui se seraient déroulés dans la région de Fargo assure l'unité de la saison. Chaque épisode raconte une histoire complète. Le format anthologique s'applique aux dimensions de la saison complète et innove en ce que d'une saison à l'autre, on comprend certains détails de la saison précédente ou du film matrice, voire des autres films des Coen. Le *coach* de gym maître-chanteur maladroit de la S1 fait penser à *Burn After Reading*, le *cowboy* tueur à franges de *No Country For Old Men* semble se réincarner en Hanzee dans la S2, joué, qui plus est, par Billy Bob Thornton, l'acteur principal de *The Man Who Wasn't There*…

L'intrigue originelle du film suit la trame d'une histoire bien ficelée de crimes en série (*sic*), mal prémédités et involontaires : un vendeur de voitures d'occasion endetté, Jerry Lundegaard, fait enlever sa femme, Jean, par deux malfrats, Carl Showalter et Gaear Grimsrud, pour toucher la rançon versée par Gustafson, son riche beau-père. Le plan tourne mal et les morts s'empilent joyeusement avec, par ordre de disparition, un policier, un couple de témoins, la femme, le beau-père et l'un des deux mercenaires. C'est au talent d'une policière enceinte, têtue et morale, Marge Gunderson, que l'on doit le démontage des mensonges et le retour à l'ordre (sinon à la vie).

Le fait divers et le faux ordinaire

Les intrigues de la série suivent le principe à l'œuvre dans le film de supposés faits réels dont on comprend vite qu'ils sont de pure fiction. Le choix de la ville de Fargo est, à ce titre, un trait de génie. La ville existe, sur la frontière entre le North Dakota et le Minnesota, avec ce nom si prometteur : originellement appelée Centralia, elle a été renommée d'après William G. Fargo, directeur de la *Northern Pacific Railroad*, et co-fondateur de la *Wells Fargo Express Company* qui défraiera la chronique au moment du scandale des comptes fantômes (2012). Dans les années 1990, l'agglomération a un faible taux de chômage et de criminalité, si bien que le magazine *Money* la place dans les villes américaines où il fait bon vivre. Or, la ville est prise comme à contrepied de la réalité par les Coen dans le film. Du reste, les événements rapportés se déroulent plutôt à Minneapolis et Brainerd (Minnesota) ; le nom de Far-go, ou *how to go far, or too far…* prime, symboliquement, et c'est aussi le cas dans la série dont les S1 et S3 ont Minneapolis et le Minnesota pour cadre, et la S2 Bemidji et Sioux Falls.

A la S2 E1, les faits divers sont prétendument consignés dans un livre de chroniques qui ressemble à un volume de contes avec dessins à l'appui. Ces faits bénéficient de la diversité, voire disparité, des cas d'école, quoique tous aient un dénominateur commun (ayant à voir avec le ratage de la vie qui est un grand thème coennien). Le génie des scénaristes tient à la mise en relation plausible de cette diversité. Depuis le feuilletonisme du XIX^e^ siècle, on connaît la prodigalité du fait divers comme matrice fictionnelle. Coen et Hawley martèlent combien le récit est inspiré de faits divers, tout en feignant de dissimuler les noms réels des survivants, comme si leur appartenance à une société très médiatisée risquait de les placer sous les feux de la reconnaissance. Le fait divers est en lui-même sériel : dans l'accumulation, il est aussi dans la similitude ou la ressemblance. C'est par les détails, grossis ou inventés, que les faits divers se distinguent les uns des autres. Dans

la presse, ils finissent par se confondre ; dans la fiction cinématographique ils accèdent à une unicité inespérée. La série *Fargo* joue à l'envi de cette qualité du fait divers : elle l'appelle comme tel, tout en laissant comprendre au spectateur que tout y est fabriqué, sur un modèle remodelé et scénarisé.

A l'origine est donc l'enlèvement. Ce type d'escamotage est la variante visuelle (ou invisible) d'un autre genre de dissimulation, morale celle-ci : le mensonge. Dans le film d'abord, tout se fonde sur les ratages de scénarios et le mensonge, sur un fond de réflexion sur le cinéma en soi dans ses rapports à la vérité, et plus largement sur la vérité en art, à partir de quoi brodera à son tour la série. Mensonge et ratés vont de pair, avec un effet attendu : le cinéma est supérieur à la vie pour fignoler des scénarios hors norme. Ainsi entend-on, dans le film, Jerry parler à son beau-père au téléphone pour lui annoncer l'enlèvement de Jean, puis la caméra le montre sans téléphone, répéter une conversation téléphonique à venir ; il ment aussi sur les intentions des ravisseurs et le montant de la rançon exigée. On doit à M. Mohra, tenancier de bar bougon, un témoignage en plan fixe qui met la police sur la piste des ravisseurs et se termine par « *that's the story* ». Croire ou ne pas croire, telle est la question que pose aussi une incise qui n'appartient pas à l'intrigue : Yanagita, ancien amoureux de Marge, lors d'une rencontre dans un bar, lui raconte son mariage avec Linda, une de leurs camarades de lycée, morte d'une leucémie. En réalité, il a inventé cette mort, ce que Marge apprend peu après. Le spectateur, comme Marge, croit à cette mini-fiction, avant d'être renvoyé à sa naïveté et ainsi mis en garde contre ce qu'il voit et entend dans le reste du film.

Or, le générique initial prétend que le film est inspiré d'une histoire vraie, et après une cascade d'aventures toutes plus invraisemblables et implacablement logiques les unes que les autres, le générique de fin reconnaît qu'il s'agit en fait d'une fiction. Chaque épisode de la série, reprend l'assertion initiale de vérité en la confrontant à une avalanche

de mensonges motivés par l'amateurisme et l'impréparation (déjà moteurs du film), la peur, la pusillanimité, ou au contraire la manipulation (Malvo dans S1, Varga dans S3). Le spectateur, mis en demeure de croire à la présomption de vérité au début de chaque épisode, « *This is a true story* », la fameuse « *suspension of disbelief* » qui fait le plaisir du récit selon Coleridge, sait qu'il va se délecter de mystifications, pour accéder à une forme plus souple d'acceptabilité des énoncés, si bien qu'il est plus enclin à tolérer les écarts de langage, de conduite et de morale de personnages. Dans le cas de Malvo (S1), le spectateur est franchement aux côtés de ce tueur à gages orchestrateur d'intrigues romanesques, qui finit par nuire gratuitement pour le pur plaisir du scénario improbable, avant de se faire perforer de part en part. Le spectateur jouit avec lui de cette supériorité qui consiste à faire advenir le réel à partir de la fiction. La S1 se construit autour de ce maître chanteur de génie et de comparses qui, soit sont dépassés en génie du mal par lui, soit s'essaient à le tromper à leur tour avec un talent croissant. En revanche, comme par un jeu de miroir inverse, le personnage de Varga (S3) est tellement répugnant (dents pourries, vomissements provoqués, scatologie et manque absolu de classe !) que l'identification est impossible. S'il ne se salit pas les mains, il est moralement inacceptable et oblige à se poser la question des limites de l'identification ou de la complicité.

Dans S3, le lien entre réalité historique et fiction est on ne peut plus explicite : E6 résume l'« histoire vraie » de l'insolvabilité de la banque Lehman en 2010, puis bascule immédiatement dans une autre histoire, celle de Prinzip qui aurait échoué une première fois à assassiner l'archiduc François-Joseph en 1914 à Sarajevo et y serait finalement parvenu grâce à un sandwich (fiction), avant de glisser vers une troisième « histoire vraie », véhiculée par la fiction : « La perception de la réalité devient la réalité », dit la voix *off* de Varga. Cette troisième histoire « vraie » commence comme une archive des premiers pas de

l'homme sur la Lune, mais se révèle le tournage d'un film… La conquête spatiale n'aurait été qu'un immense mensonge. L'indécidabilité de la réalité et de la vérité se poursuit jusqu'aux dernières minutes de S3 puisque les deux protagonistes (la policière Burgle et Varga l'escroc), enfermés dans une pièce d'interrogatoire, envisagent deux issues opposées à la situation, dans les cinq minutes qui suivront… la fin de la S3 : selon Burgle, des policiers viendront incarcérer Varga et l'inculper ; selon Varga, au contraire, quelqu'un viendra le libérer, puisqu'on ne peut encore retenir de charges contre lui.

Le déni de réalité atteint sans doute un sommet avec S2 E9 où l'arrivée d'une soucoupe volante met un terme à un massacre d'anthologie dans un motel. Cet OVNI avait causé involontairement la blessure de Rye Gerhardt, cadet d'un clan mafieux qui, après avoir commis trois meurtres, a été percuté par la voiture de Peggy Blomquist parce qu'une lumière aveuglante l'avait arrêté dans sa fuite (S2 E1) : trop de lumière sur les faits en détruit la portée réelle, mais n'empêche pas les morts.

Escamotages à l'épreuve et preuves sur la neige

La série, dont la S1 a été diffusée en 2014, décale la stratégie de l'enlèvement qui était un des ressorts du film : plusieurs personnages sont enlevés (et finissent mal). Les épisodes suivent la métamorphose de Lester Nygaard, mesquin courtier d'assurances, en criminel patenté, sous les ordres d'un maître chanteur, Lorne Malvo dont le premier méfait dans la ville est un enlèvement musclé. L'escamotage de corps devient un ressort majeur de la S2 : la coiffeuse Peggy Blomquist embarque dans sa voiture un mafieux (Rye) qu'elle a percuté et croit mort, mais doit ensuite tuer pour ne pas être accusée d'enlèvement ; elle et son boucher de mari séquestrent un autre frère du même clan Gerhardt. Le premier épisode de la S3 (2017), commence par l'enlèvement d'un personnage chez lui que la Stasi oblige à endosser une fausse identité, celle d'un criminel qu'il n'est pas et qui aurait tué sa

femme, ce qui est radicalement faux. A aucun moment, dans la saison, on ne saura le fin mot de cette histoire inaugurale…

Enlèvement, soustraction, subtilisation sont autant de marques visuelles d'un fondement plus profond au film comme à la série : paradoxalement peu cinégénique, la disparition exhibe pourtant, visuellement, l'envers des choses, ce qui est dissimulé ordinairement à la vue. Par leur absence, les corps disparus obligent ceux qui restent à dissimuler leur forfait et finalement leur existence même.

Dans cette dérision de quête de la vérité (faire ou ne pas faire la lumière), le film est semé d'indices récurrents à réinterpréter à chaque apparition, ce dont se souvient la série, dupliquant les références d'abord à l'intérieur du film, puis en écho du film à la série et, à un niveau encore inférieur d'une saison aux suivantes. Ces indices et reprises sous-tendent une réflexion sur le crédit que l'on peut accorder à ce que l'on voit, et donc, finalement à la pertinence du cinéma. À la frontière entre deux États, à la lisière de la fiction et de la réalité, Fargo devient une métonymie en creux du cinéma lui-même : enneigée comme une page est blanche ou la pellicule vierge, s'y inscrivent des traces qui sont d'histoires et de mensonges narrés autant que de sang versé.

La neige, dès le début du film, empêchait de distinguer quoi que ce soit et sera réemployée abondamment dans la série. Elle est, pourtant, la matière qui conserve au mieux les traces de pas, de sang, etc., et, à rebours, le lieu qui redonne une virginité aux faux innocents en effaçant justement leurs traces. Les parkings enneigés, par exemple, soulignent l'impossibilité du sens (direction et signification) : de l'abandon de Jerry sur cet espace d'où les marquages au sol sont effacés par la neige, à la recherche de plaques d'immatriculation sur un parking longue durée, les plans consacrés à des lieux de stationnement, et donc de stagnation du sens, sont volontairement longs. Le parking, lieu de stase autant que de passage anonyme, prend, dans la S3, une importance accrue, puisque Emmit Stussy se proclame le roi du parking du

Minnesota ; les comptes se règlent sur un parking dans la S2 et surtout dans la S3 (E5 notamment).

L'utilisation de *Fargo* comme titre pour une intrigue où ne se déroulent pas des faits noyés dans le brouillard et la neige pose la même question de la vérité, formulée autrement : en termes scopiques, jusqu'où le regard du spectateur peut-il voir ce qui a disparu, mais pourrait réapparaître ? Et à partir de quels faits, traces, ou indices, peut-on élaborer un sens à ces enchaînement improbables de faits ?

Sur cette neige se dessinent quelques signaux clairs, tels l'effigie du bûcheron à l'entrée de Brainerd, avec sa veste rouge, filmée en plongée d'un regard omniscient ou au contraire en contre-plongée de la victime écrasée. Où est le spectateur, à quelle distance de la réalité et de la vérité s'exerce son regard ? L'effigie se diffracte en plusieurs avatars : un témoin tente de s'enfuir dans la neige, habillé de rouge (qui deviendra un fuyard, nu cette fois, dans la S1 E1, puis deux fuyards enchaînés dans la S3 E8) ; la broyeuse de branchages, comme dégradation des activités de bûcheronnage, engloutit les corps de Jean et Carl et d'où sort encore un pied en chaussette mais qui tache la neige d'une mare de sang, et que reprendra le hachoir à viande de Ed Blumquist à la S2 d'où s'échappera cette fois un doigt accusateur (E2).

L'indétermination des espaces enneigés joue souvent en doublet avec le surgissement d'un élément signifiant. L'enfouissement de la mallette de la rançon vers la fin du film est l'image la plus significative de ce jeu sur la trace, et l'effacement. Le balancement entre indice et oblitération est pris au sens strict dans le film : désembuer ce qui obnubile l'écran, ou racler la glace brouillant le pare-brise, c'est ce à quoi renonce Jerry après qu'il s'est fait berner par son beau-père, et se retrouve à errer dans un parking enneigé. Cette raclette bien rouge, réduction inoffensive de la hache que porte le bûcheron de Brainerd, est aussi celle qui sert de fanion de reconnaissance à la fameuse mallette, abandonnée dans le film mais retrouvée à la S1, avec les mêmes attributs de trace duplice. La raclette à dégivrer rouge déposée comme

un repère dans le film afin de retrouver l'argent de la rançon, d'indice laissé en plan, devient un leitmotiv de la S1. Ainsi, Stavros (S1 E4) nous est présenté avant sa réussite commerciale, dans un *flashback* qui le met, à l'hiver 1987, en présence de la fameuse valise pleine d'argent enfouie sous la neige par Carl, et signalée par la raclette à dégivrer valant alors signe laissé par la Providence pour exaucer sa prière. Mais ce signe divin réapparaît de manière diabolique dans les tortures psychologiques qu'inflige Malvo à un Stavros obsédé par le péché et le remords sous la forme de plaies d'Egypte revisitées de manière réjouissante (pluie de poissons morts, sang de bœuf envoyé dans les circuits de la douche, invasion d'insectes achetés dans une animalerie). Stavros (S1 E7) croit pouvoir arrêter le cours fatal en rapportant la mallette mal acquise, là où il l'a trouvée, en vain : il y manque la raclette ! La série aime justifier, après coup, des comportements précédents : on n'apprend ainsi l'origine de la carabine utilisée par Malvo en S1 E1 qu'en S1 E5, achetée par Nygaard en même temps que des chaussettes… Son indécision se muera en crimes en cascades, pour une histoire de chaussettes dont nous avions eu la première occurrence à la fin du film, dépassant de la broyeuse.

La série prend donc, pour partie, la suite logique du film, quoique non chronologiquement, oscillant entre prolepse (S1) et analepse (S2), les épisodes justifiant *a posteriori* des comportements du film. Au lieu d'être une continuation, la S2 en est même ainsi une « anténuation », un préalable : les événements du film se déroulaient en 1987 dans le North Dakota, ceux de la S1 prennent place en 2006 à Bemidji dans le Minnesota, ceux de la S2 remontent en 1979 à Sioux Falls dans le South Dakota et que la S3 repart en 2010 et 2011 dans le Minnesota – avec, dans cette dernière, moins de références aux saisons précédentes et au film.

Cinéma et Télévision

Outre des signaux de complicité avec le spectateur qui seront encore plus patents dans la série qui en appellera à sa mémoire cinématographique, ces éléments sont adossés à une réflexion sur le cinéma qui passe, notamment par des références ou des citations, comme à Kubrick dans la S1[2]. Dans la S2, référence sera plutôt faite aux films joués par Ronald Reagan.

Le cinéma est, dans le film, clairement identifié comme supérieur à la TV, ce qui ne manque pas de sel, puisqu'il se déclinera, presque vingt ans plus tard, en une série TV. La télévision, soumise à la caméra des cinéastes, y propose soit des émissions sans intérêt, soit un écran brouillé : Jean voit ses ravisseurs par la fenêtre alors qu'elle regarde la TV ; son ravisseur scrute l'intérieur de la maison en direction du poste, pas de sa victime ; l'image brouillée de l'écran de TV dans la planque des ravisseurs – reprise à l'identique dans S2 E8 – est suivie d'un fondu enchaîné sur Marge qui s'assoupit devant une émission consacrée aux insectes, laquelle émission sera citée dans le même S2 E8 (et dans S3 E7). La TV reste allumée, quoique n'affichant plus qu'une neige (*sic*) après l'enlèvement de Jean, sur fond de vitre brisée : le seul écran en état de marche reste donc celui du cinéma… Il y aurait non tant une opposition entre la TV, du côté de la réalité, et le cinéma du côté de la fiction, qu'une possibilité de réflexion d'un média sur l'autre. Quand la fiction s'immisce dans les reportages et autres documentaires télévisuels, elle est tellement mal jouée qu'elle confine au ridicule, assumé.

Or, dans cette série, l'importance des paysages, des moments de silence, du décalage entre image et son, la font appartenir à l'univers proprement cinématographique et la démarquent de la sérialité de la

[2] Citations textuelles ou visuelles de *Orange Mécanique*, *Full Metal Jacket*, *Shining*.

fin des années 1990. La série poursuit le questionnement sur le cinéma inauguré par le film. Ainsi Peggy, sorte de Bovary moderne n'agissant qu'au travers des personnages de ses séries TV et des magazines les plus débiles dont sa cave est remplie, devient au cours de la S2 une héroïne d'une redoutable efficacité sadique. Cette employée d'un salon de coiffure qui ment comme elle respire, se fait championne du postiche mental, et conduit sa survie et sa cavale comme celles de son boucher de mari (bien moins dégourdi qu'elle) de main de maîtresse, jusqu'à se prendre pour une héroïne de cinéma. Poursuivi (S2 E10), le couple se réfugie dans la chambre froide d'un supermarché qui s'emplit bientôt de fumée indiquant un incendie que Peggy interprète au souvenir d'un film vu à la TV dans la planque au bord d'un lac où elle séquestrait Dodd Gerhardt – lieu qui rappelle Moose Lake où Jean avait été séquestrée dans le film. L'écran de la TV s'était élargi aux dimensions de l'écran de cinéma et nous voyions le film, en noir et blanc, par les yeux de Peggy. Dans celui-ci – *Desperate Journey* tourné par Raoul Walsh en 1942, dans lequel Reagan joue le rôle du pilote Johnny Hammond – les héros résistants sont sauvés *in extremis* des griffes des nazis. Lorsque le couple sort, c'est pour trouver deux policiers et la confirmation que la fumée était une invention de Peggy qui avait recréé le film dans sa propre vie. La satire des médias apparaissait déjà furtivement dans le film originel, mais ici, elle est d'autant plus ironique qu'elle joue au cœur même de son *medium* de diffusion, disant par-là même que cette série, fille du cinéma, est supérieure à l'ordinaire sériel télévisuel. Le cinéma, diffusé à la TV, lui reste naturellement supérieur et pourvoyeur d'imaginaire comme le montre Peggy.

Des débris et des doubles

Si la morne plaine du Minnesota ou du Dakota, tellement à découvert, pouvait convenir au cinéma, il est bien peu télévisuel. Cet espace ouvert et désert semble même inadapté à une série criminelle : sur

l'écran que forment ces routes délimitées par le ciel ou que dessinent les phares de voitures filmées au télé-objectif qui écrasent la profondeur, le sang se voit trop. C'est pourtant, pour les frères Coen, le moyen de prendre le contrepied, justement, du film noir en réalisant un film très blanc qui souligne l'humilité des habitants sans histoire, sans fiction et sans art aussi, révérant le kitsch au lieu de la culture, sensibles aux chromos. Psychologiquement, E. Coen voulait aller contre l'idée communément admise du méchant maître de ses actes en présentant des criminels ordinaires, n'ayant aucun plan à long terme (sauf Malvo, S1), des personnages qui n'entrent pas dans le canon du film criminel. Autour de quelques rares professionnels du crime (Malvo, Milligan, Varga), gravitent des débris de la société, coulant, comme malgré eux, dans l'abîme de la criminalité.

La musique de Carter Benedict Burwell nous met sur la voie de ce décalage : après un début bien provincial et tranquille inspiré d'une vieille ballade folklorique (que reprend Jeff Russo pour la série, avec des variations), la musique vire à l'épique non dénué d'ironie. Ce signal sonore est doublé par les deux sous-titres du film : « *A homespun murder story* » (une histoire de meurtre cousu main) et « *A lot can happen in the middle of nowhere* » (il peut se passer beaucoup de choses au milieu de nulle part). L'infinité de possibles quand on part de nulle part est une bonne base pour un film qui enchaîne des séquences loufoques ; c'est *a fortiori* un excellent moteur pour une série : nulle part pouvant se muer en une multitude de lieux, donc de situations, et donc d'histoires.

Les lieux décrivent significativement un cercle autour de Fargo, devenu ce « nowhere » de tous les possibles : Bemidji, Sioux Falls, Minnesota. Le dernier épisode de la S3, reprend les éléments constitutifs de ce nulle part : sur une route déserte bordée de champs, sans neige, cette fois, sauf dans les nuages pommelés au-dessus, un type au bout du rouleau tombe en panne, est mis en joue par la petite amie de son frère qui descend un policier arrivé de nulle part, lui aussi, par un

malheureux hasard qui lui coûtera la vie. Sans neige, se réactivent les codes des épisodes précédents : le policier est dans un uniforme rouge sang sur lequel « coule » la caméra le filmant mort sur fond musical de la ballade du début du film. La suite – la fuite d'Emmit Stussy, l'arrivée de la police, le transport des corps et la conclusion de la femme policier – est filmé par effacements successifs sur la pellicule jusqu'à ce qu'il ne reste que ce *nowhere* écrasé de ciel. Dès la S1, par des séquences mémorables de tempête de neige (S1 E7) et de confusion extrême, le *nowhere* équivaut à un *nobody* : un policier tire sur sa collègue croyant distinguer le criminel dans le brouillard de neige, Nygaard s'échappe de l'hôpital pour accumuler les fausses preuves de la culpabilité de son frère, se bandant le visage (momie blanche) et prenant la place de son voisin de chambre.

La série s'inscrit de la sorte dans une relation non tant de filiation que de gémellité avec le film originel. Et les relations entre les frères et sœurs sont plus que tendues, redoublées et aggravées par des personnages miroirs ou doubles maléfiques. La série reprend spécifiquement, en les décalant, des constituants fondamentaux du film : la femme policière apparemment simplette, mais en réalité plus intelligente que ses collègues masculins, et son patronyme nordique (Gunderson transformé en Solverson qui « solvera » et élucidera les crimes soutenue par Gus, son mari) et qui, dans la S3, désavouée par son chef misogyne, trouvera en la personne d'une collègue, elle aussi cantonnée à la circulation, une sœur d'enquête. Le héros médiocre devient par hasard un criminel redoutable avec un même patronyme nordique (Lundegaard dans le film, Nygaard dans la S1, le « *nigger* » victime de ses camarades de lycées qui tentera ensuite de se blanchir). Les assassins agissent souvent par paires, tels Carl et Gaear du film, mais le scénariste pousse la dualité, valant duplicité, jusqu'à proposer dans la S2, une jonglerie virtuose sur les doubles : les jumeaux Kitchen du syndicat de Kansas City et ont leur miroir dérisoire dans les fils abrutis de Sam Hess, ou les deux tueurs Numbers et Wrench en reflet à leur

tour des deux agents incompétents du FBI, Pepper et Budge, etc. La S3 tout entière est bâtie sur la rivalité entre deux frères, Emmit et Ray, dont l'un a réussi et pas l'autre, joués par le même Ewan McGregor, faisant tourner jusqu'au vertige présence sociale et transparence existentielle, entêtement à l'existence et déni.

Une image de l'Amérique

L'ironie est aussi à l'œuvre dans « pré-continuation » du film qu'est la série qui procède par décentrements en cascades jusqu'à évacuer toute notion de centre. Un élément résume bien ce décentrement et cette confusion des fils narratifs avant que tout ne se remette, partiellement et à quelques cadavres près, en ordre : le lave-linge qui tourne mal (dans tous les sens possibles) dans la S1. Déglingué dès la première apparition du couple Nygaard, l'appareil (démarquage immobile des automobiles du film) fait des bruits d'animaux et donne des signes de détraquage que Lester échoue à réparer, sous les quolibets de sa femme Pearl. C'est à cause ce vieux lave-linge que Lester tue sa femme d'un coup de clef à molette destinée à en réparer le tambour. Le hublot de la machine est une sorte de TV offrant une confusion de couleurs et de formes, et la machine, au lieu de laver le linge sale de la famille, voire d'effacer les traces du crime, ne fait que les rappeler. Au tout début de l'E8, un long plan de chaîne d'assemblage de lave-linges ressemble à un reportage de journal télévisé. Or, dans cette chaîne, ou cet enchaînement, se trouve le nouveau lave-linge de Nygaard dont il contemplera le hublot avec attendrissement, comme sa vie renouvelée, un blanchiment de ses crimes et un nouveau départ, mais là encore, vainement, à l'instar de la neige qui ne blanchit personne.

Le décentrement sous-tend un autre déplacement, une métaphore, donc : les rapports entre culture et sauvagerie. Dans S1, le comptable qui a des dettes de jeu est enlevé par Malvo (filmé par les caméras de surveillance qui sont un double de la caméra fictive) (E3) est emmené

dans une voiture que percute un cerf, lui donnant l'occasion de s'enfuir ; mais, nu dans la neige, il y meurt de froid (E1). La culture est percutée par la sauvagerie (cerf), mais retourner à l'état sauvage n'est plus possible (l'homme nu meurt de froid). Dans S3, l'enlèvement de prisonniers en transfert, dans un bus grillagé de la police (cage où sont enfermées les bêtes sauvages de la société), est mené par des hommes dont le visage est dissimulé sous des masques d'animaux.

Typiquement, la S2, dans ce retour de la sauvagerie, entend proposer une image de l'Amérique. Tournée et diffusée en 2016, en pleine campagne pour l'investiture qui verra malheureusement triompher Trump, la fiction remonte à 1979 et lie explicitement l'enquête sur des meurtres commis par des citoyens très ordinaires et les guerres de gangs mafieux en fin de règne, à l'élection de Reagan (qui tire avantage d'avoir été un acteur de cinéma, joué ici par Bruce Campbell). La fiction cinématographique se confond avec la campagne présidentielle dans ce *nowhere* généralisé que sont devenus les US. Reagan, acteur reconverti, représente la possibilité d'une sortie des USA d'une situation de fiction vers des retrouvailles avec une Amérique réelle, plus simple et « décente », la friction entre réel et fiction étant le moteur de la série. Ce que Reagan a proposé à la fin des années 1970, en rappelant la grandeur et la simplicité de l'Amérique des années cinquante, la S2 de *Fargo* le refait en reculant de vingt ans par rapport à la S1, et en liant de la sorte campagne présidentielle pour 2016 et fiction. La réflexion sur le leurre que sont l'attente d'un homme providentiel aussi bien que les capacités à modifier la société qu'aurait le cinéma (puisque l'homme providentiel a été acteur de cinéma) est patente dans un lieu emblématique de l'échec de la politique aussi bien que du cinéma : les toilettes pour hommes (E5). La philosophie de pissotière sur le rêve de rénovation identitaire auquel a cru l'électorat désabusé de Reagan est démonté lors de cette conversation avec Lou, le policier de retour du Vietnam (ce qui n'est pas anodin) chargé de

protéger le candidat dans ses déplacements de campagne dans le Minnesota. Dans son discours officiel, Reagan renvoyait les Américains à leurs origines, en 1630, date à laquelle abordèrent les premiers colons, et début d'une longue conquête nationale et identitaire. L'ironie est que cet appel à la reconstruction morale et à la fierté d'être américain est monté en alternance avec une scène de carnage entre deux gangs rivaux dans la forêt enneigée, à deux pas du lieu du *meeting* reaganien. Par ailleurs, Reagan répond aux faits d'armes au Vietnam de son garde du corps, par le rappel des siens, en 1942… dans un film, dont il a oublié si les Américains triomphaient ou non des nazis. Il s'agit vraisemblablement de *Desperate Journey* que Peggy regarde dans E8. La vérité historique est perdue dans le mensonge politique qui confond réalité et fiction. Reagan n'a pas la réponse à la question des moyens de se sortir du bourbier dans l'épisode, le cinéma en a sans doute un peu davantage, et c'est lui que l'on peut tenter de croire…

As far as…

Ainsi, la raison pour laquelle la série *Fargo* a conservé le même titre que le film dont elle est née est bien une volonté d'asséner la continuité à l'œuvre entre le long-métrage cinématographique et les formats plus courts et hebdomadaires réservés à la TV. La proximité thématique et formelle entre les deux médias est facilitée par les pratiques de visionnage des films qui ont, elles aussi, changé depuis 1996 : les spectateurs voient chez eux des films destinés au cinéma autant que des séries pour la TV. L'entrée du cinéma dans la sphère intime qui était celle de la TV a tendance à rapprocher des modalités de filmer qui, au départ, étaient bien différentes. Le DVD a sans doute aboli les frontières entre les supports, et c'est tant mieux, en particulier parce qu'en supprimant les interruptions publicitaires, il fait du spectateur un semblable de celui qui regarde un film. Cette confusion des deux types de « regardeur » tient à cette série elle-même, dans la citation et

la référence au film originel et à son esthétique, même si la narration et le contenu ont changé.

La série *Fargo* fournit l'occasion de goûter les joies du feuilleton, des œuvres-fleuves qui nous donnent le sentiment que notre durée peut s'allonger et notre vie s'augmenter significativement. Comme continuation, expansion et dérivation, la série *Fargo* va plus loin que le film, explicitant peut-être aussi les prolongements suggérés du film, notamment politiques, mais au fond n'accrédite plus le divorce où se torturaient les séries des années 1980 entre grand et petit écran. Si *Fargo* est une série importante, c'est pour partie qu'elle remet du cinéma à la TV et va toujours plus loin : *the farest we go, the best we feel*.