



# Fargo

de Joel Coen

## Fiche technique

USA - 1996 - 1h37

Réalisateur :  
**Joel Coen**

Scénario :  
**Joel Coen**  
**Ethan Coen**

Photographie :  
**Roger A. Deakins**

Musique :  
**Carter Burwell**

Interprètes :  
**William H. Macy**  
(Jerry Lundegaard)  
**Frances McDormand**  
(Marge Gunderson)  
**Steve Buscemi**  
(Carl Showalter)  
**Peter Stormare**  
(Gaeear Grimsrud)  
**Harve Presnell**  
(Wade Gustafson)  
**Kristin Rudrud**  
(Jean Lundegaard)  
**John Carroll Lynch**  
(Norm Gunderson)  
**Steven Reevis**  
(Shep Proudfoot)



## Résumé

Homme veule et hypocrite, Jerry Lundegaard s'occupe, à Minneapolis, de la vente de voitures d'occasion. S'étant livré à quelques opérations malhonnêtes, il a grand besoin d'un prêt de son riche beau-père, Wade Gustafson, mais ce dernier ne semble pas disposé à le lui accorder. Aux abois, Jerry décide alors de faire enlever son épouse Jean afin de partager avec les ravisseurs la rançon que Wade ne manquera pas de payer pour la libération de sa fille chérie. Dans ce but, il rencontre, dans un bar de Fargo, Carl Showalter et Gaeear Grimsrud, recommandés par son mécanicien Shep Proudfoot. Les deux malfrats acceptent d'exécuter le contrat moyennant la moitié de la rançon de 80 000 dollars, ignorant que Jerry s'apprête, en fait, à exiger 1 million de dollars de son beau-père. De retour à Minneapolis, Jerry apprend que Wade est d'accord pour monter une affaire avec lui. Il tente donc d'annuler le contrat, mais il est trop tard : Carl et Gaeear ont déjà enlevé Jean. Près de Brainerd, ils sont arrêtés par un policier que Gaeear abat sans hésiter, de même que deux infortunés

automobilistes passant par là. Marge Gunderson, chef de la police locale, commence son enquête avec une énergie et une ténacité nullement diminuées par sa grossesse avancée...

## Anecdote

**Fargo** (Prix de la Mise en Scène au Festival de Cannes 1996) s'inspire d'un fait divers réel qui se déroula dans le Minnesota au cours de l'hiver 1987. Originaires de Minneapolis, les frères Coen trouvèrent là l'occasion de traiter pour la première fois un sujet qui ne relève pas de la pure fiction. Comme à leur habitude, ils travaillèrent de concert, Joel étant plus spécialement crédité de la réalisation, Ethan de la production et tous deux signant le montage du pseudonyme «Roderick Jaynes». Épouse de Joel depuis douze ans, Frances McDormand tenait pour la première fois le rôle principal dans un film de son mari. Il lui valut l'Oscar de la Meilleure actrice.(...)

[www.mcinema.fr](http://www.mcinema.fr)

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

## Critique

(...) Ce n'est sans doute pas un pur hasard si tous les films des Coen (à l'exception du premier) contiennent dans leur titre soit un nom de lieu, soit un nom de personne, **Arizona Junior** et **Miller's Crossing** conjuguant les deux. Ils semblent être inspirés - de façon certes peu naturaliste - par l'atmosphère particulière des diverses grandes régions géographiques de leur pays, qu'ils ont pratiquement toutes explorées, de la Californie à New York, de La Nouvelle-Orléans au Minnesota, en passant par le Texas et l'Arizona. Mais le New York de **The Hudsucker Proxy** était une construction rétro purement onirique, Los Angeles dans **Barton Fink** se résumait presque entièrement à l'intérieur d'un hôtel miteux, La Nouvelle-Orléans de **Miller's Crossing** était débarrassée de tous ses signes distinctifs, historiques et touristiques. Dans **Fargo** peut-être parce que l'action est située dans la région où ils ont grandi, les Coen sont plus attentifs à la spécificité et à l'authenticité géographique du lieu, qui, loin de servir simplement de cadre aux personnages, semble à la fois influencer leurs actes et refléter leur monde intérieur. Ils trouvent dans le froid, les ciels lourds, la neige omniprésente (et ce, par un astucieux calembour visuel, jusque sur l'écran d'une télévision défectueuse), le corrélatif idéal à un univers moral crépusculaire et déficient. Au commentaire d'introduction en voix *off* qu'ils ont souvent utilisé par le passé, ils préfèrent ici un commentaire purement visuel : les plans d'ouverture noyés dans une grisaille neigeuse, sans visibilité, ciel et terre confondus (beau travail, difficile et ingrat, de Roger Deakins, déjà chef opérateur du **Grand Saut**), plantent un décor sinistre et oppressant dans lequel tout, on le pressent, peut arriver, y compris et surtout le pire, qui effectivement va dominer une chaîne d'événements plus malencon-

treux et catastrophiques les uns que les autres (à l'issue de l'aventure, cinq personnes ont été tuées, sans parler de la malheureuse kidnappée sur le sort de qui le film nous laisse curieusement dans l'incertitude).

Dans **Fargo**, de nouveau, il faut admirer tout particulièrement le rapport privilégié que les Coen établissent avec leurs comédiens, dont ils obtiennent des interprétations étonnantes par leur ton totalement original. Celle de Frances McDormand (déjà vue dans **Blood Simple** et **Arizona Junior**, et entrevue dans **Miller's Crossing**) dans le rôle de Marge restera aussi mémorable que les prestations brillamment idiosyncratiques de John Goodman ou Michael Lerner dans **Barton Fink**, de Jennifer Jason Lee dans **The Hudsucker Proxy**. Son apparition dans cette histoire dérisoirement sinistre (ou sinistrement dérisoire) apporte au film un influx soudain, irrésistible, de chaleur et d'humour bon enfant, un humour qui contraste avec celui, noir et grinçant, de l'ensemble, tout en le mettant, par contraste, en valeur... La critique a trop souvent tendance à considérer la direction d'acteurs, cette discipline assez mystérieuse (dans la mesure où les meilleurs directeurs d'acteurs semblent être ceux qui, apparemment, ne «dirigent» rien) comme une pratique plus ou moins distincte de la mise en scène «proprement dite», alors qu'en fait elle commence avec la conception et l'écriture des rôles, se poursuit avec le casting (si celui-ci est postérieur à l'écriture), se concrétise au tournage et se confirme en postproduction (le montage pouvant faire ou défaire une interprétation, l'améliorer ou la détruire). Le travail des Coen nous rappelle avec insistance ces évidences facilement oubliables. Que l'on considère, par exemple, la merveilleuse scène (l'une des meilleures de **Fargo**) où Marge, tirée du lit au petit matin, arrive sur les lieux du crime dans une rase campagne inévitablement enneigée. Les propos anodins qu'elle

échange avec son assistant, les attitudes des deux personnages, leur place dans le champ (aux deux sens du mot !) et l'un par rapport à l'autre, la progression de la scène (qui nous révèle soudain une professionnelle compétente et perspicace là où nous avons cru avoir affaire à une brave dame pas très futée), la nausée matinale, vite réprimée, de Marge - elle est enceinte de sept mois, et ce n'est nullement la vue des cadavres qui l'affecte-, tous ces détails savamment orchestrés avec une apparente désinvolture formelle relèvent d'un sens aigu de la mise en scène (et bien sûr du dialogue, du langage...) où la direction d'acteurs n'est qu'un élément indissociable de tous les autres.

L'art consommé des Coen dans le traitement des personnages réside dans leur aptitude à les pousser vers la charge sans passer la limite de la caricature qui les dépouillerait de leur réalité. Dans **Fargo**, la plupart des personnages présentent certains traits caricaturaux (traits physiques notamment) Peter Stormare a l'œil le plus torve vu à l'écran depuis Jack Elam, Frances McDormand la bouche la plus grande (quand elle l'ouvre) depuis Martha Raye, William H. Macy, avec ses yeux en boules de loto et son visage fendu d'un éternel sourire forcé, évoque (j'emprunte la comparaison à Todd McCarthy) un mannequin de ventriloque... Dans une curieuse scène marginale (elle n'a aucun rapport avec l'intrigue), Marge retrouve un camarade de lycée, un Coréen qu'elle avait perdu de vue et qui, de passage à St. Paul, l'a appelée après l'avoir vue à la télévision. Le personnage a lui aussi quelque chose de légèrement forcé, excessif (souligné par un curieux parler qui mêle des traces d'accent oriental aux inflexions et maniérismes du Minnesota). Très émotif, il s'épanche, raconte son mariage, la mort de sa femme (autre camarade d'école), sa solitude... La scène est traitée avec une ironie compréhensive, une sympathie amusée bien caractéristiques des Coen.

Marge réagit comme le spectateur, un peu gênée mais compatissante. Voilà, se dit-on, un peu de chaleur humaine (avec l'humour en plus) au sein du sordide. La chute inattendue, et perverse, de la scène interviendra quelques séquences plus tard au téléphone, Marge apprend d'une amie que la prétendue morte, qui est bien vivante, n'a jamais épousé le Coréen, dont la pathétique histoire était pure fabulation. Cet épisode apparemment gratuit s'insère en fait sans heurt dans un univers où les apparences sont trompeuses, les motivations troubles, les comportements imprévisibles, où, finalement, le pire est toujours sûr.

La vieille affection des Coen pour le film d'horreur fait surface dans le climax de **Fargo**, où après avoir trucidé et débité à coups de hache son complice (la vision nous en est toutefois épargnée par un discret fondu au noir), Peter Stormare se met en devoir de broyer les morceaux dans un hachoir à bois (que les lecteurs bûcherons me pardonnent si le terme est inexact ; l'instrument ressemble tout à fait à un hachoir à viande géant ; le hachoir, peut-être, de Paul Bunyan...). Des nappes de sang éjectées par la machine teintent la neige jusque-là immaculée. Quand Marge, qui a retrouvé la trace des ravisseurs, surprend Stormare, il est en train d'enfourner un membre inférieur dans son hachoir, dont le vacarme est tel qu'il n'entend pas les injonctions de la représentante de l'ordre. Il finit par se retourner et la voir ; pour lui signifier qu'il est en état d'arrestation, elle désigne du doigt l'étoile qui orne son bonnet de fourrure.

A l'opposé, la scène finale, anticlimax délibéré, consiste en une paisible conversation philatélique des Gunderson dans le lit conjugal. Le mari, dessinateur de timbres-poste, vient d'apprendre que son projet de timbre à trois cents a été accepté. Sa satisfaction se teinte d'une certaine amertume : on n'utilise guère les timbres à trois cents, s'afflige-t-il. Marge, toujours positive, le détrompe :

quand les tarifs postaux augmenteront, tout le monde aura besoin de timbres à trois cents pour ajouter aux anciens timbres devenus insuffisants. Dans cette chambre à coucher-cocon (seule pièce de la maison des Gunderson que nous montre le film à la brève exception d'un coin de cuisine), on sent que les forces du mal ont été, au moins temporairement, conquises, que tout « rentre dans l'ordre ».

En un sens, cette conclusion est une version moderne, ironique, de ces *coda* optimistes qui terminaient jadis tant de films hollywoodiens de série (on y voyait le couple vedette, après mille périls, s'éloigner vers le bonheur, généralement au volant d'une automobile, en échangeant des propos badins). Cet "hommage" très personnalisé des Coen à un passé qu'ils se défendent toujours de parodier est peut-être, finalement, inconscient ; par-delà la tradition hollywoodienne, il renoue, après tout, avec un archétype narratif fondamental : le retour à l'ordre et à la norme, qui se doit de clore (par exemple) tout conte de fées. Et **Fargo** contient assez de sang et d'horreur, trahit assez de sourdes inquiétudes, pour occuper une place de choix dans la descendance moderne du conte traditionnel.

Jean-Pierre Coursodon  
*Positif* n°423 - Mai 1996

Des accidents mécaniques et érotiques, des meurtres en cascade. Si l'on voulait faire sensation, on en resterait là pour rendre compte de deux des plus beaux films vus récemment, **Crash** et **Fargo**. Et pourtant ce serait mentir, puisque tous deux sont d'un calme terrifiant et qu'enfin, la représentation a sa

revanche sur la dictature du représenté : la mise en scène glace le flux supposé du récit (la vitesse, la violence), étouffe les hystéries et les affolements que fait miroiter le scénario. Dans **Crash**, elle apporte la douceur ; dans **Fargo**, c'est une force de *gel*, une force dont le rythme est celui d'un monde à jamais figé et déserté par le sens.

(...) Dans cet univers de froid, les corps retrouvent d'emblée une maladresse et une lourdeur animales qui leur interdisent toute synchronie avec le monde alentour. Ce retour à l'animalité propre à tous les personnages de **Fargo** - suggérons à ce propos une typologie acteur-animal : Buscemi en serpent, Stormare en ours, Macy en castor, McDormand en fouine - la parole en est le premier symptôme, le plus grotesque aussi. Bien que d'ordinaire le cinéma américain investisse celle-ci d'une puissance performative (on n'y parle pas pour ne rien faire), dans **Fargo**, film sans dialogues au sens strict, et dans lequel on n'en revient pas d'être doué de langage, à peine est-elle la tentative, irrémédiablement promise à l'échec, de perpétuer un semblant de lien entre les êtres. Jamais en phase avec l'action, elle s'affole inutilement (Buscemi, incapable de fixer sa pensée en mots), se refuse obstinément (Stormare, pour ainsi dire muet), se répète à n'en plus finir (McDormand et Macy). En deçà de toute capacité à signifier, devenue pure sonorité, pure matière, elle se rapproche alors du grognement, du sifflement, du braiment.

Cette défaite, cette impossibilité à entrer en contact avec l'autre, le plan fixe, figure principale de **Fargo**, en aggrave simultanément le ridicule et la douleur. Car tout en laissant ouverts les possibles, celui-ci ne précipite pas l'événement mais se contente d'enregistrer un état des choses, tandis qu'un mouvement d'appareil, inscrivant des corps et des espaces dans un même élan, crée une totalité et une unité - un sens - à partir de la diversité. Or, il ne peut être question ici d'unité ou de totalité

puisque tous les personnages sont affectés d'une même paralysie, qu'on croirait invincible, celle de leur regard ; ils voient comme ils parlent, pour eux-mêmes et en inadéquation absolue avec le monde. Ce sont en fait moins les acteurs que les spectateurs du drame, des spectateurs dont la télévision, cet objet grisâtre et archaïque qu'ils regardent intensément (certains plans nous les montrent même le visage tourné vers un écran hors-champ), a gelé les réflexes. A l'homme entièrement fait spectateur, tout est d'abord spectacle, même ce qui menace sa vie, et le temps du regard est nécessairement premier, précédant le moment de l'action, qui, de ce fait, est une réaction. Avant de réagir, le regard doit authentifier l'événement, l'ancrer mollement dans la conscience - Jean, dérangée lors d'une émission du matin, observe son agresseur derrière l'écran de sa fenêtre ; à travers la vitre de sa voiture, un couple témoin d'un meurtre ouvre de grands yeux... Ainsi, ce n'est que violemment, par un réveil d'abord lent, puis subit de la conscience, que le monde rappelle à l'ordre les personnages de **Fargo**. Mais il est souvent trop tard, et regarder c'est en quelque sorte périr puisqu'après avoir vu, tous précipitent eux-mêmes leur perte. Les poursuites incertaines, les déchainements prolongés de violence sont donc bannis ; chacun signe de sa main son arrêt de mort, chacun s'offre en toute innocence et en toute bêtise à son bourreau - Jean tombe d'elle-même dans l'escalier, les deux témoins lancent leur voiture dans un champ. Ensuite, ce temps du premier regard comme temps d'un retard qui peut être fatal, se double d'un autre regard, sur l'autre versant de l'action : celui qui, faisant retour sur le lieu de l'accident ou du crime, en examine, sur le sol ou sur la terre, les traces et les stigmates. (...)

Emmanuel Burdeau  
*Cahiers du Cinéma n°505*

## Les réalisateurs

Avec une feinte désinvolture, les frères Coen assurent qu'ils ne pensaient jamais au départ faire carrière dans le cinéma. Néanmoins après des études à la New York University Film School, Joel travaille comme monteur avec Frank La Loggia sur **Fear no Evil** (1980) et Sam Raimi sur **The Evil Dead** (1983). Les deux frères écrivent le scénario de **Crimewave** (S.Raimi, 1985) puis décident de mettre en scène leur propre scénario de **Blood Simple**. Le petit succès du film les entraîne à tourner **Arizona Junior** (**Raising Arizona**, 1987) puis **Miller's Crossing** (id., 1990). En 1991 ils remportent la Palme d'or du Festival de Cannes avec **Barton Fink**. Joel Coen signe seul en 1994 **le Grand Saut** (**The Hudsucker Proxy**), sur un scénario écrit avec son frère. En 1996, ils coréalisent **Fargo**, en 1998 **The Big Lebowski** et en 2000, **O'Brother, Where Art Thou ?**. **The Man Who Wasn't There** (2001), sur un scénario concocté par les deux frères, est signé pour la mise en scène par le seul Joel.

*Larousse - Dictionnaire du cinéma*

## Filmographie

<b>Blood Simple</b>	.....1984
<b>Raising Arizona</b> (Arizona Junior)	.....1987
<b>Miller's Crossing</b>	.....1990
<b>Barton Fink</b>	.....1991
<b>The Hudsucker Proxy</b> (Le Grand Saut)	.....1994
<b>Fargo</b>	.....1996
<b>The Big Lebowski</b>	.....1998
<b>O'Brother, Where Art Thou ?</b>	.....2000
<b>The Barber</b>	.....2001

### Documents disponibles au France

Revue de presse importante  
Cahiers du Cinéma n°502, 505  
Positif n°423, 427  
(...)

**Pour plus de renseignements :**  
**tél : 04 77 32 61 26**  
**[g.castellino@abc-lefrance.com](mailto:g.castellino@abc-lefrance.com)**