

24 images

24 iMAGES

Les plaines infinies du Minnesota *Fargo* de Joel Coen

Marco de Blois

Number 82, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23483ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

de Blois, M. (1996). Review of [Les plaines infinies du Minnesota / *Fargo* de Joel Coen]. *24 images*, (82), 46–47.

Tous droits réservés © 24 images, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Les plaines infinies du Minnesota

par Marco de Blois

Tout, chez Joel Coen, semble toujours trop vaste, trop haut ou trop grand, des salons profonds de *Miller's Crossing* aux gratte-ciel monumentaux de *The Hudsucker Proxy* en passant par l'hôtel aux couloirs interminables de *Barton Fink*. On dirait qu'un démiurge fou s'est emparé de ce monde et qu'il en a conçu les lieux, obstacles gigantesques quasiment animés d'une vie propre, Goliath environnementaux et architecturaux livrant à des David de chair et d'os un combat féroce qu'on dirait gagné d'avance. Or, voici aujourd'hui *Fargo*, qui constitue comme le double négatif du précédent film du cinéaste, le baroque et délirant *The Hudsucker Proxy*, puisque ce n'est plus le trop-plein qui se fait cette fois-ci écrasant et acquiert un pouvoir de domination, mais le vide, le «trop-vide», celui des plaines infinies du Minnesota. En effet, Coen, qui fait encore une fois équipe avec son frère Ethan scénariste et producteur, travaille ici l'espace de manière à donner un poids à la vacuité, privilégiant donc les plans larges de même que les compositions dépouillées et horizontales. Et, du même souffle, il aborde un genre où le poids du destin joue un rôle fondamental et qui restait inédit chez lui : le mélodrame.

Cet appel au genre se fait ici de façon oblique, détournée, sans traits caricaturaux ni références cinématographiques directes. *Fargo* s'ouvre sur un pacte meurtrier davantage associé au film noir — un père de famille criblé de dettes engage des malfrats pour faire kidnapper sa femme, espérant ainsi pouvoir toucher une partie de la rançon que paiera son détestable mais fortuné beau-père — et n'accède qu'en cours de route, sans qu'on s'y attende, aux conventions du mélodrame lorsque survient un personnage féminin d'enquêteur de police enceinte (la paternité et la maternité sont des motifs fréquents du mélodrame). Tirant profit de cette arrivée inopinée, le réalisateur imagine alors une rencontre inusitée entre un monde violent bourré de tueurs débiles qui

ne pensent qu'à l'argent et un autre, familial, où le bonheur et l'avenir des enfants constituent une préoccupation majeure (un peu comme dans *Raising Arizona*, loufoquerie en moins). L'écart extrêmement grand qui sépare ces deux groupes et leurs intérêts contradictoires placent le personnage du père dans une position impossible où celui-ci devient une figure tragique, vivant un déchirement qui donne lieu à une confrontation violente vouée à l'échec.

Faisant preuve de gravité, Coen s'inquiète ici avec une émotion non feinte de la

point, on retient la mise en scène du kidnapping qui désamorce tout effet de suspense; l'action, filmée en temps réel et très peu découpée, s'y trouve en effet dédramatisée du fait que la victime a tout le temps de voir arriver ses agresseurs, ce qui en ralentit le déroulement et rend l'événement presque banal. Cela a également un effet comique, et il faut à ce sujet ajouter que Coen n'a pas perdu son ironie, manifeste dans la façon qu'il a de transformer les personnages en des êtres un peu étranges et à la psychologie légèrement décalée, arrivant même à



Le chef de police Marge Gunderson (Frances McDormand).

violence que peut engendrer la misère sociale liée aux problèmes d'argent. D'ailleurs, c'est la première fois qu'il donne l'impression de porter un commentaire sur un lieu et une époque, de se trouver *ici* et *maintenant* plutôt que dans un univers cinématographique recomposé, et cela se répercute sur la réalisation qui se caractérise par un réalisme assez dru. Ce réalisme s'avère ici toutefois minutieusement fabriqué, conscient qu'il n'est qu'apparence de réalité, étant d'ailleurs plutôt marqué par le statisme que par le mouvement et le désordre de la vie. Sur ce

négoier quelques moments d'humour qui ont pour effet d'apaiser un peu le sentiment de suffocation — voir, par exemple, avec quelle candeur et surtout quelle dévotion maternelle l'enquêteur de police qu'interprète l'excellente Frances McDormand s'adresse aux tueurs pour tenter de leur inculquer le sens commun. Mais cet humour n'est pas pour autant libérateur, il grince, étant plutôt, pour employer la formule consacrée, la politesse du désespoir.

Également animé par l'idée de fatalité, il y a le récit, qui progresse selon une logique



Jerry Lundegaard (William H. Macy). *Fargo*, aussi dépouillé que puissant.

imparable, implacable, à un rythme régulier semblable à celui d'un balancier de métronome, comme si chaque minute était comptée, comme si sur chacune d'elles pesait le poids du destin. Coen, de fait, a recours à très peu d'artifices pour raconter cette histoire, optant pour la retenue, le plat relief du Minnesota lui suggérant un montage sec et une narration rectiligne. Or, le récit, loin d'y perdre en intérêt, gagne ainsi en intensité, puisque les événements, dénués d'effets de surprise, n'en paraissent que plus inéluctables.

De là à dire qu'il y a dans *Fargo* une transcendance non pas religieuse mais métaphysique, il n'y a qu'un pas que nous oserons franchir. Par exemple, l'austérité de la mise en scène et du jeu des acteurs n'est pas étrangère au fait que la plupart des personnages, qui ont des noms de famille d'origine scandinave (le centre des États-Unis ayant autrefois accueilli des immigrants de ce coin de l'Europe), sont probablement des protestants luthériens. Bien que cette appartenance religieuse ne soit jamais identifiée, le cinéaste la place néanmoins en creux, s'en inspirant pour élaborer une esthétique sévère (pensons à Bergman) qui refoule les sentiments et oblige à la contrition. Quant à la musique, qui consiste en des arrangements émouvants d'airs folkloriques scandinaves,

elle agit en contrepoint, étant comme une plainte viscérale qui s'échappe sous le coup de la douleur. De plus, les angles de prise de vue suggèrent souvent le regard de Dieu, bien qu'il s'agisse ici d'un dieu punitif qu'incarne de manière allégorique l'immense statue représentant un bûcheron à l'air grotesque et peu avenant postée à l'entrée de la petite ville de Brainerd. Parmi les plans qui soulignent ce regard omniscient, il y a les spectaculaires plongées verticales où les personnages sont isolés dans des stationnements. Trop grands pour les besoins de la population et toujours sous-utilisés, ces lieux acquièrent une dimension inhumaine, devenant comme des déserts où l'être humain ne peut que se sentir petit. Le film noir et le mélodrame ont de nombreux points communs, dont celui d'être des formes mineures de la tragédie et d'ériger le malheur en déterminisme social, et c'est pourquoi tous les élans, les tentatives pour éviter le malheur seront ici inutiles (parce qu'ils conduisent à la catastrophe) et que l'immobilité constituera la normalité des choses.

Dans une parution antérieure de cette revue (n° 72), Marcel Jean, ayant à critiquer *The Hudsucker Proxy*, écrivait «qu'il y a dans le cinéma des frères Coen un étonnant rapport au monde», ajoutant que «les per-

sonnages qu'ils créent sont dominés par le monde, cela jusqu'à être manipulés par leur environnement». Notre confrère mettait le doigt sur une caractéristique importante de cette œuvre qui donne à celle-ci sa si curieuse vitalité et sa place à part dans la cinématographie américaine. Toutefois, il me faut ajouter — d'autant plus que *Fargo*, film limpide et sans esbroufe, aussi dépouillé que puissant, permet de faire cette constatation — que cette «vision du monde» qui donne aux objets et aux lieux une force immanente témoigne d'une angoisse existentielle qui s'affirme d'un film à l'autre. Seuls les cinéastes chevronnés arrivent ainsi à s'élever au-delà du visible pour s'approcher un tant soit peu de l'indéfinissable, de ce qui dans notre univers échappe à l'entendement. Cela donne ce qu'on appelle un grand film. ■

FARGO

États-Unis 1996. Ré.: Joel Coen. Scé.: Ethan Coen et Joel Coen. Ph.: Roger Deakins. Mont.: Roderick Jaynes. Son: Skip Lievsay. Mus.: Carter Burwell. Int.: Frances McDormand, Steve Buscemi, William H. Macy, Peter Stormare, Harve Presnell, John Carroll Lynch, Kristin Rudrüd. 97 minutes. Couleur. Dist.: Cineplex Odeon.