

## *FARGO* : ESPACES, TEMPS, ET MONDES POSSIBLES

Farah BEN JEMAA

Université de Tunis

### ABSTRACT

L'article « *Fargo* : espaces, temps, et mondes possibles » examine la série télévisée *Fargo* à travers le prisme de la théorie des mondes possibles et de la transfictionnalité. L'auteure établit que, bien que reprenant la trame narrative du film des frères Coen, la partition des saisons crée un multivers anthologique où chacune construit une alternative au monde initial. L'analyse se concentre sur les conditions de déploiement de ces espace-temps alternatifs, comme le rôle du hasard, les connexions entre saisons, et les intrusions d'éléments fantastiques ou historiques. Enfin, l'article démontre la portée politique et axiologique de ce multivers qui met en scène le mal sous toutes ses formes, notamment à travers la représentation de la violence économique et du capitalisme prédateur.

Mots-clés : espace-temps, *Fargo*, multivers

The article “*Fargo: Spaces, Times, and Possible Worlds*” examines the television series *Fargo* through the lens of possible-worlds theory and transfictionality. The author argues that although the series reprises the narrative framework of the Coen brothers’ film, the division into seasons creates an anthological multiverse in which each one constructs an alternative to the original world. The analysis focuses on the conditions that allow these alternative space-times to unfold, such as the role of chance, the connections between seasons, and the intrusions of fantastical or historical elements. Finally, the article demonstrates the political and axiological significance of this multiverse, which stages evil in all its forms, notably through its portrayal of economic violence and predatory capitalism.

*Keywords* : space-time, *Fargo*, multiverse

Une petite famille rangée du Midwest américain se trouve mêlée, à la faveur d'une coïncidence improbable, aux activités clandestines d'un puissant syndicat du crime. Quand les retombées inévitables – morts inattendues, mensonges rocambolesques, effractions diverses – suscitent l'ouverture d'une enquête, celle-ci est confiée à un ou une policière pittoresque et entêtée. Un tueur charismatique mais sans scrupule vient compléter la distribution, et ces quatre sphères initialement distinctes et si différentes s'entrechoquent dans une « causalité légèrement aberrante<sup>1</sup> » qui suscite comique noir, commentaire politique, violence grotesque et plaisir de l'enquête policière.

C'est la trame de chacune des cinq saisons de la série *Fargo* (Noah Hawley, 2014-2023). Bien que répondant au format anthologique, avec une intrigue différente à chaque saison, il serait possible de ramener toutes les saisons à cette partition narrative<sup>2</sup>. Ainsi, dans la première saison située dans le Minnesota en 2002, un tueur à gages percute un cerf et finit aux urgences, où il convainc un agent d'assurance effacé de tuer sa femme. Au fil de nombreux rebondissements absurdes, les deux seront poursuivis par la mafia locale et par un couple de policiers débonnaires<sup>3</sup>. En 1979, dans le Dakota du Sud, une coiffeuse renverse et tue le fils d'une grande famille du crime organisé, déclenchant une guerre sanglante entre deux organisations mafieuses et la police locale, ainsi qu'un massacre qui entrera dans l'histoire de la ville<sup>4</sup>. Engagé pour voler un timbre-poste, un petit

---

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p. 229.

<sup>2</sup> Cet article va divulguer des points clés de l'intrigue.

<sup>3</sup> Noah HAWLEY, *Fargo*, saison 1, Los Angeles, FX, 2014.

<sup>4</sup> Noah HAWLEY, *Fargo*, saison 2, Los Angeles, FX, 2015.

délinquant se trompe de ville et tue un paisible retraité – beau-père de la détective locale. Son erreur causera une cascade de morts aux mains d'un consortium économico-mafieux dirigé par une figure du mal spectaculaire et démesurée<sup>5</sup>. En 1950, dans le Missouri, une famille de croque-morts originaux mais inoffensifs contracte une dette auprès de la mafia afro-américaine locale, elle-même en guerre contre la mafia italienne. Leur voisine, une infirmière tueuse en série, entretient une liaison avec le nouveau capo. Tous sont poursuivis par un policier corrompu et accablé par des Troubles obsessionnels compulsifs et un stress post-traumatique dus à la Seconde Guerre mondiale<sup>6</sup>. Enfin, en 2019, au Dakota du Nord, un shérif conservateur doté de sa propre milice suprémaciste engage un tueur vraisemblablement venu des tréfonds du Moyen Âge gallois pour enlever sa femme. Celle-ci, après des années de violences, l'avait quitté pour une nouvelle vie calme et rangée aux côtés de l'héritier d'une grande fortune<sup>7</sup>.

Par un processus de transfictionnalité<sup>8</sup>, cette charpente narrative reproduit en réalité la trame du film *Fargo*, réalisé par les frères Coen en 1996. La série en est une transposition, qui délaisse néanmoins les personnages, événements et intrigue de l'œuvre originelle. À chaque nouvelle saison, elle imagine plutôt un monde ancré dans le même cadre spatio-temporel, nimbé de la même atmosphère

---

<sup>5</sup> Noah HAWLEY, *Fargo*, saison 3, Los Angeles, FX, 2017.

<sup>6</sup> Noah HAWLEY, *Fargo*, saison 4, Los Angeles, FX, 2020.

<sup>7</sup> Noah HAWLEY, *Fargo*, saison 5, Los Angeles, FX, 2023.

<sup>8</sup> « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongements d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

étrange<sup>9</sup>, et s'inscrivant dans la continuité esthétique du film. À l'intérieur de ce fonctionnement anthologique, chaque saison peut être envisagée comme l'une des déclinaisons – potentiellement infinies – de la formule. C'est en somme le « plaisir de la variation dans la répétition<sup>10</sup> » qui caractérise le geste adaptateur.

Si la relation entre le film et la série a souvent été analysée à travers un prisme comparatif<sup>11</sup> ou esthétique<sup>12</sup>, il semble également possible de solliciter les théories narratives des mondes possibles, puisque dans la relation transfictionnelle, une « œuvre a non seulement la capacité d'en générer d'autres, par des continuations ou des adaptations, mais elle est souvent elle-même le monde possible d'une œuvre antérieure<sup>13</sup> ». Cet article tentera donc de montrer que la série déploie les mondes possibles du film, et plus généralement, que le format anthologique est une expression littéraire et diégétique du multivers. Il s'agira donc d'analyser comment la série actualise certaines des conditions d'existence des mondes possibles telles que théorisées par la critique ; mais aussi la portée de cette construction narrative multiverselle sur le développement du récit ainsi que les enjeux thématiques et éthiques qui la sous-tendent.

---

<sup>9</sup> Situations grotesques et héroï-comiques, personnages décalés, humour macabre, voire intrusions du fantastique et de la science-fiction.

<sup>10</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge, 2006, p. 4.

<sup>11</sup> Anthony BARKER, « Noah Hawley's Fargo: How Far Can You Get from the Coen Brothers? », in *Body and Text: Cultural Transformations in New Media Environments*, Cham, Springer, 2019. DOI : 10.1007/978-3-030-25189-5\_10.

<sup>12</sup> Julie GROSSMAN, « Fargos », in *Adaptation in Visual Culture: Images, Texts, and Their Multiple Worlds*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 197-213.

<sup>13</sup> Françoise LAVOCAT, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 37.

## Monde fermé ou multivers ?

Dans la très dense littérature théorique soutenant les idées de mondes possibles en littérature et remontant jusqu'à la Théodicée de Leibniz, il est possible de repérer des orientations générales et des lignes de fracture théoriques. Les notions de mondes possibles ou encore de multivers venant de la physique quantique et de la logique, leur appropriation par la littérature ne va pas sans précision sémantique et conceptuelle. En effet, la frontière entre la mobilisation de la notion par les deux champs semble se tenir, comme l'explique Anne Duprat<sup>14</sup>, sur la dichotomie de la possibilité et de la fictionnalité. Car si les mondes possibles et les mondes fictionnels ont en commun une essence « non actualisé[e]<sup>15</sup> », ils n'en répondent pas pour autant aux mêmes conditions d'existence. Ce serait d'ailleurs notre disposition à feindre une équivalence entre les mondes possibles et les mondes fictionnels qui faciliterait l'appropriation par le récit de cette question de physique, et nous permettrait d'adhérer aux mondes fictionnels construits par la littérature comme à autant d'univers alternatifs et parallèles.

La première des conditions du monde possible est la ramification. Pour qu'il y ait monde possible, il faut qu'une mutation dans l'un des traits définitoires du Monde 1 fasse bifurquer le cours des choses et permette la naissance d'un Monde 2. « Pour la plupart des logiciens, le monde possible

---

<sup>14</sup> Anne DUPRAT, « Des espaces imaginaires aux mondes possibles, syllogismes de la fiction baroque », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit.

<sup>15</sup> Marie-Laure RYAN, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 79.

M2 est la réplique du monde actuel, M1, à un "changement local" près[...]. Notre monde actuel est donc entouré par une infinité de mondes possibles, chacun étant à son tour le monde de référence d'une nouvelle constellation de mondes possibles<sup>16</sup> », et chacun étant nécessairement « accessible<sup>17</sup> » depuis le Monde 1 ou ses ramifications.

Pour définir cette relation d'accessibilité qui préside à la naissance de spatio-temporalités alternatives, d'autres approches évoquent les « propositions contrefactuelles<sup>18</sup> ». Ainsi, dans la série *Sliders, les mondes parallèles* (1995), un groupe de scientifiques et d'aventuriers voyage d'un monde à l'autre grâce à une machine inventée par l'un d'entre eux. Tous les mondes qu'ils visitent entretiennent des similitudes plus ou moins grandes avec le nôtre, mais se distinguent par des bifurcations qui sont autant de propositions contrefactuelles : et si la Révolution américaine avait échoué ? Et si les dinosaures n'avaient pas été décimés par un astéroïde ? Et si les sociétés occidentales étaient matriarcales plutôt que patriarcales ? etc.

L'intérêt des vérités contrefactuelles dans la série *Fargo* est qu'il existe un faisceau d'événements qui pourraient servir de point de bifurcation. Le premier et le plus commenté crée un lien narratif, visuel et thématique entre le film et la série, et permettrait de postuler que le film est le Monde1 dont se projette la première saison de la série, qui en serait l'un des mondes possibles. Il s'agit de la valise d'argent, objet emblématique qui apparaît sur certaines

---

<sup>16</sup> Françoise LAVOCAT, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Voir par exemple David LEWIS, *Counterfactuals*, Oxford, Basil Blackwell, 1973.

affiches du film et qui, par métonymie, est devenu un élément iconographique marquant de sa mythologie. Dans le film, Carl Showalter (Steve Buscemi) enterre une valise remplie d'argent dans la neige à proximité d'une clôture sur une route isolée, et marque l'endroit avec un grattoir à givre rouge. Dans la première saison de la série, cette valise est retrouvée par Stavros Milos (en janvier 1987, soit vraisemblablement quelques jours après le passage de Carl), le « *supermarket king of Minnesota* ». Ce dernier était en rade avec sa femme et son fils dans une campagne enneigée qui n'est pas sans rappeler le désert biblique dans lequel errent Abraham, Agar et Ismaël. Comme une offrande divine, il trouve cette valise d'argent qui lui permet de payer ses dettes et de construire l'empire commercial qui est le sien au moment où commence la première saison de la série, située en 2002. Cet épisode allégorique serait donc le point de bifurcation correspondant à la proposition contrefactuelle selon laquelle la valise finit par être retrouvée. Le motif de l'argent trouvé providentiel est d'ailleurs récurrent dans la série, puisqu'on le retrouve dans « East/West », le neuvième épisode de la saison 4, où le personnage Irish tente de récupérer une somme d'argent qu'il avait cachée dans le mur d'un magasin quelques années plus tôt. Sur place, il découvre que le magasin a changé de vocation et de propriétaires. Ceux-ci finissent par avouer qu'ils ont utilisé l'argent pour lancer leur projet et s'enrichir.

Cette première hypothèse de bifurcation n'est pas la seule piste. D'autres questions peuvent constituer autant d'entrées dans des mondes possibles dont l'origine serait la réalité connue par les spectateurs. Par exemple, la deuxième

saison semble créer une diffraction à travers l'hypothèse suivante : et si des extraterrestres avaient établi des contacts avec l'humanité ? Dans ce monde possible inspiré par les théories conspirationnistes de l'époque<sup>19</sup>, les réactions aux phénomènes paranormaux varient, allant de la stupéfaction absolue (Lou Silverson est sauvé par le *deus ex machina* de l'atterrissage d'une soucoupe volante qui fait fuir le tueur lancé à ses trousses, mais refuse de la mentionner dans son rapport car il est certain de ne pas être cru<sup>20</sup>) à l'indifférence (devant l'étonnement de son mari de voir atterrir un OVNI sur le parking d'un motel, la coiffeuse Peggy Blumquist le bouscule d'un « *It's just a flying saucer, Ed !* » excédé<sup>21</sup>).

Et si la valise avait été récupérée ? Et si nous n'étions pas seuls ? Et s'il y avait eu un autre massacre de Sioux Falls ? Et si les fantômes existaient ? Et si l'immortalité était possible ? Autant de questions qui constituent des passages envisageables vers les mondes possibles de *Fargo*, que le point de départ en soit le film, le monde référentiel des spectateurs ou encore les saisons de la série entre elles. Ces questions étant posées comme postulats de départ – implicites ou clairement formulés – des différentes saisons de la série, elles permettent par la suite de construire des

---

<sup>19</sup> Dans une *interview*, le créateur de la série explique que la rupture du pacte de lecture découlant du détour par la science-fiction est un hommage au contexte culturel des années 70, où prospèrent les fantasmes d'OVNIS et les théories du complot, alimentés par une défiance inédite vis-à-vis des constructions discursives dominantes : "Post-Vietnam, it was that both the political paranoia and the conspiracy theories went all the way to the top — with Watergate; that sense that people were feeling paranoid on some level. [...] If you look at the internet research device, there was a state trooper/UFO incident in Minnesota in the '70s, which I thought was interesting," (Ben TRAVERS, "Fargo Creator Noah Hawley Explains the UFOs in Season 2", in *IndieWire*, 10 juin 2016, <https://www.indiewire.com/features/general/fargo-ufo-meaning-explanation-noah-hawley-season-two-1201687564/> [Consulté le 13 juillet 2025]).

<sup>20</sup> Épisode 9 de la saison 2, « The Castle ».

<sup>21</sup> *Ibid.*

mondes dans lesquels ces éléments sont intégrés en tant que ressorts narratifs.

### **Construire des espace-temps alternatifs**

Une fois un monde créé, il faut le faire exister. Comment donc faire monde, en en préservant la dimension « possible et non nécessaire<sup>22</sup> », « stipulée et non préexistante<sup>23</sup> », alternative, potentiellement plurielle ? D'abord, paradoxalement, grâce à la discontinuité du format anthologique, en ce qu'il est parcellaire et éclaté. Les blancs entre les saisons, les ambiguïtés sciemment ménagées et jamais explicitées participent de la construction d'un monde possible comme l'entend Umberto Eco<sup>24</sup> : en laissant une part au travail interprétatif.

Ensuite, en œuvrant à reproduire la cohérence, l'autonomie et la complétude du monde référentiel. Il ne s'agit pas tant de peindre une copie fidèle d'un Midwest quasi mythologique, mais de donner le sentiment d'un univers clos et complet, à travers un réseau de connexions entre les saisons. Les frontières entre les mondes diégétiques ne sont ainsi pas étanches et certains personnages traversent les récits : Stan Grossman, beau-père de Jerry dans le film,

---

<sup>22</sup> Françoise Lavocat explique ainsi une autre condition d'existence d'un monde possible : « La logique modale moderne a emprunté à Leibniz la notion de monde possible pour analyser le concept de nécessité et la valeur de vérité des propositions. [...] Une proposition est possible, si elle est vraie dans au moins un monde ; elle est nécessaire si elle est vraie dans tous les mondes possibles » (Françoise LAVOCAT, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 15.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>24</sup> Umberto ECO, *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de Poche, 1985.

réapparaît comme partenaire d'affaires d'Emmett Stussy dans la saison 3 ; Molly Solverson, la détective de la première saison, se révèle être la fille de celui qui mène l'enquête de la deuxième saison, etc. Elles tissent une continuité discrète mais signifiante entre les mondes et miment la clôture et la nécessité logique du monde référentiel. De même, certains objets circulent d'un monde à l'autre, comme autant de balises symboliques (la valise pleine d'argent, la broyeuse industrielle utilisée pour faire disparaître des corps, etc.) ou encore certains motifs visuels récurrents (le film et la série se déroulant dans le Midwest américain, le paysage de plaines enneigées revient souvent, surtout comme arrière-plan dramatique de crimes violents. Les traces de sang sur fond blanc sont ainsi un leitmotiv esthétique récurrent).

Le monde de *Fargo* se construit aussi par le recours à un moteur narratif récurrent, le hasard, qui n'est pas simplement une coïncidence dramaturgique, mais une force structurante de l'univers fictionnel. Les événements semblent dictés par une logique arbitraire, voire cruelle, où les coïncidences s'enchaînent avec, à la fois, une précision implacable et un arbitraire total. Une scène en particulier théâtralise parfaitement cette dualité. Au début du premier épisode de la quatrième saison, et sur fond de guerre entre les mafias afro-américaine et italienne, le capo de cette dernière est à l'arrière de sa voiture, dans une conversation animée avec son fils et probable successeur. Devant et derrière, les voitures de ses gardes du corps. Ce cortège s'arrête à un feu rouge dans un quartier résidentiel calme. Par la vitre, il peut voir des enfants jouer à se tirer dessus avec des fusils à air comprimé. De leur côté, les gardes du corps

repèrent un homme noir marchant lentement sur le trottoir adjacent, la main dans la poche de sa veste, et se mettent immédiatement sur le qui-vive. Pendant que de longues minutes de vigilance s'égrènent, la réalisation fébrile alterne - à coup de ralentis et de musique anxiogène - la conversation du capo, les coups de feu factices des enfants, le piéton suspect, et le garde du corps qui le surveille, une main sur la portière de la voiture, l'autre sur son arme. La tension monte, et la scène atteint enfin son paroxysme avec une déflagration qui fait sursauter tout le monde : le capo vient d'émettre une flatulence tonitruante. Des rires gras fusent, le piéton quant à lui dépasse innocemment le cortège de voitures et la crise semble désamorcée dans une résolution inattendue et risible. Toutefois, une deuxième déflagration retentit, et signe la chute réelle de ce crescendo de tension : l'un des pistolets à air comprimé vient de blesser mortellement le capo. Cette balle tirée par un enfant entraînera une guerre de succession et de territoire entre les deux mafias, engendrant toutes les péripéties sanglantes de la saison. Le hasard narratif crée donc une rationalité absurde et une causalité incertaine. L'illusion de pouvoir et de libre arbitre se dissout dans un monde régi par l'imprévisible, comme si les personnages étaient soumis aux aléas d'un destin aussi capricieux que celui du monde référentiel. Cette négation de la logique habituellement nécessaire du récit fictionnel<sup>25</sup> dédouble dans une autre mesure le

---

<sup>25</sup> Dans *Following the Equator*, Mark Twain dira en ce sens que « la vérité est plus étrange que la fiction. Mais c'est parce que la fiction est obligée de se limiter au possible. La vérité n'a pas cette contrainte ».

fonctionnement aléatoire de la production des mondes possibles.

Troisièmement et en contrepoint aux blancs et non-dits qui ponctuent le récit et ménagent des arrêts propices aux questions, hypothèses et réflexions, la série introduit un surcroît d'informations à travers des intrusions surprenantes de scènes ou de personnages appartenant vraisemblablement à d'autres mondes. Comme des parenthèses ouvertes sur les autres mondes possibles, avec ou sans lien explicite avec le récit principal, ces digressions peuvent relever de l'historique, du métatextuel, de l'allégorique ou encore du fantastique. L'ouverture de la troisième saison en est un exemple probant. Elle se déroule en Allemagne de l'Est en 1988, et détonne contre l'unité chronotopique, linguistique et diégétique du reste de la saison. Elle s'ouvre sur une scène d'interrogatoire dans un bureau lugubre de la Stasi, où un agent patibulaire accuse un citoyen tétanisé d'être un immigré ukrainien du nom de Yuri Gurka qui vient d'étrangler sa compagne, Helga Albracht. L'intéressé a beau marteler qu'il s'appelle Jacob Ungerleider, qu'il est allemand, et que son épouse, Helga Ungerleider, bien vivante, a même offert du thé aux agents venus procéder à son arrestation, le commissaire s'impatiente, dans un crescendo d'hostilité : *« Her death is a fact. What you are giving me are words. This "wife", who is "alive", a "different last name" ... That is called "a story". And we are not here to tell stories. We are here to tell the truth. Understand ?<sup>26</sup> »*. La scène ne sera plus

---

<sup>26</sup> « Sa mort est un fait. Ce que vous me donnez, ce sont des mots. Cette "femme" qui serait "vivante", cet "autre nom de famille" ... ça s'appelle une histoire. Et nous ne sommes pas là pour raconter des histoires. Nous sommes là pour dire la vérité. Compris ? », Notre traduction.

évoquée par la suite, mais elle fonctionne clairement comme une épigraphe programmatique, annonçant une saison placée sous les auspices de la triade pouvoir, récit et vérité<sup>27</sup>. Cette intrusion semble toutefois presque relever de l'accident quantique : dans ces mondes équivalents qui coexistent parallèlement, l'intrusion de cette digression donne un sentiment de faille ou d'anomalie cosmique – comme une brèche qui s'ouvrirait dans le monde de la troisième saison pour dévoiler furtivement ce qui se passe au même moment dans un monde alternatif. De la même manière, au dernier épisode de la deuxième saison, l'épouse du détective Lou Solverson, atteinte d'un cancer incurable, entrevoit dans un délire fébrile le monde dans lequel grandira sa fille. Dans la troisième saison, la détective Gloria Burgle découvre des romans de science-fiction cachés sous le parquet par son beau-père et écrits par un certain Thaddeus Mobley. Un épisode ultérieur sous forme d'analepse nous apprendra que Mobley est le nom de plume de son beau-père dans une autre vie où il a été auteur à succès de romans d'anticipation qui mettent en scène des mondes et des planètes autres. Double mise en abîme, donc, de mondes alternatifs.

Ces scènes peuvent par ailleurs prendre une ampleur telle qu'elles modifient le cours de l'intrigue principale ou de son interprétation par les spectateurs. Dans la troisième

---

<sup>27</sup> De nombreuses études ont d'ailleurs été consacrées à la question. Voir REDMON, A. H. « "This Is a [...] Story"; the Refusal of a Master Text in Noah Hawley's " Fargo" ». *Linguaculture*, vol. 7, n° 1, 2016, p. 16-26, DOI: <https://doi.org/10.1515/linu-2016-0003> [Consulté le 2 juillet 2025] ; Rob COLEY, « The case of the speculative detective: Aesthetic truths and the television "crime board" », in *NECSUS*, Printemps 2027. En ligne : <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/d4a6ee99-f2fe-49a4-8f3d-136c200a5816/content> [Consulté le 2 juillet 2025] ; llen H. REDMON, « Telling Stories in This "Our Great American Experiment" », in *Middle West Review*, vol. 5, n° 2, Printemps 2019, p. 147-154. DOI : 10.1353/mwr.2019.0016 [consulté le 3 juillet 2025].

saison, la détective Gloria Burgle et la hors-la-loi Nikky Swango rencontrent un personnage mystérieux appelé Paul Marrane – dans un avion puis dans un bar pour la première, dans un bowling pour la seconde. Paul Marrane semble pouvoir disparaître et réapparaître à l'envi, prédire l'avenir et détenir une sagesse qui pousse les héroïnes à agir. Le bowling, notamment, fonctionne comme un entre-deux ontologique, une zone de transit entre mondes diégétiques, qui peut rappeler les espaces alternatifs du purgatoire ou des limbes. C'est donc un être qui relèverait de l'allégorie ou du surnaturel, et qui appartiendrait à un univers régi par d'autres règles.

*Idem* pour la figure maléfique de la cinquième saison – un tueur mutique et terrifiant nommé Munch. Il est présenté à travers une analepse qui perturbe la chronologie et le pacte de lecture réaliste de la saison, comme pour donner le sentiment que les événements qu'elle dépeint se déroulent dans un autre monde. Cette parenthèse nous emmène au Pays de Galles, cinq cents ans auparavant, durant l'enterrement d'un homme ; on y voit Munch, physiquement amoindri, vêtu de haillons et visiblement affamé. Il est payé pour manger un plat qui représente les péchés du mort. Les regards dégoûtés mais tenus en respect de l'assistance nous donnent le sentiment d'assister à une cérémonie de magie noire, une malédiction frappant celui qui s'est sacrifié pour expier les péchés du défunt contre un repas chaud. Proche de l'ange exterminateur de *No Country for Old Men* des frères Coen et du rôdeur de la littérature fantastique<sup>28</sup>, ce personnage fait

---

<sup>28</sup> Voir Jean-François PIGOULLIER, « *Fargo* : Du sang sur la neige », in *Esprit*, n° 415 (6), juin 2015, p. 127-130. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/44136059>.

naître une incertitude : soit c'est un être immortel (auquel cas il y aurait rupture du pacte de lecture générique initial et la série basculerait dans le fantastique), soit la scène analeptique est en réalité une autre intrusion d'un monde possible du Monde 1 de la cinquième saison.

Enfin, une dernière manière de faire monde dans *Fargo* passe par la référence intertextuelle. La deuxième saison débute avec le tournage d'un film, qu'on devine être *The Great Sioux Massacre*, dans lequel joue Ronald Reagan, figure omniprésente de la saison. Mais dans la série, aussi bien dans la première que dans la deuxième saison, le « massacre de Sioux Falls » fait référence à la tuerie du motel, point culminant du déchaînement de violence de la saison. Dans l'imaginaire américain, le « massacre de Sioux Falls » est un fait divers sordide dans lequel trois frères se font passer pour des policiers, tuent quatre adolescents partis camper et violent la cinquième. Quel est donc le « massacre de Sioux Falls » qui fait autorité ? Sommes-nous invités à trancher, entre le film, le massacre historique et le massacre intradiégétique, ou plutôt à envisager la coexistence des trois, et à sonder les communications possibles entre leurs mondes respectifs ?

Qu'il s'agisse du Magicien d'Oz<sup>29</sup>, de Pierre et le Loup<sup>30</sup>, des images d'archives<sup>31</sup> ou d'Albert Camus<sup>32</sup>, on peut reconnaître dans cette liste forcément non exhaustive de références

---

<sup>29</sup> L'épisode 4 de la saison 9 affiche des références visuelles à narratives claires : une tornade, une route jaune, un enfant curieux, etc.

<sup>30</sup> L'introduction de l'épisode 4 de la saison 3 associe les personnages de la série aux instruments et aux animaux du conte symphonique de Prokofiev.

<sup>31</sup> Le début de la saison 2 intègre des images d'archives de la campagne présidentielle de Richard Nixon.

<sup>32</sup> Dans la saison 2, la caissière du boucher lit et commente *Le Mythe de Sisyphe*.

intertextuelles l'expression d'un hommage<sup>33</sup>, d'une filiation ou d'un discours d'autorité. Toutefois, les ouvertures sur les mondes possibles que nous avons relevées dans la série apportent nécessairement un autre éclairage à ce discours de « seconde main ». En effet, dans la continuité de la logique multiverselle de la série, ne pourrait-on pas plutôt voir dans les substrats variés qui sont sollicités une représentation des discours cités comme autant de mondes alternatifs ? Si nous considérons l'entreprise d'adaptation du film par le créateur de la série comme une bifurcation à partir de laquelle naît le Monde 2, ne peut-il en être de même pour les autres discours cités et adaptés ? Ne peut-on envisager la pluralité des discours fictionnels comme l'éventail des mondes possibles, autonomes mais communicants ? Surtout si à la suite d'Anne Duprat, nous acceptons allégrement de « prendre, ou feindre de prendre un monde fictionnel pour un monde possible : c'est le geste qui, au seuil de tant de romans, de contes et de drames, ouvre au lecteur avec plus ou moins de solennité l'espace de la fiction<sup>34</sup> ».

### **La portée morale du multivers**

Ainsi, parallèlement aux considérations de véracité, de construction et de réception, s'intéresser aux mondes possibles revient également à en interroger les idées. Au-delà du plaisir démiurgique du geste créateur, la pluralité des

---

<sup>33</sup> Hommage aussi esthétique en ce qui concerne la troisième saison : « Television Fargo plays with multiple sources, including quiet references to a number of the Coen brothers' films and, in Season 2, a visual style drawn from 1970s film, especially in its heavy use of split-screens and freeze frames ». (Julie GROSSMAN, « Fargos », in *Adaptation in Visual Culture: Images, Texts, and Their Multiple Worlds*, op. cit., p. 194).

<sup>34</sup> Anne DUPRAT, « Des espaces imaginaires aux mondes possibles », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 150.

mondes porte en effet une démonstration. Dans ce sens, Thomas Pavel renonce à l'approche strictement logicienne de Kirpe, parce que « [p]our bien rendre compte de nos rapports avec la fiction, il ne suffit pas d'identifier ce qui est, mais il faut aussi et surtout réfléchir aux inférences provoquées par la fiction. Ces inférences, tout comme celles de la vie quotidienne, se déploient dans un espace de biens (valeurs), de normes et d'actions possibles<sup>35</sup> ». Il est donc « indispensable de réfléchir à ce qui nous touche véritablement dans les œuvres de fiction, à savoir la manière dont elles nous font participer au réseau de biens et de normes qu'elles évoquent<sup>36</sup> ». Selon lui, et pour reprendre les propos de Françoise Lavocat citant *La Pensée du roman* (2003) de Pavel, « l'optique est désormais moins ontologique qu'axiologique : il étudie en effet sur la longue durée la façon dont les individus habitent le monde du roman à travers leur rapport à la loi morale<sup>37</sup> ». C'est donc en déviant vers la question éthique et morale que la pensée des mondes possibles dépasse les considérations scientifiques et logiques pour s'appropriier le principe et l'acclimater au dire fictionnel et littéraire.

Tous les mondes de *Fargo*, dans leur diversité spatiale, chronologique, tonale et narrative, ont en commun une préoccupation centrale : celle du mal. C'est le trait qui traverse tous les univers créés et qui sous-tend la dimension axiologique de la série. Peut-être la diversité des récits est-

---

<sup>35</sup> Thomas Pavel, « Univers de fiction : un parcours personnel », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 312.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>37</sup> Françoise LAVOCAT, « Les genres de la fiction. État des lieux et propositions », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 21.

elle d'ailleurs conçue pour nous permettre d'en observer toutes les déclinaisons et de « réfléchir aux inférences provoquées par la fiction<sup>38</sup> » du mal. Celui-ci est partout et affecte tous les personnages comme signe d'un destin inéluctable. Il apparaît par exemple dans l'absorption d'une entreprise locale par un conglomérat mafieux dirigé par V. M. Varga. Sa boulimie n'en est-elle d'ailleurs pas une parfaite allégorie ? Symptôme d'un capitalisme prédateur, sans visage, et toujours plus affamé, sa maladie suscite peur et malaise, parce qu'elle le tire vers une bestialité se nourrissant d'accumulation, de consommation effrénée et d'effacement des identités devant le profit.

À une autre échelle, on observera l'emprise tentaculaire de la cupidité et de l'orgueil sur un policier malmené par sa hiérarchie (Odis Weff), une jeune femme révoltée contre les violences masculines au point de trahir sa famille (Simone Gerhardt), un agent d'assurance pusillanime (Lester Nygaard<sup>39</sup>). Ces figures illustrent les effets d'un mal qui infuse toutes les expériences humaines, et son action sur des êtres considérés comme faibles et transformés en monstres par la violence exercée sur eux par autrui.

Enfin, la volonté de faire la chronique des mafias juive, irlandaise, italienne puis afro-américaine au début de la quatrième saison, montrant successivement leur avènement, leur apogée puis leur chute aux mains d'un gang

---

<sup>38</sup> Thomas PAVEL, « Univers de fiction : un parcours personnel », in Françoise LAVOCAT (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 312.

<sup>39</sup> Dans ce sens, un détail est assez significatif chez ce personnage : l'infection de la main causée par un éclat de balle de revolver. Cet éclat pouvant prouver son implication dans le meurtre de Vern Thurman, il fait de son mieux pour le cacher à la police. Au fil de la saison, l'infection se propage douloureusement dans son membre purulent, comme une figuration du mal insidieux qui le ronge de l'intérieur, et qui se repaît de secret et de duplicité.

rival qui leur succède, conçoit également la violence comme une téléologie.

Le mal est aussi un *continuum*, comme le montrent les figures enfantines qui ont grandi dans la violence et qui se mettent au service d'organisations criminelles une fois adultes. Ainsi, on apprend à la fin de la quatrième saison que le jeune Satchel, personnage de la quatrième saison échangé par son père contre le fils du chef de la mafia italienne, dans une transaction censée maintenir la paix entre les deux clans, deviendra Mike Milligan, l'homme de main du syndicat criminel de Fargo dans la deuxième saison. De même, les deux garçons anonymes qui se battent à l'arrière-plan de l'épilogue de la deuxième saison deviendront M. Wrench et M. Numbers, le duo de tueurs à gages hauts en couleurs de la première saison.

Dans les mondes de *Fargo*, la violence est physique et politique, mais aussi et surtout économique. La série explore la manière dont les logiques de pouvoir et de domination se traduisent autant par des meurtres et des règlements de comptes que par les mécanismes de l'économie contemporaine. *Fargo* donne à voir un monde où les formes de violence les plus insidieuses relèvent aussi bien d'une absurdité macabre et sanglante, que de la rationalisation froide de l'exploitation et du capitalisme. Un exemple emblématique figure dans le dénouement de la saison 2, où le tueur Mike Milligan, tout au long de la saison, s'est imaginé en héros tragique, shakespearien, voire messianique, mû par une quête de pouvoir et de reconnaissance dans l'univers du crime organisé. Au prix de nombreux sacrifices, il finit par accomplir la mission

sanglante qui lui avait été confiée par sa hiérarchie. Or, au moment de sa « récompense », la réalité de l'époque le rattrape : il est promu dans un bureau impersonnel pour y faire de la comptabilité au profit du consortium qui l'emploie. La criminalité moderne, nous dit la série, porte désormais un costume-cravate et s'enrichit à coups de tableurs Excel. Elle transforme la figure fantasmée du gangster en fonctionnaire de l'opacité financière.

Ce retournement de situation ironique du personnage est au cœur d'une critique plus large : *Fargo* « dénonce le darwinisme noir qu'instaure le système libéral concurrentiel, qui conduit à sélectionner non pas les plus méritants mais les plus dépravés, à récompenser non pas les plus vertueux mais les plus corrompus<sup>40</sup> ». Cette critique prend une tournure ouvertement politique dans la saison 2, qui se déroule à la fin des années 1970. La série met explicitement en cause la première campagne présidentielle de Ronald Reagan (1979), perçue comme le déclencheur d'une nouvelle ère historique marquée par une violence économique systémique. Comme l'explique Laure Flandrin, *Fargo* « affronte la question des formes politiques susceptibles d'acclimater le darwinisme social avec le plus de radicalité, et sa seconde saison met explicitement en cause la première campagne de Ronald Reagan comme point de départ d'une séquence historique impitoyable<sup>41</sup> ».

---

<sup>40</sup> Jean-François PIGOULLIÉ, « *Fargo* : Du sang sur la neige », in *Esprit*, op. cit., p. 129.

<sup>41</sup> Laure FLANDRIN, « La série *Fargo* ou le ré-ensauvagement du monde. Une économie politique de la prédation », in *TV/Series*, vol.20, 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/5985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.5985> (consulté le 25 juillet 2025).

Cette violence-là est aujourd'hui considérée comme moins problématique que celle qui porte encore les armes, mais en réalité, à regarder les méthodes d'un V. M. Varga, qu'est-ce qui distingue encore un chef mafieux d'un cadre supérieur, ou d'un président qui s'avèrera corrompu ? Dans ces mondes possibles, la violence change d'oriipeaux mais conserve sa nature prédatrice. Plus important, en jouant des échos et des écarts contrefactuels avec le monde référentiel, la série interroge cette forme de violence de l'axe politico-économique à l'aune de celle qui s'exerce sur le nôtre. Grâce à des différences symboliques mais surtout à des similitudes frappantes, elle replace avec ironie et cruauté notre monde réel dans un décentrement qui relativise son importance.