



**HAL**  
open science

## Le motel au cinéma : portrait d'une icône américaine

Félix Charbonnel

► **To cite this version:**

Félix Charbonnel. Le motel au cinéma : portrait d'une icône américaine. Architecture, aménagement de l'espace. 2021. dumas-04287606

**HAL Id: dumas-04287606**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04287606>**

Submitted on 15 Nov 2023

**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 - NoDerivatives 4.0 International License

# Le Motel au Cinéma

Portrait d'une icône américaine  
Félix Charbonnel



# Le Motel au Cinéma

Portrait d'une icône américaine

**Félix Charbonnel** ENSA Nantes - 2020/2021

Mémoire de Master dirigé par Laurent Lescop  
et Bruno Suner - Architecture en représentation

## Remerciements

Je souhaite remercier Laurent Lescop pour m'avoir guidé dans ce suivi de mémoire.

Je remercie chaleureusement Alexandra Kandy Longuet et Luc Lagier de m'avoir accordé un entretien.

Je remercie également Margaux et Jehanne pour m'avoir aidé dans la rédaction et la mise en page et Marianne pour la relecture.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>08</b>		
<b>Méthodologie</b>	<b>10</b>		
<b>Carte des motels</b>	<b>14</b>		
<b>Chapitre 1. Le temps du motel</b>	<b>16</b>		
1a. L'habitat du motel : figure mouvante	16		
- Aux origines du motel	18		
- De la convivialité à l'uniformisation	20		
- Du tourisme à la précarité	21		
1b. A la découverte du motel au cinéma	22		
- Sur la route	24		
- Une nuit au motel	28		
- Le départ	32		
1c. Le motel a-t-il encore un sens ?	34		
- Le motel abandonné	36		
- Le motel déshumanisé	38		
- Le motel détourné	39		
<b>Chapitre 2. L'architecture du motel</b>	<b>40</b>		
2a. Le motel existe-t-il vraiment ?	40		
- En marge du monde	42		
- Non-lieu	45		
2b. Quand l'espace crée son propre paradoxe	46		
- Transit et emprisonnement	48		
- Promiscuité et entre-soi	51		
- Ordinaire et extraordinaire	53		
		2c. De nouvelles formes de vies urbaines	56
		- Le vagabond des motels	58
		- La ville sans identité	60
		<b>Chapitre 3. L'imaginaire du motel</b>	<b>62</b>
		3a. La satisfaction honteuse de l'interdit	62
		- Amours impossibles	64
		- Voyeurisme	66
		- La chambre du crime	68
		3b. L'enchantement du désenchantement	74
		- Les limbes	76
		- Magie grise	77
		- L'horreur du motel	78
		3c. Le motel, terre de fantasmes	82
		- Le regard étranger	84
		- Un lieu de cinéma	85
		<b>Conclusion et ouverture</b>	<b>88</b>
		<b>Entretien avec Luc Lagier</b>	<b>92</b>
		<b>Entretien avec Alexandra Kandy Longuet</b>	<b>104</b>
		<b>Médiagraphie</b>	<b>116</b>

# Introduction

Le motel, aussi appelé *motor-inn* ou *hideaway*, est un hôtel de bord de route destiné aux automobilistes. Apparu aux États-Unis dès le début des années vingt, le motel vient de la contraction de *motor* et *hotel*, de la route et de la résidence. C'est un bâtiment simple, souvent de plain-pied et de faible hauteur. Son apparence est uniforme et présente une structure en *L* ou en *U* organisée autour d'une cour centrale servant généralement de parking. Le motel inclut des chambres identiques les unes aux autres et alignées sous un même toit ainsi qu'un espace de réception. Il peut également proposer diverses commodités telles qu'une buanderie, une station-service, un *diner* (restaurant typique américain) ou encore une piscine. Indiqué par une enseigne placée le long de la route, le motel est synonyme de halte, de pause d'un soir. L'automobiliste, éreinté de son parcours, peut ainsi aisément s'y rendre pour se reposer le temps d'une nuit. Par souci de confort, de sécurité et de rapidité d'usage, il peut stationner son véhicule devant la chambre qui lui est attribuée. A la différence des hôtels de centre-ville, le motel est orienté vers l'extérieur, vers la route. Une coursive commune dessert l'ensemble des chambres et donne directement sur le parking du motel. Une fois reposé, l'automobiliste peut alors repartir aussi vite qu'il est arrivé.

D'un usage purement utilitaire, le motel est devenu au fil du temps un archétype de l'architecture touristique et commerciale américaine du vingtième siècle. Son style est à présent iconique, à l'image des stations-services et des *diners* qui bordent les routes à ses côtés. Le motel fait partie intégrante du paysage et de la culture américaine : il renvoie au mythe de la route, du voyage, de la liberté. Le rêve américain naît de la capacité de tout perdre pour tout reconstruire, de quitter son ancienne vie pour une meilleure, autre part. Et quoi de mieux pour démarrer cette nouvelle vie que de prendre la route, seul et au volant d'une voiture à parcourir les immenses territoires américains. Le motel représente ici une étape, un souffle avant de repartir. C'est un objet architectural purement américain, tant dans son usage que dans sa forme. Il possède un style simple, une image type, un vocabulaire précis. En ce sens, le motel devient une icône, et son image cristallise à elle seule l'essence de toute la mythologie américaine contemporaine.

Pour autant, l'extrême simplicité architecturale et l'uniformisation progressive du motel font rapidement de lui un lieu d'anonymat. Le motel sert alors de refuge pour les rendez-vous secrets, les amours interdits mais aussi pour les gangsters en cavale et les crimes en tout genre. Paradoxalement, la vocation purement utilitaire du lieu induit des espaces qui ne favorisent pas la rencontre, et les contacts sociaux s'en retrouvent aseptisés. Le motel renvoie donc également à l'isolement et à la perte de soi. De ce fait, il évoque une pauvreté tant spatiale que sociale. Et il devient peu à peu un lieu d'accueil pour des personnes précaires et exclues, y vivant à la semaine ou au mois. Un lieu de dernier recours, "où l'on ne passe plus, mais on reste"<sup>1</sup>.

Le motel a beaucoup été représenté en peinture, dans les années cinquante avec Edward Hopper, qui puise son inspiration dans la banalité de la vie américaine, ou encore John Register dans les années quatre-vingt dix, qui illustre les éclairages austères des motels plongés dans la nuit. Cette figure inspire même outre Atlantique avec, par exemple, les peintures bariolées des côtes californiennes de Hiroshi Nagai au Japon.

Les photographes ont également inscrit un cadre de représentation pour le motel : les clichés de Wim Wenders dans les années quatre-vingt le montre isolé et désert, et jusqu'à plus récemment en 2016, les séries de Mark Havens et de Ralph Gräf qui documentent ces architectures abandonnées juste avant leur inévitable démolition.

Mais la figure du motel passionne surtout les cinéastes qui, dès le début des années trente, mettent en scène ces décors fantasmagoriques. Des films qui dépeignent une galerie de personnages révélant un fort désir de liberté, d'autonomie et d'individualisme. La mobilité, intrinsèquement liée au motel, s'illustre notamment au travers du *road-movie*, dans lequel les personnages vivent un périple sur les routes à travers de vastes espaces. Le motel devient alors un point fixe, un lieu de séjour de cette mobilité. Le cinéma s'est aussi emparé de l'apparence inquiétante et dangereuse du motel, et ce, dès les années soixante avec des films comme *Psychose* ou *La soif du mal*. Ces films s'approprient l'image du motel et en font un objet de fascination, de peur et de dégoût. En ce sens, le motel devient, au cinéma, un lieu qui hante, qui investit l'écran et contamine les personnages qui y vivent. Des films plus récents tels que *The Florida project*, *American honey* ou encore *Vacancy* évoquent, quant à eux, la précarité liée au motel. Ces films dénoncent l'ambivalence du motel, destiné à être un lieu de passage touristique mais se dénaturant progressivement en un lieu de refuge pour les laissés-pour-comptes de l'Amérique.

Le cinéma propose, par conséquent, un merveilleux sujet d'étude pour comprendre **dans quelle mesure le motel américain est-il, au cinéma, à la fois fascinant et effrayant ?**

<sup>1</sup>) Entretien avec Luc Lagier, page 140

# Méthodologie

Cette recherche se base sur un corpus de quarante-deux films que j'ai étudié pour leur façon de mettre en scène le motel. Ces films retracent l'évolution du motel américain, des premiers *cabin camps* dans le *New York - Miami* de Frank Capra sorti en 1934 jusqu'au motel solitaire du *Swallow* de Carlo Mirabella-Davis sorti en 2019.

Le motel y tient parfois le rôle principal ou peut aussi apparaître le temps d'une scène. Mais le regard porté sur le motel est, quant à lui, toujours unique, personnel, et en un sens, magique. A travers ces regards multiples, je dresse le portrait d'une architecture que je n'ai jamais vue, vécue ou habitée. De fait, je la découvre et la comprends avant tout par le prisme de la mise en scène plus que par une analyse de plans architecturaux. Ce sujet de mémoire ne traite donc pas du motel en lui-même mais bien de sa représentation au cinéma en tant qu'objet irréel et déréalisé.

En complément de ce corpus, j'ai réalisé une carte des États-Unis qui recense et localise les motels représentés dans ces films, sorte de guide fictionnel pour découvrir cette Amérique cinématographique.

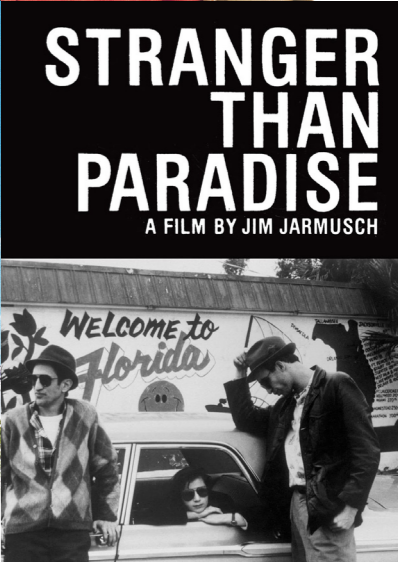
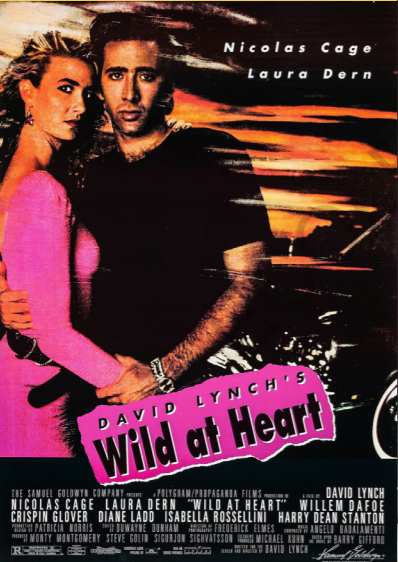
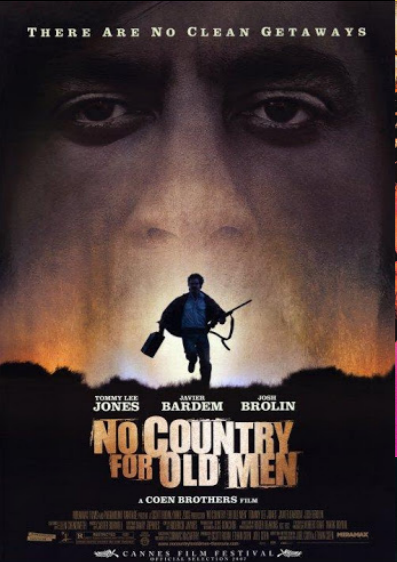
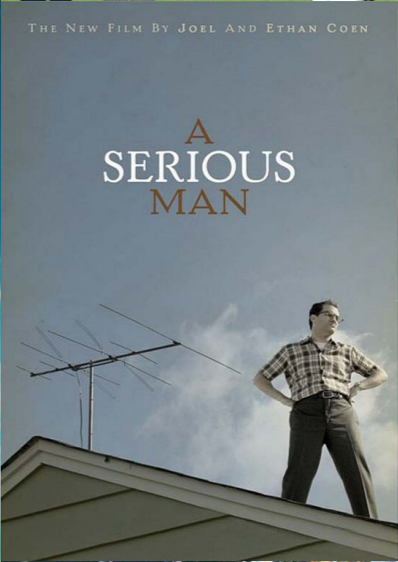
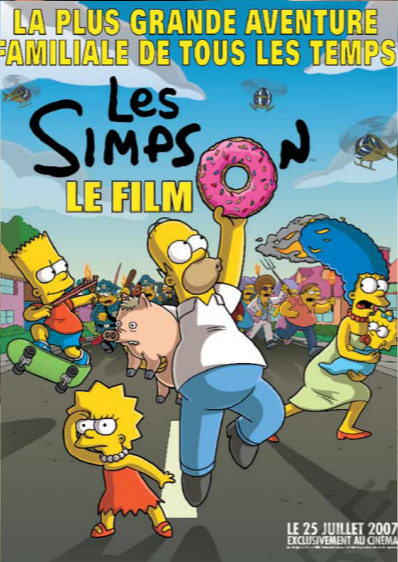
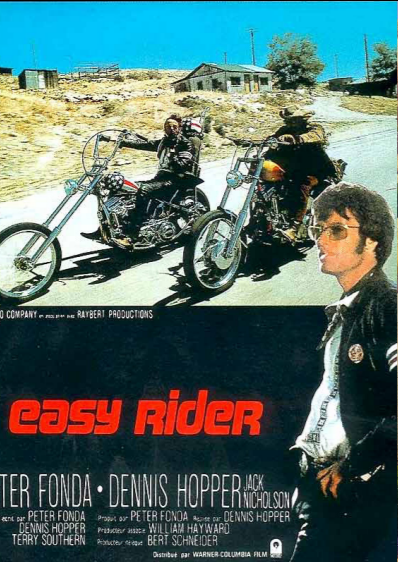
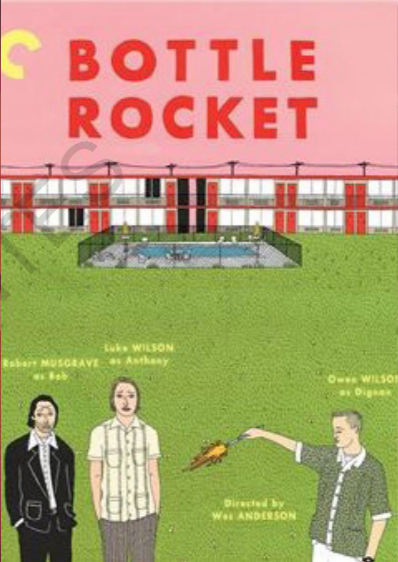
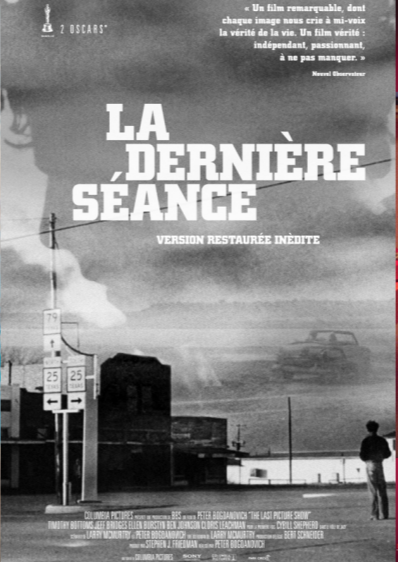
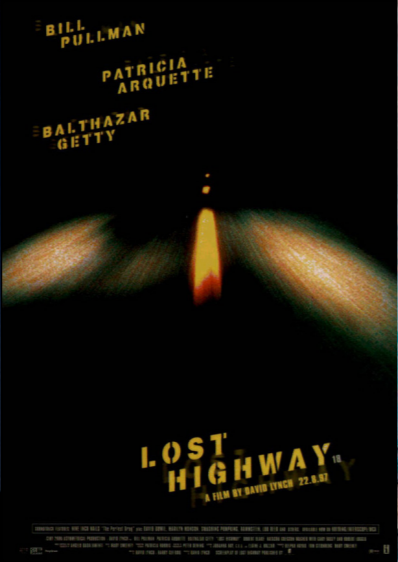
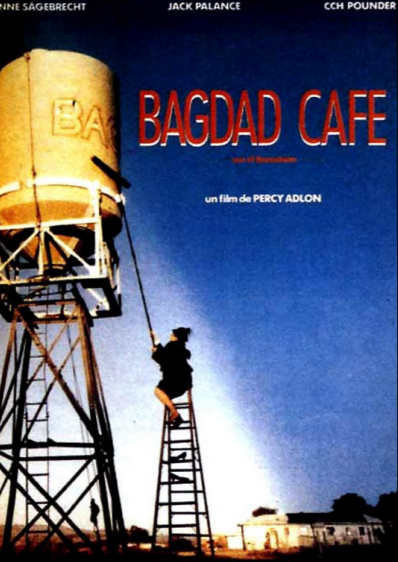
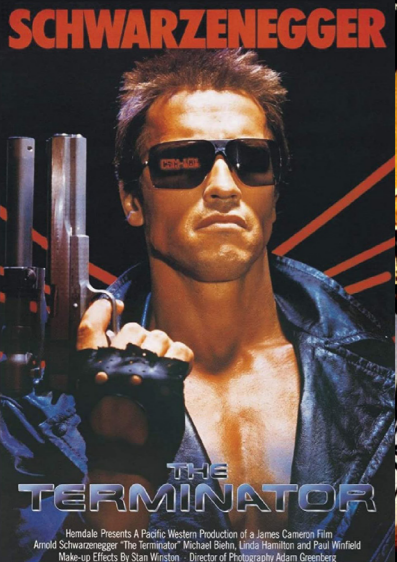
Afin de compléter mes recherches, je me suis également entretenu avec Alexandra Kandy Longuet, réalisatrice du documentaire *Vacancy*, et avec Luc Lagier, créateur du web magazine cinéma d'Arte intitulé *Blow up*.

La première partie de ce travail s'intéresse au temps du motel pour la manière dont les personnages le vivent au cinéma et pour sa perte progressive de forme, d'usage et de sens.

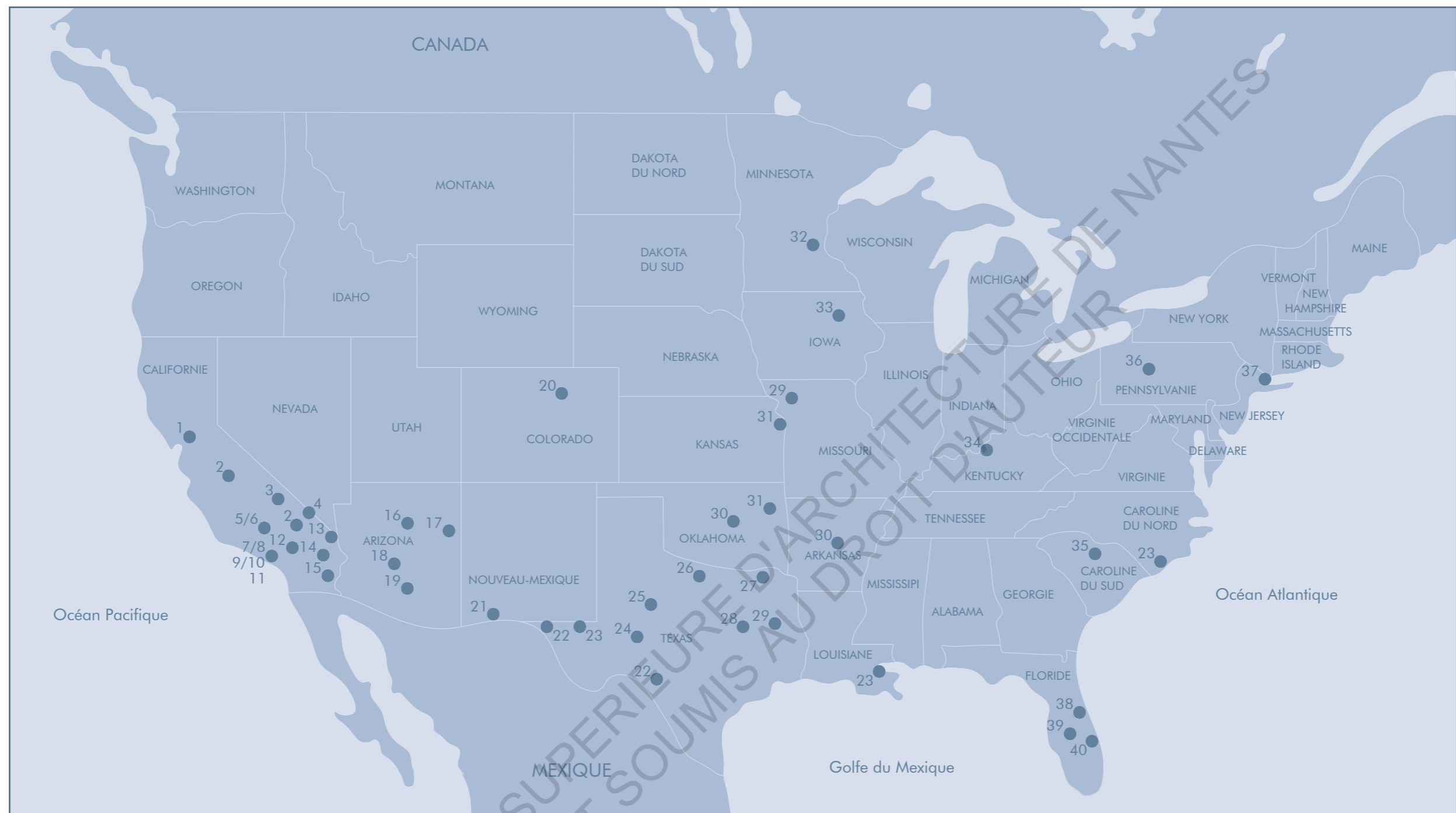
La suite du mémoire se penche sur l'architecture du motel au cinéma, réinterrogeant sa présumée existence, dénonçant ses divers paradoxes et évoquant les formes de vies urbaines qu'elle crée.

Enfin, cette recherche aboutit à l'imaginaire du motel dans sa fascination pour l'interdit, pour le quotidien et dans le rapport formel et mystique qu'il entretient avec le cinéma.









- 1. Bates Motel, *Psychose***  
Fairvale (fictive), Californie
- 2. Palace Inn et Roy's Motel Café, *Vacancy***  
Fresno et Amboy, Californie
- 3. Rustic Oasis Motel, *Bug***  
Californie
- 4. Easy-Rest-Inn, *Rubber***  
Californie
- 5. Kahiki Palms Motel, *The devil's rejects***  
Californie
- 6. Warm Spring Motel, *Valley of love***  
Vallée de la mort, Californie
- 7. Safari Court, *Les indestructibles 2***  
Los Angeles, Californie
- 8. Discount Inn, *Memento***  
Los Angeles, Californie
- 9. Pasada Motel, *The neon demon***  
Los Angeles, Californie
- 10. Safari Inn, *True romance***  
Los Angeles, Californie

- 11. Tiki Motel, *Terminator***  
Los Angeles, Californie
- 12. Bagdad Motel, *Bagdad Café***  
Newberry Springs, Californie
- 13. Lost Highway Hotel, *Lost highway***  
Californie
- 14. Twentynine Palms**  
Twentynine Palms, Californie
- 15. Neptune Inn, *Dingo et Max***  
Californie
- 16. 76 Motel, *Easy rider***  
Arizona
- 17. Cozy-Cone Motel, *Cars***  
Radiator Springs (fictive), Arizona
- 18. Sleepwell Motel, *Toy story : angoisse au motel***  
Arizona
- 19. Budget Inn, *Little miss sunshine***  
Scottsdale, Arizona
- 20. Manor House Motel, *Voyeur***  
Colorado

- 21. Motel Mirador, *La soif du mal***  
Nouveau-Mexique
- 22. *No country for old men***  
Del Rio et El Paso, Texas
- 23. *Sailor et Lula***  
Texas, Louisiane et Caroline du Nord
- 24. Budget Inn Motel, *Nocturnal animals***  
Texas
- 25. Dew drop Motel, *Une nuit en enfer***  
Texas
- 26. Cactus Motel, *La dernière séance***  
Anarene, Texas
- 27. Marathon Motel, *Paris, Texas***  
Texas
- 28. *Bottle rocket***  
Texas
- 29. Puetts Court et Red Crown, *Bonnie & Clyde***  
Texas et Missouri
- 30. *Thelma & Louise***  
Arkansas et Oklahoma

- 31. Motel 6 et Extended Stay Inn, *American Honey***  
Muskogee, Oklahoma et Kansas City, Kansas
- 32. Jolly Roger Motel, *A serious man***  
Minneapolis, Minnesota
- 33. McKinley Motel, *Carol***  
Waterloo, Iowa
- 34. Carver Courts, *Green Book***  
Louisville, Kentucky
- 35. Dyke's Auto Camp, *New York - Miami***  
Caroline du Sud
- 36. The Second Honeymoon Motel, *Dumb & Dumber***  
Pennsylvanie
- 37. West Shore Motel, *Swallow***  
Staten Island, New York
- 38. Magic Castle, *The Florida project***  
Orlando, Floride
- 39. Bottle Cap Inn, *River of grass***  
Dade, Floride
- 40. Surfcaster Motel, *Stranger than paradise***  
Melbourne, Floride

A young man with short brown hair, wearing a white tank top with blue trim, stands in a parking lot. He is holding a large rectangular cake with white frosting and blue and yellow decorations. A single lit candle is on top of the cake. He is looking upwards with an expression of awe or surprise. In the background, there is a multi-story building with a green and brown facade and several windows. The scene is lit with warm, golden light, suggesting late afternoon or early evening.

# Ch 1 : Le temps du motel

## 1a. L'habitat du motel : figure mouvante

“The best surprise is no surprise !” (slogan Holiday Inn, 60's)

American honey, Andrea Arnold, 2016

## Aux origines du motel

### L'auto camp

L'essence du motel provient de la route et, par conséquent, de la voiture. L'industrie automobile, orchestrée par Henry Ford dès 1895, apporte aux citoyens un transport individuel, dédié aux familles et à bas prix. Le voyage en train cède alors sa place au tourisme automobile : "Prendre le train au dix-neuvième siècle avait évoqué la révolution industrielle et la modernité. L'automobile suscite des sentiments de liberté personnelle et d'autonomie"<sup>1</sup>.

Par manque d'endroit où dormir, les voyageurs adaptent leur voiture en y ajoutant des lits, des cuisines de fortune et des terrasses de toit. Ils créent ainsi, dès la fin des années dix, les premiers modèles de *camping-car*. Le regroupement progressif des voyageurs le long des routes forme des *auto camps* (terrains de camping souvent pourvus de cabanes ou de tentes et conçus pour l'hébergement de touristes automobiles). Les terrains sont peu à peu privatisés et offrent des services tels que l'eau courante, l'éclairage, des cuisines ou des salles de bain.



(Tin Can Tourist camp, Gainesville, Floride, 1919-1926)

### Le tourist court

A partir des années vingt, les cabanes viennent remplacer les tentes. On parle alors de *cabin camp*, un regroupement d'abris rudimentaires sous forme de cabanes. Après 1930, le chalet se substitue à la cabane à mesure que les structures deviennent plus durables et adaptées (salles de bain, cuisines, garages).

Ces chalets sont alors disposés en rangées et meublés pour ressembler à des maisons de banlieue.

Ils sont ensuite progressivement intégrés sous une seule ligne de toit et deviennent des bâtiments à un étage, rapides et simples à construire.

### Le mom & pop motel

Le terme "motel" apparaît en 1925 avec le *Milestone mo-tel* situé à San Luis Obispo en Californie. L'architecte Arthur S. Heinemann, abrège alors, par faute de place sur la pancarte du toit, le terme "motor-hotel" en "motel". Le nom et la forme du motel seront ensuite popularisés dans les années quarante.

Les *motor-inn*, ou motels, présentent désormais une forme de U ou de L autour d'une cour centrale. L'aménagement paysager évoque une qualité de villégiature, un séjour de repos à la campagne ou dans un lieu de plaisance. Le *mom & pop motel* (= le motel de maman et papa) rappelle ainsi l'hébergement chez l'habitant dans une convivialité familiale, traditionnelle et rustique. Pour un dollar la nuit, l'automobiliste peut s'offrir une chambre pour deux, un garage et un coin cuisine.



(Carte postale du Sanders Court & Cafe, Kentucky, 40's)

Des motels sont également gérés par la communauté afro-américaine dès le début de la *Grande Dépression* (crise économique des années trente) en 1929 pour pallier au manque d'hébergement pour les voyageurs afro-américains dans les conditions des *lois Jim Crow* de l'époque (promulguées par les États du Sud de 1877 à 1964 et introduisant la ségrégation dans les services publics et les lieux de rassemblement et la restriction des interactions entre blancs et gens de couleurs). Le *Negro motorist green book*<sup>2</sup> (que l'on retrouve

dans le film éponyme *Green book*<sup>3</sup>) est alors créé en 1936 pour recenser les logements, restaurants et stations-services dépourvus de toute restriction sociale. La ségrégation des hébergements touristiques américains prend fin avec le *Civil right act* de 1964 (loi votée par le congrès des États-Unis mettant fin à toutes formes de ségrégations et de discriminations reposant sur la race, la couleur, la religion, le sexe ou l'origine nationale).

Dans les années cinquante, les motels en bord de route prospèrent dans tout le pays, notamment en Californie. Les voyageurs préfèrent alors les motels aux hôtels de centre-ville pour leur plus grande facilité d'accès et de stationnement, mais aussi pour le sentiment d'individualité et l'absence de socialisation forcée (pas d'espaces communs). Les gérants d'hôtels vont, par ailleurs, se conformer à la conception et au fonctionnement des motels, basée sur l'individualisme et le confort. Après la Seconde Guerre Mondiale, les grandes voies d'autoroute sont créées et les motels apportent de plus en plus de confort et de commodité pour

les voyageurs. Les cours intérieures comprennent maintenant des piscines et même un *diner*.

Les motels d'après-guerre cherchent également à se distinguer visuellement, tant dans l'ornementation des entrées que dans l'imagerie des enseignes néons colorées. Les années cinquante sont alors synonymes d'un fort accroissement de la construction à grande échelle : "En 1947, on compte 22 000 *motor courts* en activité aux États-Unis. En 1950, 50 000 motels desservent la moitié des vingt-deux millions de vacanciers américains."<sup>4</sup>



(Carte postale du Stardust Lodge, Californie, 1958)

1) Americans on the road : From autocamp to motel, livre de Warren James Belasco, 1979

2) The Negro Motorist Green Book, Victor H. Green, guide de voyage publié annuellement de 1936 à 1966

3) Green book, Peter Farrelly, 2018

4) Home away from home : motels in America, livre de John Margolies, 1995

## De la convivialité à l'uniformisation

### Le motel standardisé

Dans les années cinquante, l'esthétique du motel penche de plus en plus vers le *warehouse* (l'entrepôt) : "Les constructeurs prennent modèle sur les bâtiments qui les entourent : les entrepôts de fournitures et de stockage, les stations-service, etc. De la stricte forme rectangulaire au toit plat, des murs lisses et sans ornement, au volume d'un seul bloc, ils exploitent tous les aspects et les possibilités des *warehouses*"<sup>1</sup>. Cette forme simple et épurée érige peu à peu le motel en icône de l'architecture moderne commerciale américaine.

Pourtant, à partir des années soixante, les motels traditionnels sont en déclin devant les franchises hôtelières. Ces franchises s'installent sur le nouveau système autoroutier *Interstate* (système d'autoroutes créé au début des années cinquante et reliant les États américains entre eux) qui contourne les anciennes voies d'autoroutes. Beaucoup de ces anciennes routes ne sont alors plus empruntées et les motels traditionnels essuient une forte perte de clientèle.

plaisir de découvrir l'aspect et l'atmosphère unique d'un motel en bord de route est remplacé par une anesthésiante uniformité architecturale. De nos jours, peu de touristes se retrouvent par hasard devant des *tourist-courts*."<sup>2</sup> La découverte du motel se perd au profit de l'uniformité. A présent, chaque motel et chaque chambre de motel se ressemblent. Le motel n'est plus une destination prisée comme pouvaient l'être les *mom & pop motel*. Il "se mue en supermarché du sommeil"<sup>3</sup>, en un lieu standardisé, oublié et oubliable.

Les franchises hôtelières essaient, avant tout, de donner une image plus accueillante et professionnelle au motel. Ce faisant, il délivre le voyageur de tout effet de surprise : "Tout, des serviettes de toilette, aux savons sous cellophane en passant par les cintres, est estampillé au nom de la chaîne"<sup>4</sup>.

La chambre de motel devient un modèle unique, répliqué en série le long des nouvelles voies d'autoroutes. L'uniformité architecturale endort l'automobiliste avant même qu'il ne soit dans sa



(Photographie d'un motel abandonné à Wildhood, New Jersey, Mark Havens, 2016)

Le motel indépendant laisse peu à peu sa place à la standardisation architecturale, basé sur un modèle uniforme et générique.

### Le supermarché du sommeil

Les franchises hôtelières comme *Holiday Inn* brouillent la distinction formelle et fonctionnelle entre hôtel et motel : "Les structures à un étage cèdent leurs places à deux ou trois étages. Le

chambre. Une nuit dans un *Holiday Inn* sera la même que dans n'importe quel autre motel. Rien ne viendra bousculer cette halte, le confort moderne devient un plaisir neutre, aseptisé et anesthésié. "Sa forme austère et sa fonction simple constituent un gage heureux de standardisation, on recherche une continuité triviale mais attachante, le plaisir sensuel de la banalité"<sup>5</sup>.

## Du tourisme à la précarité

### Le motel dénaturé

Après avoir laissé leur place au modèle standardisé, les motels traditionnels accueillent, dès les années quatre-vingt et encore aujourd'hui, une population peu recommandable. Ces motels bas de gamme restants de l'ère des anciennes autoroutes à deux voies deviennent des lieux d'accueil pour les sans-abris, la prostitution et la drogue. Les fugitifs s'en servent comme d'un refuge, où la vérification est vague, voire carrément inexistante et laisse place à un anonymat total. Des personnes ayant récemment perdu leur logement ou ne pouvant plus s'en payer un s'y installent temporairement. Les séjours sont désormais de longue durée, les tarifs deviennent hebdomadaires puis mensuels. Ces motels pittoresques sont peu à peu détériorés, on les qualifie alors de *seedy motels* ou encore de *dingy motels* : des motels minables, miteux, malades, sordides. On parle aussi de *no-tell motel*, un lieu dont on ne doit pas parler, un lieu marginal, dangereux, à ne surtout pas approcher.

### Les misfits de l'Amérique

Cette précarité sociale est le sujet du récent documentaire *Vacancy*, qui suit trois américains survivant jour après jour dans des motels miteux. Le côté touristique et transitoire du motel se dénature pour accueillir une vie à long terme. Il devient un lieu de dernier recours pour les réfugiés et les laissés-pour-compte. Dans *Vacancy*, la précarité se ressent tant dans la pauvreté architecturale du motel que dans la situation financière instable des individus qui l'habitent. Pour son documentaire, la réalisatrice Alexandra Kandy Longuet se concentre particulièrement sur la Californie : "Les États-Unis sont une terre où l'on peut facilement refaire sa vie, et la Californie symbolise ce rêve américain. C'est pour cela que l'on retrouve le plus de motels en Californie dans les films (voir carte page 14 et 15). Pourtant, la précarité économique y est vraiment présente : c'est l'État qui a le taux de sans-abris le plus élevé aux États-Unis. Il y a aussi des lois spécifiques concernant le motel en Californie : si tu y passes plus de vingt-huit jours consécutifs, tu deviens locataire et tu peux donc prétendre à des droits. Ce qui fait que les propriétaires éjectent les habitants, pour qu'ils ne soient pas considérés

comme locataires"<sup>1</sup>. Aux États-Unis, les locataires des motels ne sont pas du tout protégés, ils doivent régler chaque matin et sont expulsés du jour au lendemain s'ils ne payent pas leur séjour. Vivre au motel au mois ou à l'année devient un cercle vicieux. Le loyer d'une chambre de motel est souvent plus cher qu'un appartement normal, sans pour autant offrir de cuisine ou de laverie. Les trois personnages de *Vacancy* sont entre deux vies, en décrochage social. Ils ont vécu un moment de fracture où revenir en arrière est très difficile : "Aux USA, si on vacille, on s'effondre"<sup>2</sup>. Dans le motel, chaque geste est tourné vers la survie, tout est à faire au quotidien, tout devient épuisant.



(Photographie du Trucker's Delight, Arizona, Ralph Gräf, 2016)

*The Florida project* filme aussi cet envers du rêve américain. Sous ses couleurs bariolées, la peinture du motel fatigue et se craquelle : les habitants sont en difficulté, ils survivent au jour le jour dans un climat de violence et d'instabilité en périphérie de la ville, entourés de terrains vagues et de lotissements abandonnés. Le film montre pourtant cette réalité sordide par le prisme de l'enfance, "dans une vision hyper réelle et saturée, à la lisière de *Disney World* et de sa magie"<sup>3</sup>. On suit l'évolution de Moonee, une jeune enfant vivant à l'année dans un motel miteux avec sa très jeune mère. Malgré la situation précaire du motel, le monde de Moonee est coloré, fantastique, tout est sujet au jeu, à tromper l'ennui. *American honey* suit un groupe de jeunes vivant sur la route, se traînant de motels en motels à bord d'un van et vivant du porte-à-porte. Ils se retrouvent entassés dans le van comme ils sont entassés dans leur chambre de motel. Le film est, tout comme *Vacancy* et *The Florida project*, un portrait sur les marginaux, les *misfits* de l'Amérique.

1, 3, 4 et 5) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

2) The twilight of the mom & pop motel, article de Andrew Wood, The Conversation, 2016

1) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

2) Vacancy, Interview avec Alexandra Kandy Longuet, Anne Feuillère, Cinergie.be, 2019

3) The Florida project, l'envers du rêve américain, article de Michael Oliver Harding, Journal metro, 2017



## 1b. A la découverte du motel au cinéma

Ellie : - Vous pensez que c'est fou de s'enfuir ?

Peter : - Non, ça fait une bonne histoire. (New York - Miami)

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

## Sur la route

La découverte du motel au cinéma trace un parcours archétypal, une géographie scénique que suivent l'ensemble des personnages. La route puis le parking, l'accueil, la chambre, la salle de bain... On retrouve ainsi des lieux récurrents, mais aussi des espaces plus secrets, plus cachés.

### Le mythe de la route

“La première image qui me vient du motel, c'est le *road-movie* : l'idée de partir avec une voiture imposante et de s'arrêter, exténué, à un motel impersonnel”<sup>1</sup>. Le motel renvoie en premier lieu à la route, au fait de partir, de s'échapper de sa condition. Se rendre sur la route induit donc une rupture de la situation initiale du personnage : endeuillé, recherché, amoureux, expulsé ou bien simplement en voyage.

Le motel est lié à la route, et donc au *road-movie* : “le film de la route”. Un périple où les personnages quittent leur maison, modifiant ainsi la perspective de leur vie quotidienne. Le *road-movie* présente généralement deux compères, amis (*American honey*, *Dumb & Dumber*, *Easy rider*, *River of*

*grass*, *Thelma & Louise*), amants (*Bonnie & Clyde*, *Carol*, *Lolita*, *New York - Miami*, *Sailor & Lula*, *True romance*) ou d'une même famille (*Dingo & Max*, *Little miss sunshine*, *Stranger than paradise*) qui s'enfuient vers une destination mythique ou inconnue. L'errance des personnages permet alors d'aborder les questions de liberté individuelle et sociale des personnages.

Les motards de *Easy Rider* sont épris de liberté. En sillonnant l'Amérique, de Los Angeles à la Nouvelle-Orléans, ces deux marginaux se confrontent à l'Amérique traditionaliste, qui rejette et violente la contre-culture hippie des années soixante à laquelle ils appartiennent. Le film remet donc en question la viabilité de leur mode de vie, dans un monde qui ne semble pas encore enclin à vouloir les accepter.

*Thelma & Louise* décident, quant à elles, de s'échapper le temps d'un week-end en quittant leur petite ville de l'Arkansas. Leur destin bascule lorsque Louise tue un homme sur le parking d'un saloon afin de protéger Thelma. Elles doivent à

présent décider de se rendre, ou de s'enfuir. “A la prochaine ville on ira dans un motel et on prendra une chambre, je vais me reposer un peu et ensuite je déciderai ce qu'on va faire”<sup>2</sup>. Par le biais de cette fuite désespérée, le film, sorti en 1991, évoque les limites de la liberté des femmes dans une société américaine encore très patriarcale.

Dans *Bonnie & Clyde*, le couple éponyme se rencontre, tombe amoureux et s'enfuit en seulement quelques instants. Ils filent au volant d'une voiture volée, braquent des banques et dorment dans des maisons abandonnées. Le film se passe dans les années trente et l'on ressent que l'exploration de l'Amérique s'opère d'une manière totalement différente. Les grandes routes d'après-guerre ne sont pas encore construites et Bonnie & Clyde s'enfuient à travers champs, parcourant les campagnes et les petites villes de l'Amérique profonde. Leurs braquages les font entrer dans la légende mais vont, paradoxalement, les enfermer dans un statut d'éternels fuyards.

*American Honey* évoque la recherche d'identité au travers d'un récit initiatique. Celui de Star, une jeune adulte de dix-sept ans en rupture totale avec sa famille, qui décide de partir sillonner le Midwest américain à bord d'un van. Le film est un *road-movie* sur une bande de jeunes adultes (de quinze à vingt-deux ans) venant d'un peu partout en Amérique et vivant du *mag crew*, qui consiste à vendre des magazines en faisant du porte à porte. En découvrant les nombreuses facettes de l'Amérique, Star ne se libère pas de son statut précaire et incertain, mais le transcende en trouvant une place au sein de cette nouvelle famille.

Dans *New York - Miami*, Ellie s'enfuit pour échapper à l'emprise de son père qui souhaite l'empêcher d'épouser un *play-boy* sans avenir. Dans un bus en route pour New York, elle rencontre Peter, un journaliste au chômage. Après que leur bus ne tombe soudainement en panne, ils se lancent alors dans une folle randonnée improvisée. Le titre original du film est d'ailleurs *It happened one night*, comme pour annoncer le début d'un conte. Une histoire fantastique qui débutera en un dialogue :

Ellie : - Vous pensez que c'est fou de s'enfuir ?  
Peter : - Non, ça fait une bonne histoire.<sup>3</sup>

Ellie et Peter s'enfuient dans les bois, traversent une rivière, dorment sur un lit de paille aux abords d'un champ et tombent amoureux lors du voyage. Ce couple naissant, en proposant une relation heureuse pourtant hors mariage, va, à l'époque, bouleverser les dogmes de l'Amérique puritaine des années trente.



(New York - Miami, Frank Capra, 1934)

Le *road-movie* symbolise le rêve américain, le mythe de la route comme seul chemin d'accès à la liberté. Cependant, ce rêve américain est constamment remis en question, et l'errance des personnages se termine bien souvent mal.

### Les véhicules

Avant de rejoindre un motel, les personnages voyagent à bord de véhicules souvent iconiques. On peut citer la *Ford Thunderbird* 1966 vert amande de *Thelma & Louise* ou encore la *Harley Davidson* de Henry Fonda dans *Easy rider*, qui arbore la bannière étoilée des États-Unis. Des véhicules parfois loufoques, comme le van “*mutt cutts*” aux allures de chien de *Dumb & Dumber*, ou bien le break *Volkswagen* jaune pimpant, et complètement rouillé, de *Little miss sunshine*. Ce sont parfois les voitures elles-mêmes qui prennent la route, comme dans *Cars* ou bien un fragment de voiture comme dans *Rubber*, où un pneu prend soudainement vie et se met à parcourir le désert californien. On



(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)

1) Entretien avec Luc Lagier

2) Thelma et Louise, Ridley Scott, 1991

3) New York - Miami, Frank Capra, 1934

peut aussi se retrouver à pied, le temps d'une virée comme dans *New York - Miami* et *Valley of love*, ou bien complètement perdu comme dans *Paris, Texas*, *Nocturnal animals* et *Bagdad Café*.

## L'enseigne

Qu'il soit en périphérie des villes ou au milieu des vastes déserts américains, le motel est toujours sur la route, il n'est jamais totalement perdu ou hors contexte. En revanche, l'automobiliste, lui, peut se perdre. "Aux États-Unis, le territoire est tellement vaste et grandiose que celui qui le parcourt est constamment désorienté, il cherche la familiarité aux bords des routes : "dès qu'on voit un néon, ça rassure"<sup>4</sup>. L'enseigne de néons indique l'existence du motel depuis la route. Sans elle, le motel reste perdu, introuvable. L'enseigne devient un phare, un guide pour l'automobiliste éreinté qui ne peut distinguer que la seule lueur du néon dans la noirceur de la nuit. C'est une abondance visuelle, un flash publicitaire aisément identifiable. Une fois que l'automobiliste la perçoit, il est instantanément soulagé car cela indique une possible pause dans son périple. "Soudain, la civilisation apparaît, comme un oasis dans un désert"<sup>5</sup>.

Simone de Beauvoir décrit dans *L'Amérique au jour le jour* ce que Bruce Bégout appellera plus tard le "carnaval ambulant de la ville" : "La nuit est tombée et rien ne rompt la monotonie de la route sauvage. Enfin les premiers motels s'allument. *Motels, courts, lodges* se succèdent pendant des miles et des miles. Il y a la plus grande variété dans ces villages artificiels : les uns sont en style mexicain, d'autres évoquent des igloos, d'autres des cottages anglais. Avec leurs lumières au néon, leurs pelouses, leurs bosquets, on dirait des parcs d'attractions ou des *dancings* fleuris ; c'est une déception de penser qu'il y a là seulement des chambres et des lits"<sup>6</sup>. Le thème devient l'élément iconographique du motel, il laisse entrevoir le récit de ce que peut être le motel (*ranch, love hotel*). L'enseigne indique également les commodités que le motel offre ("*swimming pool*", "*air cooler*") ainsi que la disponibilité des chambres ("*vacancy*" ou "*no vacancy*").

L'enseigne du "*Sleep Well motel*" de "*Toy story : angoisse au motel*" indique, par exemple, que le séjour est gratuit pour les enfants. Et dans *Dumb & Dumber*, Lloyd et Harry en route pour le Colorado s'arrêtent, sans le faire exprès, dans un motel de charme : "*The second honeymoon hotel*"<sup>7</sup> (= la seconde lune de miel). L'enseigne ajoute que "*the second time is best*" (= la deuxième est toujours la meilleure) et indique les différentes commodités telles que des chambres payables à l'heure ou encore des bains chauffants.

la route de *Lost Highway* se substitue peu à peu au motel en un lent fondu enchaîné : l'automobiliste perdu trouve peu à peu son chemin au "*Lost highway hotel*", "l'hôtel de la route perdue". Dans *Vacancy*, les routes se font et se défont également en un fondu enchaîné très lent passant d'une route à une autre, d'une enseigne à une autre. Ce montage marque l'infinité des routes, et le commun des enseignes malgré leur caractère attrayant. La lumière laisse place aux ténèbres, où seuls les phares des voitures éclairent la route, perdue dans le noir de la nuit. Comme dans *Lost Highway*, on se retrouve sur la route perdue, la route où l'on se perd.

4) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

5) Entretien avec Luc Lagier

6) *L'Amérique au jour le jour*, livre de Simone de Beauvoir, 1948

7) *Dumb & Dumber*, Peter Farrelly, 1994



(Cars, John Lasseter, 2006)



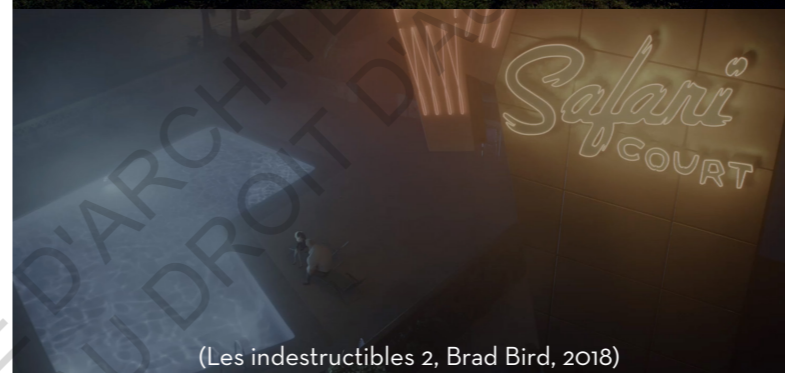
(Nocturnal animals, Tom Ford, 2016)



(Bottle rocket, Wes Anderson, 1996)



(Toy story : Angoisse au motel, Angus MacLane, 2014)



(Les indestructibles 2, Brad Bird, 2018)



(A serious man, Joel & Ethan Coen, 2009)



(Rubber, Quentin Dupieux, 2010)



(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)



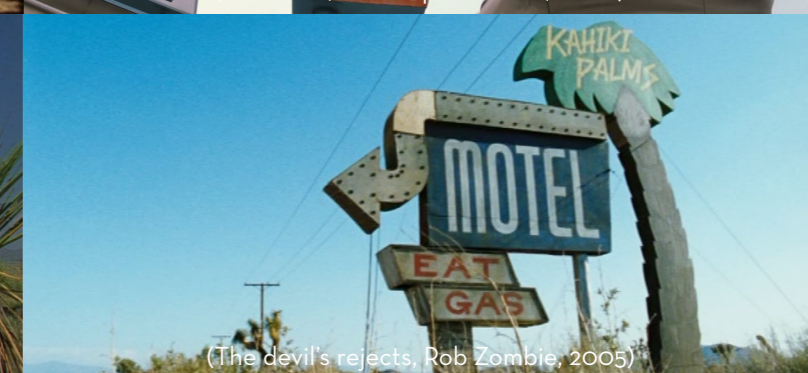
(Bug, William Friedkin, 2006)



(Memento, Christopher Nolan, 2000)



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)



(The devil's rejects, Rob Zombie, 2005)

## Une nuit au motel

### L'accueil

Le tenancier joue un rôle important dans un motel. Selon Luc Lagier, il est "celui qui dénonce, ou ne dénonce pas, c'est celui qui refuse ou qui accepte, c'est peut être un voyeur, c'est peut être un pervers..."<sup>1</sup> En tant que première impression du motel, le tenancier donne le ton : si l'ambiance se veut chaleureuse, il vous accueillera gentiment. Si le motel est glauque, alors il le sera d'autant plus.

Dans *Bagdad Café*, après une dispute avec son mari lors d'un voyage vers Las Vegas, Jasmin se retrouve seule en plein milieu du désert avec sa valise. Marchant le long de la route, elle atterrit soudain au Bagdad Café. Elle y rencontre Phyllis, une femme épuisée et impatiente qui doit gérer à elle seule, ses enfants, le café et le motel.

Phyllis : - Vous désirez ?

Jasmin : - Une chambre.

Phyllis : - Ici ?

Jasmin : - Oui.

Phyllis : - Sûre ? Vous voulez pas plutôt un taxi ?

Jasmin : - Non non.

Phyllis : - ... Panne de voiture ?

Jasmin : - Je n'ai pas de voiture.

Phyllis : - Pas de voiture, ben voyons... Tenez, c'est à vous de porter votre valise, on n'est pas le Grand Hôtel.<sup>2</sup>

D'abord très étonnée que Jasmin veuille effectivement une chambre, elle la croit très rapidement folle. En découvrant que la valise de Jasmin ne contient que des vêtements d'homme (Jasmin s'est trompé de valise avec son mari), elle souhaite la faire partir. Mais Jasmin remet rapidement de l'ordre dans le café et les deux femmes se lient d'amitié. Jasmin décide finalement de prolonger son séjour afin de rester au Bagdad café, devenu désormais, grâce à elle, un lieu joyeux et convivial. En parvenant à redonner vie au café, elle a également redonné le sourire à Phyllis, qui peut désormais s'occuper sereinement de son motel et de ses enfants. On retrouve cette image conciliante du gérant dans *Memento*, où le gérant est le seul à aider Leonard, amnésique à la suite d'un accident et tourmenté par son entourage.

Mais le personnage le plus marquant du tenancier amical reste Bobby, qui s'occupe du *Magic Castle Inn* de *The Florida project*. Bobby prend soin des enfants, il les protège comme il protège les autres résidents du motel. Il les aide à survivre et à trouver un travail, à amortir leur loyer, à changer de chambre lorsque le délai de séjour a été dépassé. Une figure protectrice dont Alexandra Kandy Longuet remet en cause le sens du réel : "C'est un film très fantaisiste et assumé dans sa part de

romantisme, mais c'est extrêmement loin du réel que j'ai vécu. Je n'ai jamais vu un propriétaire de motel aussi sympa, je n'ai jamais vu un propriétaire de motel blanc"<sup>3</sup>. Selon elle, la fin du *mom & pop motel* signe l'arrêt de mort du motel convivial et chaleureux : "À partir des années quatre-vingt, le *mom and pop motel* n'était plus la norme. Travailler dans un motel signifie alors travailler vingt quatre heures sur vingt quatre, sept jours sur sept"<sup>4</sup>.

Gérer un motel devient une tâche éreintante, et le tenancier peut alors paraître mauvais, vicieux, pervers. C'est le cas du tenancier d'*Easy rider* qui, dès la scène d'ouverture, refuse carrément l'entrée aux deux motards. Sans un mot, il change l'éclairage de son enseigne, la faisant passer de "vacancy" (= chambres libres), à "no vacancy" (= complet). Ils se retrouvent alors à dormir dans la forêt ou dans des ruines. "Le tenancier est vu comme un videur de boîte de nuit, qui inclut ou exclut les gens"<sup>5</sup>. Il peut être aussi dangereux, comme le tenancier du *Sleep Well Motel* de *Toy story* : *angoisse au motel*, qui kidnappe les jouets des enfants pour ensuite les revendre à des collectionneurs. Les gérants des motels dans *La soif du mal*, *Psychose* et *Voyeur* ont, quant à eux, des tendances voyeuristes et n'hésitent pas à espionner leurs clients après les avoir accueilli.

### La chambre

"L'intérieur d'une chambre de motel se réduit à l'essentiel. On y trouve d'abord un lit ou deux, une table de chevet avec sa lampe et son téléphone réglementaires, dont le tiroir renferme une bible et la brochure du motel qui constituent les deux uniques lectures, deux ou trois chaises et une console murale au-dessus de laquelle est fixé le poste de télévision. Puis la salle de bain, d'une blancheur immaculée et où les seuls accessoires disponibles sont les verres en plastique sous cellophane et les serviettes amidonnées. [...] Faisant contraste avec la froideur des murs, la moquette, souvent épaisse et moelleuse, donne une certaine touche de douceur à l'ensemble. Toutefois, c'est elle aussi qui exhale cette odeur tenace de moisi résultant sans doute de son exposition constante aux fortes amplitudes de température entre la climatisation outrée de

l'été et la surchauffe de l'hiver. Parfois, un ou deux tableaux encadrés ou de simples reproductions photographiques égayent les pans dénudés de la pièce. Dans le passage entre l'espace principal et la salle de bains, une sorte de renforcement a permis d'encaster un placard aux portes coulissantes, où l'on peut trouver une couverture d'appoint ainsi qu'une dizaine de cintres"<sup>6</sup>. La chambre de motel apparaît chez Bruce Bégout comme un espace fonctionnel, insipide et uniformisé.



(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)

La dimension purement fonctionnelle s'exprime aussi dans les dialogues de *Une nuit en enfer*, où les deux frères alors en cavale ne recherchent que ce que le motel peut réellement leur apporter : le sommeil.

Richard Gecko : - Ils ont le câble ?

Seth Gecko : - Non.

Richard Gecko : - Ils ont la chaîne porno ?

Seth Gecko : - Non.

Richard Gecko : - Des matelas d'eau ?

Seth Gecko : - Non.

Richard Gecko : - Mais qu'est-ce qu'ils ont ?

Seth Gecko : - Quatre murs et un toit. On a pas besoin d'autre chose.<sup>7</sup>

Pourtant, la chambre de motel est au cinéma une réelle scène de ballet, une chorégraphie orchestrée et répétée par chaque personne venant y dormir. On retrouve sans cesse les mêmes gestes, les mêmes actions, les mêmes cadres. Le lit est d'ailleurs au centre de l'attention. Il résume à lui seul l'essence même de la chambre et, de fait, celle du motel : un lieu de repos. Mais on ne fait pas que dormir dans une chambre de motel. Et le lit devient ainsi un lieu de représentation pour des amours naissants,



(The Florida project, Sean Baker, 2017)

1) Entretien avec Luc Lagier  
2) Bagdad Café, Percy Adlon, 1987

3 et 4) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet  
5) Entretien avec Luc Lagier  
6) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003  
7) Une nuit en enfer, Robert Rodriguez, 1996





(La soif du mal, Orson Welles, 1958)



(True romance, Tony Scott, 1993)



(The Florida project, Sean Baker, 2017)

secrets ou interdits. La scène de nuit au *tourist court* de *Bonnie & Clyde* montre une sexualité jeune et fragile du couple, qui se développera au cours de leur fuite où ils réussiront finalement à faire l'amour dans un champ. On ne voit d'ailleurs que rarement l'extérieur du *tourist court*, le film s'intéressant plutôt à l'intimité des chambres où le couple se retrouve après leur braquage.

Dans *Carol*, Carol et Thérèse tombent amoureuses et décident de partir en voyage afin de vivre pleinement leur amour. Les moments de tendresse du couple naissant sont mis en scène dans des décors sobres et élégants : mobilier en bois, verres en cristal, papier peint ravissant, discussions intimes sous la musique apaisante d'un *trente-trois tours* et dans une colorimétrie d'image vert clair. Dans cette Amérique des années cinquante, les motels sont chics, à l'image du raffinement de ces deux personnages féminins aux allures sophistiquées et conduisant une sublime voiture noire d'époque.

Le lit peut aussi souligner l'absence de sexe malgré l'amour pourtant évident des couples. Dans *New York-Miami*, les deux personnages ne s'étant pas encore avoué leur amour prennent une cabine avec deux lits simples et non un lit double. C'est aussi le cas dans *River of grass*, où Cozy et Lee forment un couple étrange qui ne semblent pas vraiment s'aimer. A défaut de tout autre support d'activité, l'habitant du motel se borne à rester sur son lit. On regarde la télévision dans *Little miss sunshine*, *Rubber*, *The devil's rejects*, parfois même en mangeant dans *Swallow*, *The Florida project* et *Valley of love*. On peut aussi discuter, en buvant un verre dans *True romance*, en fumant une cigarette dans *Bug*, *New York - Miami* et *Sailor et Lula*, ou même au téléphone dans *Bottle rocket*, *La soif du mal* et *Lolita*.

Mais, très rapidement, on s'ennuie : "La chambre du motel suscite incontestablement une certaine anxiété. Il faut en effet reconnaître que sa vacuité mobilière et son design taciturne ne favorisent pas la production d'un sentiment de confiance. Rien à voir, rien à faire"<sup>8</sup>. On peut alors, pour passer le temps, faire un tour dans la piscine ou le *dîner*.

## La piscine

"La piscine attire les regards par sa situation centrale au sein du motel, comme si elle pouvait, à elle seule, grâce à ses reflets bleus et ses clapotis mélodieux, l'arracher à l'insignifiance générale"<sup>9</sup>. La piscine apporte un certain attrait au motel, elle le rend plus commode, plus agréable et plus élégant.

Dans *Dingo & Max*, Dingo se relaxe après un long voyage dans la piscine du *Neptune Inn*, un motel chaleureux et relaxant, dans une ambiance marine avec piscine, jacuzzi et lit à eau en plein cœur du désert californien. La nuit tombée, la piscine devient un lieu calme où les personnages peuvent discuter paisiblement. Dans *Les indestructibles 2*, les parents, tous deux assis sur des transats face à la piscine, réfléchissent à leur avenir en tant que famille de super-héros.

La piscine peut aussi devenir un lieu romantique comme dans *Bottle rocket*, où Anthony vit une histoire d'amour aussi courte que passionnelle avec la femme de ménage du motel.

A contrario, elle peut aussi incarner son aspect froid et déshumanisant. Dans *A serious man*, Larry Gopnik se voit éjecter de chez lui du jour au lendemain par sa femme qui demande le divorce. Ils se réfugient, lui et son frère, dans un motel en bordure de ville. Le frère de Larry s'enfuit en pleine nuit de sa chambre et fond en larmes au bord de la piscine. Une piscine vide, à l'image des deux frères qui semblent tourmentés, perdus et inadaptés à la société qui les entourent.

8 et 9) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

## Le départ

“Au cinéma, le motel est vraiment quelque chose d’inespéré, on y croyait plus, on va enfin pouvoir se reposer. Mais ce repos est, de fait, de courte durée. De courte durée car on doit repartir le lendemain, car il va toujours se passer un drame ou un bouleversement”<sup>1</sup>.

### L’oubli

Lors d’un voyage, le motel n’est jamais la destination, il est une simple étape. La pauvreté architecturale et fonctionnelle du motel ont peu à peu effacé ce qui faisait de lui une icône. Son uniformisation l’a réduite en une zone d’effacement, un simple outil de repos directement oubliable car à chaque fois similaire. “Zone de transit, le motel est lui-même pauvre d’intentions et d’intérêts. Aucun voyageur ne le désire véritablement comme tel ou n’en fait le but exprès de son déplacement. Aussitôt atteint, aussitôt oublié”<sup>2</sup>.

n’y pense plus, ne s’en souvient plus.

### La fuite

Certains personnages fuient sans cesse jusqu’à la fin du monde, jusqu’à la mort : “conduire jusqu’à l’épuisement physique et mental, jusqu’à l’extinction des forces et des feux, l’œil éternellement fixé sur la route”<sup>3</sup>. *Bonnie & Clyde* restent sur la route pour continuer à fuir la police. *Sailor & Lula* sont, quant à eux, en cavale pour échapper à la mère psychopathe de Lula, qui s’oppose à leur liaison. Tout comme le couple de *True romance*, de *Carol* ou de *Lolita*, ils fuient tous pour vivre leur amour interdit de manière secrète, sans cesse pourchassé par un ennemi qui veut y mettre un terme.

Des histoires d’amours impossibles où les deux amants apprennent à s’aimer dans la fuite et le banditisme, une situation qui ne pourra les mener

aucun but que celui de s’échapper éternellement :  
Maman de Bonnie : - Où irez-vous maintenant Clyde ?

Clyde : - On ne va nulle part... on fuit.<sup>5</sup>

### Ceux qui restent

En revanche, certains n’empruntent pas la route car sont déjà dans le motel. Des personnages qui ne peuvent plus repartir, le motel étant leur dernier recours comme dans *The Florida project* ou *Vacancy*, ou de peur de se faire agresser, tuer ou simplement remarquer comme dans *Bug* ou encore *Memento*.

Le couple loser de *River of grass* ne s’échappe finalement pas non plus du motel. La tenancière vient les déranger chaque matin en toquant à leur porte afin qu’ils règlent leur nuit : “Onze heures, vingt dollars”<sup>6</sup>. Ils restent cachés dans un lieu qui semble ne pas vouloir d’eux.

De même, les couples de fuyards comme *Bonnie & Clyde* s’échappent sans cesse mais reviennent pourtant chaque nuit dans un motel. Ils veulent à tout prix “quitter à jamais ce lieu inhospitalier où ils s’empresseront malgré eux de remettre les pieds le soir même”<sup>7</sup>.

Dans *Terminator*, Sarah Connor et Kyle Reese, pourchassés par le T-800 croient enfin être en sécurité une fois réfugiés dans le *Tiki motel*. Mais ce repos n’est que de courte durée. Lorsque Kyle rentre, ils préparent l’arrivée du T-800, persuadés qu’il va revenir :

Sarah : - Il va nous trouver hein ?

Kyle : - Oui

Sarah : - On ne peut pas lui échapper.. c’est bête, je tremble.<sup>8</sup>

Luc Lagier dira du motel qu’il “n’est qu’une illusion, un refuge temporaire”<sup>9</sup>. Il faut toujours repartir, fuir, inlassablement.



(Memento, Christopher Nolan, 2000)

Il semble alors impossible de se souvenir de son passage dans une chambre de motel. Dans *Memento*, Leonard est littéralement amnésique. Il se réveille sans cesse dans un endroit qu’il ne connaît pas et qu’il doit donc constamment redécouvrir. Chaque personnage visitant le motel devient un “Leonard” : dès l’instant où il quitte le motel, ils n’en parle plus,

qu’à leur perte. Ils ne vivent que dans le mouvement, coincés dans un perpétuel transit : “Oh, bébé... je suis déprimée. Quand j’ai commencé, j’ai cru que nous irions vraiment quelque part. Mais on ne fait que passer”<sup>4</sup>. Ces personnages deviennent prisonniers de leur fuite, ils ne peuvent jamais se reposer, doivent sans cesse repartir. Ils n’ont alors plus

1) Entretien avec Luc Lagier

2, 3 et 7) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

4 et 5) *Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967

5) *Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967

6) *River of grass*, Kelly Reichardt, 1994

8) *Terminator*, James Cameron, 1984

9) Entretien avec Luc Lagier



## 1c. Le motel a-t-il encore un sens ?

Moss : - Emmenez-moi dans un motel.

Conducteur de taxi : - Un endroit en tête ?

Moss : - Un endroit pas cher (No country for old men)

Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018

## Le motel abandonné

### Une architecture éphémère

Le motel est une architecture du transit. Sa conception se base sur des abris rudimentaires, des camps de tentes aux cabines en bois. Une fois devenu plus commode et confortable, l'esthétique du motel conserve une aura fragile. Les matériaux employés sont rudimentaires et la forme est simpliste, fonctionnelle. "Emblème de l'instabilité chronique de tout un pays, le motel représente la forme d'installation typique d'une ville qui n'a pas su s'ancrer définitivement dans le sol, mais se complaît dans les abris temporaires"<sup>1</sup>.

Toutefois, on peut discerner dans cette apparente fragilité une certaine beauté, une beauté paradoxale. "Il y a dans le motel une première impression de beauté : une beauté métallique, la beauté du moderne, la beauté du clinquant, la beauté de la vulgarité en plein cœur d'un très beau paysage"<sup>2</sup>. Le motel se retrouve beau malgré lui, coincé dans le désert, dans un monde dissonant et déconnecté auquel il ne peut appartenir.

### La ruine contemporaine

Avec la création des nouvelles autoroutes *Interstate* dans les années cinquante, de nombreuses villes bordant les anciennes voies routières tombent soudainement en désuétude. Le documentaire *Vacancy* met en scène la ville de Amboy en Californie, à présent devenue une ville fantôme :

"C'est un endroit qui était plein de vie au vingtième siècle. Il y avait le train qui passait juste à côté, il y avait une usine, beaucoup d'habitations, la *Route 66* qui passait par là... c'était une vraie petite ville. D'où la nécessité de construire un motel"<sup>3</sup>.

*Cars* prend également place dans une ville soudainement dépeuplée de visiteurs. La ville fictive de *Radiator Springs*, qui s'étend le long de la *Route 66*, voit tous ses commerçants (station service, *diner*, motel) perdre leur clientèle. La ville tombe à l'abandon et s'endort peu à peu sous la poussière lourde du désert.

Au sein même de ces nouvelles villes fantômes, les motels sont mal adaptés à un autre usage en cas d'abandon. Le motel perd alors son sens, son essence : "Le motel, comme tout élément ordinaire de la ville, ne prend sens qu'en regard de l'humanité voyageuse qu'il accueille"<sup>4</sup>. Le retrait complet de la *Route 66* du réseau routier américain en 1985 accélère encore plus la chute du motel traditionnel. Peuplant des villes devenues désertes, les motels sont progressivement démolis, reconvertis ou laissés à l'état de ruine.

Le *Kahiki Palms Motel* que l'on voit dans *The Devil's rejects* est ensuite réutilisé dans *Rubber*, alors rebaptisé sobrement *Easy rest Inn Motel*. Dans les deux films, le motel dépérit dans le désert. La

peinture bleu pâle s'écaille sur les planches de bois, l'enseigne au néon tire la gueule et la porte du *diner* ne tient plus. Les films font ainsi le portrait d'un motel qui sombre peu à peu dans la désuétude.



(*Rubber*, Quentin Dupieux, 2010)

### Le renouveau du motel

Malgré tout, on observe depuis quelques années un regain d'intérêt nostalgique pour la culture de la route. Des sociétés de préservation comme la *Society for commercial archeology* (organisation consacrée à la préservation des bâtiments et symboles de l'architecture commerciale américaine du vingtième siècle) parcourent à nouveau les routes mythiques d'après-guerre. Ils explorent les vestiges architecturaux à la recherche de l'expérience singulière du motel.

A l'aide de ces recherches, certaines de ces économies locales en déclin sont restaurées et préservées en tant que lieux historiques. Les motels les plus iconiques sont également intégrés au patrimoine architectural américain. Le motel se voit enfin considéré comme une des figures emblématiques de l'architecture vernaculaire du pays.

Dans *Bagdad Café*, Jasmin atterrit dans un motel poussiéreux et vide. Les lettres qui composent l'enseigne dégringolent, certaines ne s'allument même plus et le parking entre le motel et le café est un vrai dépotoir, à l'image de l'accueil que Phyllis, la tenancière, n'entretient plus. Le café est un repaire de gentils marginaux dans lequel Jasmin vient rapidement remettre de l'ordre : elle fait elle-même le ménage dans sa chambre, elle nettoie la

réception, et dépoussière l'enseigne crasseuse du motel.

En montrant à cette petite communauté ses talents de prestidigitatrice, Jasmin parvient à réveiller le *Bagdad Café*, qui s'écroulait sous la chaleur ardue du désert. La clientèle du café augmente peu à peu, à mesure que Jasmin et Phyllis deviennent de très bonnes amies. Il devient à la fin du film une halte idéale, où chaque automobiliste se retrouve pour admirer les spectacles magiques et dansants de Jasmin.

De même, la ville de *Radiator Springs* connaît, à la fin de *Cars*, un nouveau boum touristique. *Flash McQueen* décide de créer un musée consacré à la course automobile, et d'y implanter son nouveau circuit. La ville est revitalisée et l'ancienne *Route 66*, autrefois abandonnée, redevient une route majeure historique.



(*Cars*, John Lasseter, 2006)

1 et 4) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

2) Entretien avec Luc Lagier

3) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

## Le motel déshumanisé

### L'horreur du déjà vu

“Le motel, c’est l’uniformisation américaine puissance dix. Il y a vraiment l’idée de quelque chose d’anxiogène, d’inhumain, l’uniformisation américaine poussée à l’extrême [...] On est dans un lieu d’humanité, et pourtant, tout est déshumanisé. Déshumanisé par sa structure, par son silence”<sup>1</sup>. L’esthétique du motel est un modèle répliqué à l’identique sur chaque route des États-Unis. Où que l’on aille, le motel reste une «épure intemporelle»<sup>2</sup>. En ce sens, le motel devient étrangement inquiétant, comme si l’on ne pouvait jamais réellement partir, jamais se défaire de son image. Le voyage se ponctue de motels en motels, toujours similaires, toujours vides, toujours ennuyeux.



(Memento, Christopher Nolan, 2000)

### Le mensonge

Dans *Vacancy*, les motels se situent à Amboy et Fresno, deux villes auparavant emblématiques des anciennes grandes routes américaines. Au bord de ces routes, les enseignes néons semblent vendre un rêve, la promesse d’un luxe inespéré. Un mensonge grossier où l’unique semblant de luxe réside dans ces enseignes néons, qui promettent une commodité parfaite et une vie enchantée. Passé cette enseigne aux couleurs vives, le motel est très simple, parfois délabré, souvent dangereux. De même, le déclin du *mom & pop motel* signifie la disparition de lieux d’évasion et de l’idiosyncrasie. Le mythe de la route, pourtant ancré au cœur

du rêve américain, s’efface au profit d’une uniformisation toujours plus aliénante : dans une crainte de la surprise et une recherche d’un confort de la similitude. Le fantasme du motel manque désormais d’authenticité. Le motel ne renvoie plus au sentiment de liberté et d’autonomie induit par la voiture, il ne permet plus “de s’écarter du scénario de la vie quotidienne, de s’inventer une nouvelle personnalité, un nouveau passé, une nouvelle destination”<sup>3</sup>.

### Le souvenir effacé

Il semble impossible pour le voyageur de s’approprier une chambre uniformisée. Dans quelle mesure peut-on alors vivre dans une chambre de

motel ? Bruce Bégout définit le motel comme un “monde sans traces ni empreintes, où tout passé est aussitôt dépassé”<sup>4</sup>. Ainsi, le motel n’a que faire de ses habitants qui, aussitôt repartis, l’auront déjà oublié. Le motel demeure un pur symbole de transit, dans lequel personne ne peut s’ancre, où rien ne peut perdurer : “Dans son dénuement, la chambre du motel n’éveille aucune trace du passé, ne soulève aucune image fantasmagique qui conférerait à ce lieu, si anodin soit-il, une résonance affective et collective. Tout ici se rassemble dans un pur assouvissement du besoin primordial de sommeil sans aucune survivance de souvenirs ou de désirs”<sup>5</sup>.

## Le motel détourné

Dans *River of grass*, Lee et Cozy se rencontrent dans un bar puis s’enfuient en voiture, pensant avoir tué un homme à coup de pistolet. Une fois cachés dans un motel, le couple improvisé devient paranoïaque : “T’es tu déjà demandé ce que ça faisait d’être coincé dans un motel ? De voir ta vie défiler à la télé, en sachant que le monde entier te recherche ?”<sup>1</sup> Lorsque Lee découvre que l’homme qu’ils pensaient avoir tué va en réalité très bien, il le cache à Cozy, comme si cet incident n’était qu’un prétexte pour fuir leur vie monotone. Le point de rupture n’a au final jamais eu lieu car ils ne sont en réalité même pas recherchés. Le fait qu’ils restent dans le motel n’a donc plus aucun sens.

Cette vision détournée et presque parodique remet en cause la raison d’être du motel : un lieu de refuge. Ici, le refuge ne sert plus à rien, le motel est une cachette inutile. Lee embrasse son destin forcé de fuyard, comme si le basculement dans une vie de criminel était désormais irrémédiable. Il regarde patiemment les voitures passer, pistolet à la main, caché derrière les rideaux de sa chambre de motel. Ils ont tous les deux quitté leur existence morne pour, au final, en vivre une toute aussi monotone, dans la même ville que leur “ancienne vie” et dans un espace qui n’est même plus vraiment le leur. “C’est drôle, comment une personne peut tout laisser derrière elle et tout recommencer aussi facilement”<sup>2</sup>.

Tous les codes du film de motel (le meurtre, la fuite désespérée, la route infinie) sont désamorçés d’une façon simple et amusante : le basculement n’a jamais eu lieu, ou du moins que dans leur esprit. “Soudain, je n’étais plus sûre de rien, je n’étais pas du tout en cavale. Je ne me cachais pas pour éviter la police, et si c’était le cas, tout le monde s’en fout. On n’avait tué personne. Je n’étais même pas sûre d’avoir tué le cafard dans la chambre d’hôtel. Donc si nous n’étions pas des tueurs, nous n’étions rien”<sup>3</sup>. La recherche d’identité chez ce couple de jeunes trentenaires paumés reflète leur attrait pour le fantastique, qui ont sûrement en tête les contes de *Bonnie & Clyde*. Pensant partir pour une vie de cavale, leur statut de “losers malgré eux” les rattrape. Cozy, déçue de Lee qui a été incapable

de réaliser leur “fantastique évasion”, lui tire dessus puis s’enfuit en voiture. Sans remords, elle s’enfuit cette fois pour une bonne raison. Mais loin de s’extirper de sa situation de *loser* en forçant le destin, on ne la voit pas s’éloigner au plus profond d’un désert sur une route infinie. Ici, la fuite prend encore une fois le contre-pied des codes du film de motel et se solde dans une route périphérique bondée et bruyante.



(River of grass, Kelly Reichardt, 1994)

Le film rit avec attachement de ses deux anti-héros en cavale. Les paysages sont bizarrement dépeuplés et les autoroutes semblent ne mener nulle part. La réalisatrice Kelly Reichardt le définit comme “un *road movie* sans route, un film d’amour sans amour, une aventure criminelle sans crime”. Ainsi, le pistolet ne leur sert à rien (même pas capable de se débarrasser d’un cafard), lorsque la tenancière toque à la porte, on craint le pire mais elle veut juste que la nuit soit réglée, et même les catastrophes échouent à l’être réellement. Le rythme du film est donc plutôt calme, à l’image de leur vie puisqu’ils n’ont, au final, commis aucun méfait. Plutôt qu’un *road movie*, *River of grass* est un film de dérive.

1) Entretien avec Luc Lagier

2, 4 et 5) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

3) The twilight of the mom & pop motel, article de Andrew Wood, *The Conversation*, 2016

1, 2 et 3) *River of grass*, Kelly Reichardt, 1994



## Ch 2 : L'architecture du motel

### 2a. Le motel existe-t-il vraiment ?

Milton Arbogast : - "Ces deux derniers jours, j'ai été dans tellement de motels que j'en suis aveuglé par les néons. Mais cet endroit semble caché aux yeux du monde." (Psychose)

No country for old men, Joel & Ethan Coen, 2007

## En marge du monde

### Le désert

Au cinéma, le motel semble vouloir se soustraire au monde. On le retrouve dans les endroits les plus reculés, les plus immenses, les plus vides. Qu'il soit au bord des villes ou au milieu des étendues sauvages, le motel vit dans le désert. Il est ainsi retiré du monde, "perdu dans un espace lui-même sans repère : le grand désert américain"<sup>1</sup>.

Le motel est d'autant plus petit que l'horizon du désert est, lui, infini : "Un motel ne peut pas être grand, c'est au milieu du vide, au milieu de la grandeur de l'Amérique"<sup>2</sup>. Dans *Paris, Texas*, le regard intime est ainsi confronté à l'immensité des étendues désertiques. Le film opère un jeu constant d'échelles : un homme errant seul dans le désert, une voie de chemin de fer semblant conduire à l'infini, un bar solitaire écroulé sous un tas de poussière. Le plan d'ouverture de *Bug* introduit également ce jeu d'échelle en montrant le désert plongé dans le bleu profond de la nuit. La caméra survole le désert, immense, et se rapproche de plus en plus d'une route sinueuse, comme une cicatrice dans ce paysage monotone. On entend

progressivement le bruit des voitures au fur et à mesure que l'on s'approche de la route et soudain, un motel apparaît, seul, isolé, se distinguant par la légère lueur bleutée des néons éclairant le balcon.

Le personnage de Cozy dans *River of grass* s'interroge aussi sur la fin présumée des routes: "Tu les vois où que tu regardes. Je ne sais pas pourquoi je n'y avais pas pensé avant, mais un jour, je me suis demandé où toutes ces autoroutes menaient"<sup>3</sup>. Ces routes ne mènent en réalité nulle part, elles filent sans but le long des États-Unis. L'automobiliste est d'autant plus désorienté que ces routes n'ont pas de fin.

### Le motel invisible

Le motel est tellement isolé que, parfois, on ne parvient pas à le trouver. Il paraît invisible, toujours absent. Le personnage de Travis dans *Paris, Texas* erre pendant des années dans le désert avant que son frère ne le retrouve et ne l'emmène se reposer dans un motel. Pour retrouver la trace du motel, il semble impératif de devoir se perdre.

Marion Crane - Vous avez une chambre ?

Norman Bates - Nous en avons 12. Elles sont toutes libres. L'autoroute ne passe plus par ici. Plus personne ne s'arrête ici à moins de s'être trompé.<sup>4</sup> Le motel est quasi invisible depuis la route, uniquement rappelé par son enseigne reluisante. Une enseigne qui semble, elle-même, tromper l'automobiliste : "Ces deux derniers jours, j'ai été dans tellement de motels que je suis aveuglé par les néons. Mais cet endroit semble caché aux yeux du monde"<sup>5</sup>.

Afin de rencontrer les personnages pour son documentaire *Vacancy*, Alexandra Kandy Longuet s'est volontairement perdue : "Il me semblait important de vivre personnellement l'expérience d'habiter dans un motel, de vivre cette errance pour pouvoir la retranscrire cinématographiquement [...] Pour rencontrer ces gens, il faut se laisser errer, sombrer un peu dans la folie"<sup>6</sup>. Le motel n'est accessible que si l'on est soi-même en errance, à l'image du *Lost Highway Motel* qui n'apparaît qu'une fois au bout de la route.

La nuit passée au motel est, elle aussi, invisible. Le peu de souvenirs que procure le motel laisse celui qui l'habite dans un état d'absence. Un espace sans repères dans lequel on ne peut que se perdre et oublier, un lieu "en marge de la ville, presque en marge de la vie, tant on n'accorde en général aucun intérêt affectif ou esthétique à ce séjour"<sup>7</sup>.

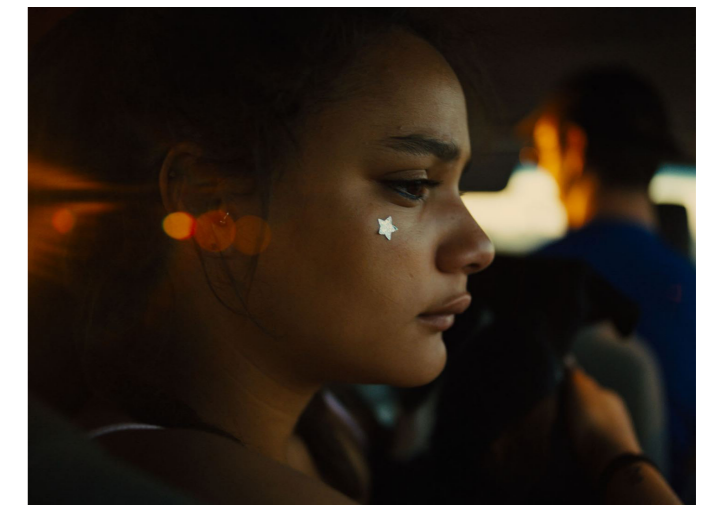
### Huis clos

"La chambre du motel constitue un écran total qui retranche du monde l'espace muré du repos, sans autre point de jonction entre eux que la porte, séparant le voyageur du voyage"<sup>8</sup>. Dès que l'on ferme la porte, on est hors du temps, hors de la société.

Le couple de *Twentynine palms* se renferme sur lui-même, imperméable au monde qui l'entoure. Les rares fois où ils interagissent avec d'autres personnes, ils semblent dérangés et agissent de manière insensée, agressive. L'isolement constitue l'essence même du motel. Les automobilistes préféraient d'ailleurs les motels aux hôtels de centre ville, le motel apportant une absence de toute

pression de socialisation. "L'organisation spatiale du motel nous empêche absolument de rencontrer. Même si les voyageurs ou le gérant voulaient nouer une relation plus profonde, la structure des lieux les en dissuaderait"<sup>9</sup>.

Et ce huis clos peut aussi s'imposer dans le cadrage. Le cadre carré de *American honey* et de *River of grass* va, par exemple, à l'encontre de la volonté de filmer de grands espaces en *CinémaScope* (anamorphose de l'image pour un format panoramique). Le cadre resserré permet un regard plus intimiste sur ces personnages qui deviennent, de fait, plus attachants.



(American honey, Andrea Arnold, 2016)



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)

1) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

2) Entretien avec Luc Lagier

3) *River of grass*, Kelly Reichardt, 1994

4 et 5) *Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960

6) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

7, 8 et 9) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

## Non-lieu

### Non-sens

L'évocation puissante du motel réside dans son symbole : une icône majeure de l'architecture commerciale américaine. Pourtant, son esthétique semble peu importer tant la logique commerciale semble se suffire à elle-même. Le motel devient alors "une édification "anti-spatiale" de l'espace, au sens où elle s'inquiète plus de l'effet à produire immédiatement sur le spectateur, par essence mobile, que d'une logique du site. La forme disparaît progressivement sous le symbole qui opère une sorte d'attraction visuelle, tel un aimant fantasmatique qui oblige à tourner la tête"<sup>1</sup>.

Derrière ces enseignes rutilantes, le motel se voit déposséder de tout. «L'enseigne est plus importante que l'architecture. L'enseigne sur le devant est une extravagance vulgaire, le bâtiment derrière, une nécessité modeste"<sup>2</sup>. Le motel est à l'image du break Volkswagen de *Little miss sunshine*, dont la couleur jaune pimpante lui donne fière allure mais qui, dès qu'il démarre, est complètement usé.

On peut cependant lui accorder une beauté accidentelle. Le motel est beau malgré lui, d'une laideur et d'une tristesse architecturale qui, pourtant, reste attachante. Dans *The Florida project*, Bobby le gérant, repeint la façade du *Magic Castle Inn*. Le ton violet pastel le rend immédiatement plus amical. Sans cette couleur, le motel perd toute sa magie. Comme le film se vit au travers des yeux de Moonee, une jeune enfant vivant dans le motel, on peut même douter de la réalité de cette couleur. Le regard de Moonee viendrait saturer l'écran, un artifice onirique rendant sa situation précaire plus supportable. Car le motel est en réalité de peu d'intérêt visuel, coincé entre une rigueur minimaliste et une pauvreté de construction fragile et affligeante.

### Mirage

"Je pensais qu'on allait à Miami, ici on n'est nulle part"<sup>3</sup>. Comme le remarque Eva dans *Stranger than paradise*, le motel est un lieu de nulle part, un non lieu. C'est un espace sans repères, une illusion grossière tant elle paraît déconnectée de tout contexte. Luc Lagier en parle comme d'un

"lieu factice, un lieu qui n'existe pas. L'humanité n'a même pas à être là, et pourtant elle est là, c'est un mirage"<sup>4</sup>. Bruce Bégout évoque, quant à lui, le terme de mirage dans le caractère uniforme du motel.

Chaque motel se ressemble et, ainsi, "chaque chose semble pouvoir disparaître à tout instant et réapparaître tout aussi soudainement comme le signe de son effacement"<sup>5</sup>. On peut alors douter de l'existence même du motel : au cinéma, l'automobiliste nage peut-être en plein délire lorsqu'il trouve un motel, une architecture au-delà de tout semblant de civilisation. L'automobiliste de *Lost Highway* ne trouve probablement jamais son chemin, et erre indéfiniment sur une route ténébreuse.



(The Florida project, Sean Baker, 2017)



(Stranger than paradise, Jim Jarmusch, 1984)



(Lost highway, David Lynch, 1997)

1) L'enseignement de Las Vegas, livre de Robert Venturi, 1972

2 et 5) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

3) Stranger than paradise, Jim Jarmusch, 1985

4) Entretien avec Luc Lagier



## 2b. Quand l'espace crée son propre paradoxe

Dignan : - "On est arrivé, l'endroit parfait pour se faire oublier." (Bottle rocket)

La soif du mal, Orson Welles, 1958



## Transit et emprisonnement

“Malgré sa forme simple et son apparente banalité, le motel se situe toujours au carrefour d’une double aspiration humaine : la protection et l’aventure, le confort et l’inquiétude, la maison et la route”<sup>1</sup>. La figure du motel est ambivalente. Un séjour touristique se dénature en un lieu de dernier recours, une halte d’un soir en un logement au mois ou à l’année. Le motel se perd ainsi dans un jeu permanent entre transition et blocage. Le voyageur n’habite plus le motel mais le visite, le hante. Ou bien le voyageur ne voyage plus, contraint par des raisons financières, sociales ou géographiques.

### Le voyage éternel

Le motel devient une figure de moins en moins marquante lors d’un séjour touristique. Le voyageur n’y vit plus, il ne fait qu’y transiter. Le motel n’est, en soit, jamais la destination, ce qui le rend d’autant plus oubliable. “Tout le sens du voyage résidant exclusivement en son terme, les étapes intermédiaires qui le ponctuent ne présentent que peu d’intérêt pour celui qui les parcourt”<sup>2</sup>.

Les nombreux motels que visitent la troupe de jeunes itinérants dans *American honey* sont tous identiques. Ils semblent toujours revenir au point de départ, comme si leur route n’était qu’un cycle éternellement emprunté. La fin de leur parcours n’est jamais exprimée, l’itinérance se mêle à l’errance. En ce sens, l’essence même du motel pousse à devoir repartir : un lieu impersonnel, inconmode et figé sur des routes infinies qu’il faut à tout prix parcourir. “C’est en définitive la démesure spatiale du territoire américain qui a conduit l’architecture des bords de route à ne prendre en compte dans son élaboration qu’un seul élément : la brièveté du séjour”<sup>3</sup>.

### L’ennui

Dans *The Florida project*, la bande d’enfants menée par Moonee va faire les quatre cent coups afin de tromper l’ennui le temps d’un été enfermé dans un motel. On les voit cracher sur une voiture depuis la coursive du motel, courir partout, se moquer des clients, aller et venir dans les pièces réservées au personnel du motel, se rendre dans un lotissement abandonné puis démarrer un incendie... Ils jouent

de tout et de rien, arpentent les routes, les terrains vagues, les maisons abandonnées et les bâtiments aux allures fantastiques proches de *Disney World*, les *fast-foods*, les supermarchés, les glaciers, les magasins de souvenirs.

Dans le film, le motel n’est pas une halte, c’est un lieu de séjour permanent ce qui contredit la fonction même du motel. Cependant, Halley et Moonee doivent tout de même constamment changer de chambre afin de ne pas se faire expulser. Le motel n’est plus un lieu de passage mais un lieu de blocage, de résidence. Tous les personnages se déplacent à pied, ils ne bougent jamais vraiment de leur lieu de vie ce qui exacerbe totalement l’idée d’enfermement. à la base lié à la route, il perd totalement son sens une fois qu’il n’est plus un lieu de halte. Le mouvement constant des enfants le long des balcons du motel et à travers les parkings et les champs défie leur enfermement socio-économique et physique. Ils tentent de s’échapper de leur condition en grappillant le minimum de fantasme que cet environnement austère peut leur offrir.

Dans *River of grass*, Cozy observe le tableau accroché au mur de sa chambre : “Tu crois qu’il y a une fille dans une chambre d’hôtel loin d’ici qui pense à moi ?”<sup>4</sup>. Sa pensée évoque alors quelqu’un devant un ciel étoilé, une pensée paradoxale puisque Cozy rêve de liberté, d’espace, tout en étant enfermée dans sa chambre de motel. Le seul moyen de s’en libérer est, comme le fait Moonee, de rêver. L’évasion mentale supplante l’évasion physique qui, elle, reste impossible.

### L’étouffement

Dans *Terminator*, Sarah Connor et Kyle Reese sont poursuivis par le T-800 qui cherche à les éliminer. Cachés dans une chambre de motel, ils sont tout d’abord soulagés de pouvoir enfin se reposer. Mais la chambre devient rapidement exiguë, anxiogène. “On se fait d’abord une idée positive, puis tout de suite négative du motel : la respiration puis l’étouffement”<sup>5</sup>.

A la longue, la sensation d’étouffement se mue en une captivité morose et épuisante. Les personnages

se retrouvent littéralement pris en otage par le motel, incapables de s’en échapper. Dans *Vacancy*, Beverly se fait réveiller chaque matin pour payer sa nuit et changer de chambre. Elle n’est jamais stable, ne peut jamais s’installer, ne peut jamais habiter le motel. Malgré le fait qu’elle soit prisonnière du motel, sa situation est “littéralement” instable. Elle se retrouve obligée de stocker l’ensemble de ses affaires dans un garde-meubles : “D’une certaine façon, en gardant ce garde-meubles, ça me permet de croire que je vais réussir à partir d’ici. On me demande pourquoi je continue à le louer mais ça me donne la sensation d’avoir un minimum de stabilité. D’une façon ou l’autre, j’arrive à le louer mais cela fait maintenant des années... Une maison de trois chambres à l’intérieur de ce garde-meubles”<sup>6</sup>.

Beverly se voit contrainte de garder l’ensemble de son ancien logement, mais la situation précaire du motel l’empêche de retrouver ne serait-ce que l’allure d’un chez-soi. Le cercle vicieux du motel se referme, perçu alors comme l’antithèse du chez-soi : “La réalité du motel, c’est qu’il est très difficile d’en sortir une fois que vous y avez mis les pieds”<sup>7</sup>.

Manny et Vern vivent, quant à eux, dans un motel dépeuplé : ils sont figés hors du temps, hors du monde. “Vern explique au début du film qu’on ne peut pas boire l’eau ici. Elle est trop salée, empoisonnée. Si on la boit, on finit par se transformer en statue de sel. Il y a quelque chose de l’ordre de la pétrification pour Manny et Vern qui vivent là. Ils sont dans un état tellement stationnaire, ils sont tellement loin de tout et de tous qu’ils finissent par se figer eux-mêmes, c’est comme une enclave”<sup>8</sup>. L’idée de pétrification, une immobilité tellement forte que le corps n’est plus apte à se déplacer. Condamné non plus à errer, puisque cela évoque un mouvement sans but, mais bien à rester prisonnier dans un repos sans fin.

Dans *Psychose*, Marion se réfugie au *Bates Motel* après s’être enfuie de son travail. Elle rencontre Norman, le tenancier, et l’invite à venir manger avec elle dans sa chambre. Elle recule, nous laissant alors voir la porte de la chambre ouverte : une invitation par la mise en scène. Norman est hésitant, on le voit avancer et reculer légèrement. Pourtant, Marion est représentée en contre plongée : elle est



(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)

1, 2 et 3) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

4) River of grass, Kelly Reichardt, 1994

5) Entretien avec Luc Lagier

6) Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018

7) Un regard politique et poétique sur l’Amérique des laissés-pour-compte, article de Marie-Hélène Soenen, Télérama, 2020

8) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

dominée, victime du cadre, probablement déjà en danger. Norman l'invite donc à manger dans le petit salon accessible depuis l'accueil. La décoration est plus élégante que la chambre très sobre de Marion, mais les oiseaux empaillés sur les murs donnent à l'atmosphère de la scène une touche glaçante, comme si elle était observée de toute part.

Les paroles que tient Norman sont également de plus en plus inquiétantes, allant de l'indiscrétion naïve à la mise en garde sous-entendue :

Norman Bates : - Où allez-vous ?... Je ne voulais pas être indiscret.

Marion Crane : - Je cherche une île déserte.

Norman Bates : - Que fuyez-vous ?

Marion Crane : - Pourquoi me demandez-vous ça ?

Norman Bates : - Je ne sais pas. Les gens ne réussissent jamais à fuir.<sup>9</sup>

Le dialogue entre Marion et Norman semble toujours à double sens. L'île déserte est une image ambivalente, le sentiment d'évasion se confronte à l'enfermement du motel. Norman lui indique que les

gens ne réussissent jamais vraiment à s'échapper de leur condition, mais aussi et surtout qu'elle est prise au piège, qu'elle ne pourra plus s'enfuir. Il parle aussi de sa propre condition d'enfermement : condamné à entretenir un motel où plus personne ne met les pieds et à s'occuper de sa mère, prostrée dans son manoir :

Norman Bates - Pourquoi ne partez vous pas ?

Marion Crane - Sur une île déserte, et vous ?

Norman Bates - Je ne peux pas faire ça, qui s'occuperait d'elle ? Elle resterait toute seule.<sup>10</sup>



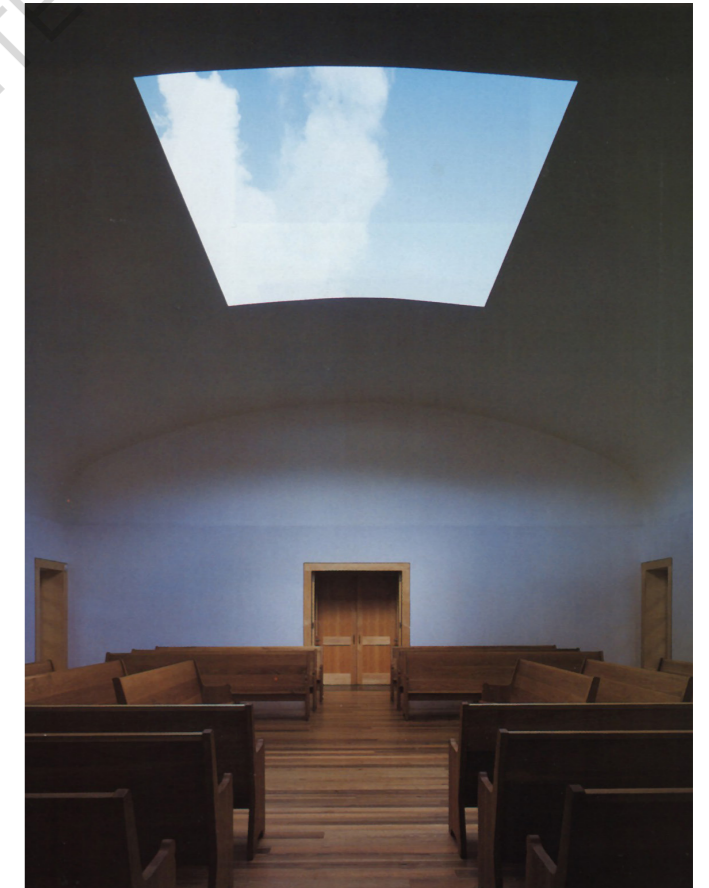
(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

L'entre-soi est vu ici comme une situation de personnes choisissant de vivre dans leur microcosme social, évitant les contacts avec ceux qui n'en font pas partie. Mais cet entre-soi est-il réellement voulu ? Ou est-il contraint, forcé ? Bruce Bégout dira que "l'expérience d'une nuit passée dans un motel oscille sans cesse entre la sécurité et l'insécurité, entre la volonté de se recroqueviller et celle de s'exposer, de rester dans son lit et d'écouter aux portes, voire de les ouvrir pour faire l'expérience de l'intimité interdite. On s'y sent à la fois protégé par les cloisons blanches qui nous entourent et vaguement inquiété par l'environnement souvent désolé que l'on devine au-delà. On voudrait se soustraire au monde et l'on sent pourtant qu'il pourrait, à un moment ou à un autre, frapper à la porte"<sup>1</sup>. Il expose ainsi toute l'ambiguïté de la chambre de motel, coincée entre l'indifférence des uns et la menace des autres.

### L'indifférence

Le motel isole son habitant de toute possibilité de socialisation. Aucun espace n'est conçu pour la relation humaine. Un entre-soi recherché par le voyageur, qui n'est plus contraint par la société qui l'entoure. "Pour cela, le motel offre l'espace idéal de la déconnexion architecturale, où les interférences extérieures comme les interactions humaines sont toutes réduites à zéro, le repos absolu dans le repli sur soi et dans l'indifférence au monde"<sup>2</sup>.

La pauvreté spatiale des chambres de motel encourage la méditation. "On recherche l'autonomie totale et la clôture sur soi, pour s'éprouver nu et vide dans une conscience pure devenue incapable de se définir elle-même"<sup>3</sup>. Un espace nu et vide rappelant les espaces introspectifs de James Turrell appelés *Skyspaces*. Le calme de l'eau de la piscine donne aussi un cadre apaisant pour la famille des *Indestructibles 2*. Ils sont incognito, une famille de super-héros réfugiée dans un lieu de pur anonymat. Les deux parents discutent ainsi de leur possible avenir, entre vie de famille et carrière super-héroïque. Le motel tend selon Bruce Bégout à «introvertir le monde"<sup>4</sup>. L'habitant du motel se doit d'être déconnecté du monde qui l'entoure. Son indifférence naît du repli sur soi et d'une méfiance



(Live Oak Friends Meeting House, James Turrell , 2000)

permanente envers tout danger potentiel : "Le client est toujours seul. Personne ne peut se voir, car personne ne doit se voir [...] C'est en se repliant sur eux-mêmes qu'ils préservent leur individualité face à un bâtiment ouvert à tous les regards"<sup>5</sup>.

Dans *The Florida project*, Moonee entre dans sa chambre de motel en passant directement par la fenêtre. Il y a toujours des affaires qui traînent le long de la coursive : des vélos, du linge qui sèche, des meubles délaissés. Après que les enfants ne soient rentrés dans la réserve, l'électricité de tout le motel s'éteint soudainement et l'on voit tous les habitants sortir tour à tour de leur chambre pour se plaindre. Après avoir réparé la coupure, le gérant s'adresse à tout le monde : "Le drame est terminé messieurs dames, vous avez l'électricité, vous pouvez utiliser votre télé, votre climatiseur et tout le reste"<sup>6</sup>. Les habitants semblent tous se connaître ce qui contraste fortement avec l'image d'anonymisation du motel. L'entre-soi est collectif, communautaire.

9 et 10) Psychose, Alfred Hitchcock, 1960

1, 2, 3, 4 et 5) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

6) The Florida project, Sean Baker, 2017

Dans *New York - Miami*, Ellie traverse le *tourist court* pour se rendre aux douches. Pensant pouvoir se doucher directement, elle devra affronter les dames qui attendent déjà leur tour devant une pancarte annonçant "*Ladies*". A l'époque, même se doucher devient un acte collectif, acte par la suite individualisé dans chaque chambre avec la création des motels.



(New York - Miami, Frank Capra, 1934)

### L'enfer, c'est les autres

On se réfugie dans sa chambre pour éviter toute confrontation, toute menace. Dans *Vacancy*, les personnages vivent dans des motels dangereux accueillant les gangs, les dealers, les prostitués, les drogués. L'atmosphère est oppressante et l'ambiance sonore est, elle-même, anxiogène. On n'est jamais vraiment tranquille, la menace est là en permanence. La route semble toujours proche, comme si elle appelait à repartir, à ne plus jamais s'arrêter. "Tu as beau fermer la porte, le bruit de la route est constant, nuit et jour ça ne s'arrête jamais, c'est de l'ordre de l'épuisement"<sup>7</sup>. Et cette promiscuité sonore se ressent jusque dans les chambres : "Dans le cas de Beverly, c'est un motel qui a un étage : tu es au rez-de-chaussée mais tu entends à 360°, tu entends à ta gauche, à ta droite, au-dessus. Et tu entends toujours ce son étouffé de gens qui s'engueulent, de cris, parfois de coups, de disputes, et c'est tout autour de toi jusque sur le parking. Tout ça participe vraiment d'un état d'inconfort et d'inquiétude permanent"<sup>8</sup>.

La promiscuité exacerbe le danger, une des portes du motel est d'ailleurs montrée criblée de balles. L'entre-soi est toujours bridé, interdit et la vie au motel paraît angoissante, sombre, dérangement. On ressent cette proximité sordide au détour d'un dialogue de *Sailor et Lula*, lorsque Lula entend un rire glaçant dans la chambre d'à côté qui la terrifie : Sailor : - Tout va bien chéri ? Lula : - Le rire de cette femme m'effraie. Il ressemble à un rire que j'ai déjà entendu. Celui de la méchante sorcière.<sup>9</sup> Dans *Psychose*, Norman prévient Marion : "Si vous voulez quelque chose, frappez contre le mur. Je serai dans le bureau"<sup>10</sup>. Cela donne une idée du peu d'intimité qu'elle peut avoir une fois dans sa chambre. Elle ne sera jamais réellement seule, et donc jamais en sécurité. Tout est sujet à l'angoisse, "chacun arborant un air de méfiance qu'encourage la composition des lieux"<sup>11</sup>. Dans *American honey*, une des règles de vie de la bande du *mag crew* est d'ailleurs de ne jamais s'adresser aux résidents du motel. Ils restent entre eux pour ne pas attirer d'ennui.

Le *Magic Castle Inn* de *The Florida project* est aussi un lieu dangereux et ce, dès que l'on emprunte le parking. Le tenancier du motel fait fuir un homme louche qui discute de manière inquiétante avec les enfants, il y a un règlement de compte la nuit entre plusieurs personnes, les enfants démarrent un incendie dans un lotissement abandonné... Les enfants évoluent dans une violence permanente, dans une instabilité qui les pousse à s'adapter au milieu dans lequel ils évoluent, à braver l'interdit simplement pour tromper l'ennui et à parler fort et grossièrement. Au fil des journées, Bobby surveille les enfants malgré lui, il prend soin d'eux pour les protéger de la menace permanente qui émane du motel et du dehors.

### La rupture

Dans *Lolita*, le motel est synonyme de rupture. Lolita s'effondre en apprenant la mort de sa mère. Elle et Humbert, son amant bien plus âgé, s'arrêtent dans un motel afin d'en discuter : Humbert : - Essaie d'arrêter de pleurer. Tout va s'arranger. Lolita : - Rien ne va jamais s'arranger. Humbert : - Je suis sûr que nous allons être très heureux toi et moi. Lolita : - Mais tout a changé tout d'un coup. Tout était si... je ne sais pas, normal.<sup>1</sup> Lolita n'a plus d'attache, elle n'a plus moyen de revenir en arrière et sa nouvelle vie débute, évidemment, dans un motel. Les personnes ayant subi une fracture (sociale, amoureuse, familiale, physique) viennent s'y réfugier car il représente pour eux une occasion de tout recommencer. C'est le cas dans *American honey* où Krystal, la gérante du *mag crew*, embauche de nouvelles recrues : Krystal : - Vous avez quelqu'un qui va vous manquer ? Star : - Pas vraiment. Krystal : - D'accord, tu es embauché.<sup>2</sup>

Dans *Swallow*, Hunter semble mener une vie parfaite mais développe, dès lors qu'elle tombe enceinte, un trouble compulsif du comportement alimentaire appelée maladie de *Pica*. Ce trouble la pousse à ingérer divers aliments dangereux. Son mari et sa belle famille décident alors de contrôler

ses moindres faits et gestes pour éviter qu'elle ne mette son bébé en danger. Elle n'est plus libre du moindre mouvement et se sent vivre uniquement lorsqu'elle avale tous ces objets. Poussée par ce que sa belle-mère lui a dit plutôt : "Chaque jour, essayez de faire quelque chose d'inattendu. Poussez vous à tenter de nouvelles choses"<sup>3</sup>, Hunter finit par réussir à s'enfuir de chez elle. Le motel lui permet alors de se cacher, d'enfin pouvoir assouvir ses pulsions. Libérée de l'emprise de sa belle famille, elle s'en détache totalement en décidant d'avorter et peut, dès lors, enfin démarrer une nouvelle vie. Le terme "swallow" renvoie évidemment au verbe "avaler" et à la maladie dont souffre Hunter mais il signifie aussi "hirondelle". Hunter prend donc littéralement son envol lorsqu'elle s'éloigne de sa belle-famille. Elle peut enfin agir par elle-même sans être contrôlée.

### Lieu commun

L'aspect banal et anonyme du motel vient, au cinéma, contrebalancer le côté hors du commun des fuyards. On y exerce ainsi les activités les plus triviales du quotidien : on dort, on mange, on se lave, on regarde la télévision, on parle au téléphone, on fait l'amour... Pour une architecture si banale, quoi de plus normal que de mettre en scène au cinéma la vie ordinaire. En ce sens, le motel au cinéma devient, malgré la rupture subie par ces différents personnages, un éloge de l'infra-ordinaire.



(Swallow, Carlo Mirabella-Davis, 2020)

7 et 8) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

9) *Sailor & Lula*, David Lynch, 1990

10) *Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960

11) *Lieu commun*, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

1) *Lolita*, Stanley Kubrick, 1962

2) *American honey*, Andrea Arnold, 2016

3) *Swallow*, Carlo Mirabella-Davis, 2019



(The Florida project, Sean Baker, 2017)

Vacancy nous montre, par exemple, le quotidien de personnes précaires au travers d'une mise en scène pudique et intimiste. Dans une observation silencieuse de leur quotidienneté, les personnages sont apaisés et parviennent à se livrer, à se délivrer.

*The Florida project* montre également la relation du motel au quotidien. Il en montre toutes les facettes: la chambre, la laverie, l'accueil, le distributeur de boissons, la réserve, la piscine, le parking. Le film nous montre alors comment sur-vivre dans cet environnement qui paraît si étranger, et pourtant si banal.

### L'inattendu

Le motel repousse ses habitants dans le plus âpre des quotidiens. Pour se défaire de cet inconfort du familial, ils adoptent donc une posture hors-norme. En ce sens, ils laissent place à "l'instabilité de l'existence, l'*Unheimlichkeit* (l'inquiétante étrangeté du familial)"<sup>4</sup>. L'uniformité du motel ne permet aucune surprise. L'inattendu va donc survenir de l'infraction, de l'inquiétude, des rencontres informelles.

Dans un motel, l'extraordinaire émane avant tout de l'infra-ordinaire. "Parqués dans leur chambre, les clients n'ont presque pas d'autre choix, pour entrer en contact les uns avec les autres, que de déranger l'ordre paisible dans lequel ils gisent seuls. En mettant le volume de la télévision trop fort, en discutant devant la porte du voisin, bref en existant comme si les autres n'existaient pas, ils cherchent à provoquer inconsciemment une confrontation, dût-elle se produire sur le mode de l'insulte ou de l'affrontement physique"<sup>5</sup>.

Mais l'inattendu peut aussi surgir dans le traitement que l'on fait du motel. Dans *Rubber*, c'est l'absurde qui prédomine. Après que le pneu vivant se soit reposé sur le lit d'une chambre de motel, une femme de ménage vient pour nettoyer la chambre. Au lieu de s'étonner de trouver des traces de pneu sur les draps, elle se plaint simplement que les clients sont sales. Le film semble ainsi se passer jamais et nulle part, dans une étrangeté comique permanente.

*The Florida project* est, quant à lui, un *slice of life*, une représentation de l'expérience du quotidien. Néanmoins, il affirme une vision saturée et poétique afin que le spectateur s'intéresse à la vie de gens qu'il ne côtoie pas au quotidien. On a un réel attachement pour Moonee et Halley, qui vivent tout leur été sans le sou dans le *Magic Castle Inn*. On ressent une réelle complicité entre elles deux, une relation pleine de tendresse. Le film contient aussi beaucoup de scènes de pause, sans dialogues, où l'on contemple les personnages dans leur simple vie quotidienne. Des scènes pourtant gracieuses et oniriques : Moonee et ses amis partagent une glace, Halley emmène les enfants observer un feu d'artifice depuis un terrain vague, Bobby fume une cigarette du haut du motel tandis que les lumières des coursives s'allument.

4 et 5) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

## 2c. De nouvelles formes de vies urbaines

Mère de Bonnie : - Où irez-vous maintenant Clyde ?

Clyde : - On ne va nulle part. On fuit. (Bonnie & Clyde)

A serious man, Joel et Ethan Coen, 2009



## Le vagabond des motels

### Le nomade moderne

“Le motel a préfiguré sans le savoir une nouvelle forme d’urbanité. Avec lui, naît la société de la mobilité permanente et du transit continu”<sup>1</sup>. L’habitant du motel n’habite plus, il transite. Il est entre deux vies : ouvrier sans emploi, célibataire, divorcé... un être marginalisé, isolé, déchu. Bruce Bégout définit le nomade moderne en un “homme mobile sans motif [...] fortuné ou infortuné mais toujours sans domicile fixe”<sup>2</sup>. Son séjour au motel se doit d’être le plus court possible afin de repartir au plus vite. La route n’est plus seulement le chemin mais devient, en quelque sorte, la destination. Le vagabond erre sans but sur les routes comme il transite de motels en motels.

La fuite de *Bonnie & Clyde* n’a, en soit, aucune fin présumée. Leur échappée sauvage dans les campagnes du Midwest les fait sombrer peu à peu dans un statut d’éternels fuyards. Ils ne pourront plus jamais s’arrêter, l’arrêt signifie la reddition et, par conséquent, la mort. Le couple se condamne à un transit continu, à fuir la mort jusqu’à ce qu’elle ne les rattrape.



(Bonnie & Clyde, Arthur Penn, 1967)

### L’être amnésique

Dans *Paris, Texas*, Travis est un être amnésique, perdu dans le désert, dénué de parole. Il vagabonde seul et à pied, sans savoir d’où il vient ni où il va. La première partie du film est, elle-même, une errance : elle laisse toute sa place au silence, au songe, à la perte de soi. C’est aussi le cas d’Edward qui, dans *Nocturnal animals*, s’égare le long des chemins désertiques jusqu’à finalement trouver un motel. L’errant est à l’image du motel : perdu dans

le désert, dans un lieu sans vie où il ne trouvera jamais vraiment sa place. “Dans la traversée du désert, l’uniformité des lieux parcourus et pour cela à peine aperçus renforce-t-elle le voyageur dans l’idée qu’il ne se déplace pas, mais tourne en rond. Le voyageur y est perdu à la fois dans l’immensité et dans l’indéterminé. Il ne sait où aller ni vers quoi, puisque tout est identique et pour cela indiscernable”<sup>3</sup>.

Le motel favorise l’amnésie car il est hors-contexte et ne possède aucun passé ni histoire. Chacune des chambres est interchangeable et cette uniformisation des motels empêche toute création de souvenirs. Le motel devient une zone d’effacement dans laquelle on oublie le monde. “Dans une halte brève, on ne le visite pas. On ne prend pas la peine d’apprécier son séjour. Hagar et exténué, on se dirige machinalement vers sa chambre où l’on passe la majorité de son temps. On circule dans ces lieux comme si nous y étions déjà endormis”<sup>4</sup>.

Dans *Memento*, Leonard Shelby est littéralement amnésique : il perd sa mémoire à court terme à la suite d’un accident où il a tenté de sauver sa femme. Leonard se retrouve chaque matin dans sa chambre de motel, ne sachant absolument pas comment il a atterri là. Il ne se souvient pas de son passé immédiat et chaque nouvelle information s’efface de sa mémoire au bout de quelques instants. Son entourage en profite pour se jouer de lui, mis à part le tenancier du motel qui comprend son handicap et tente de l’aider. Pour structurer sa mémoire et retrouver l’assassin de sa femme, il photographie chaque lieu ou objet important à l’aide d’un *Polaroid* et griffonne un tas de notes pour ne rien oublier des rapports qu’il entretient avec les gens qui l’entourent. Il se tatoue également sur le corps tous les éléments les plus importants de son enquête. Ces notes qu’il dissémine partout même jusque sur son corps sont un seul grand memento.

Le film agit également comme un memento. Un memento désordonné, fragmenté. Un puzzle où nous sont montrés des bribes d’histoire, des

fragments dont on ne comprend le sens qu’à la fin du film. Les scènes sont volontairement non chronologiques pour perdre le spectateur dans les méandres de la mémoire de Leonard. On retrouve d’ailleurs quelques scènes où il s’observe dans le miroir : amnésique, on le découvre en même temps que lui se redécouvre à chaque fois. Le motel agit en tant que lieu d’amnésie, de perte d’identité : toutes les chambres se ressemblent et les deux motels dans lesquels il se rend sont strictement les mêmes. Leonard est lui-même un être fragmenté. Le film profite de son errance mentale pour venir questionner jusqu’à l’existence même du motel : “Il faut que je croie que mes actes ont encore un sens même si je les oublie. Je dois croire que lorsque je ferme les yeux, le monde est toujours là. On a tous besoin de souvenirs pour savoir qui on est... je ne suis pas différent des autres”<sup>5</sup>.

Leonard brouille lui-même les pistes pour se créer un puzzle irrésoluble et garder la seule raison qui le pousse à vivre : tuer l’assassin de sa femme, qui se retrouve, au final, être lui-même. Leonard est condamné à errer mentalement jusqu’à la fin de sa vie, dans des bribes de souvenirs qu’il mélange, confond et invente. En ce sens, il se rapproche du nomade de Bruce Bégout : “Le nomade américain donne toujours l’air de venir de débarquer d’un pays étranger et de ne plus reconnaître sa propre ville. Au volant de sa voiture, il roule avec un sentiment d’angoisse total et non feint, une étrangeté absolue à tout ce qui l’entoure. Plus il s’échine à amoindrir

l’étrangeté de son environnement, plus la ville se plaît à le rendre lui-même étranger”<sup>6</sup>.

### L’être anonyme

Le motel donne l’étrange capacité de devenir anonyme. “Rien n’est plus simple en effet, lors de l’enregistrement à la réception, que de donner un faux nom, une fausse adresse. Les regards absents du personnel semblent même vous y convier. Toute la vie dans un motel invite à la clandestinité. Le secret et la banalité y coexistent, créant un espace inédit où le mystère cohabite avec les évidences quelconques de la quotidienneté”<sup>7</sup>. Marion Crane décide dans *Psychose* de jouer un rôle en cachant son identité. Elle porte un masque pour se protéger du danger du *Bates Motel* et de son tenancier. Mais elle se cache aussi d’elle-même, n’assumant pas le vol qu’elle a commis et qui l’a poussé à s’enfuir. L’anonymat lui permet d’enfin pouvoir se reposer. “Grâce à l’anonymat, à sa faculté de se présenter et de s’effacer en même temps, l’homme urbain redevient libre pour un temps”<sup>8</sup>.

Mais l’anonymat peut aussi être subi. Le motel accueillant des personnes au mois ou à l’année engendre des êtres fuyants, sans identité, invisibles : “Si tu fais une recherche sur les gens qui vivent dans les motels, tu n’as pas de chiffres, pas de statistiques. Les gens qui vivent dans les motels deviennent littéralement des fantômes. Ayant perdu leur droit à la sécurité sociale, n’étant plus recensés, ils n’existent plus aux yeux de la société”<sup>9</sup>.



(Memento, Christopher Nolan, 2000)

1, 2, 3 et 4) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

5) Memento, Christopher Nolan, 2000

6, 7 et 8) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

9) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

## La ville sans identité

### Beauté de façade

La pauvreté architecturale du motel se résume dans sa fonction : une architecture commerciale purement fonctionnelle. En ce sens, le motel cache sa médiocre laideur derrière son enseigne scintillante. Derrière ce mensonge coloré, le motel sera forcément décevant, insipide et froid. Le *Magic Castle Inn* de *The Florida project* est littéralement une beauté de façade : seul l'avant du motel est peint en violet. L'arrière du motel est, lui, sans intérêt. La teinte pastel lui donne une aura de magie, une saveur qui camoufle comme elle peut l'instabilité évidente de ses habitants.

Dans *Psychose*, seule l'enseigne se distingue dans la nuit. Le motel, lui, se cache et seules ses quelques lanternes viennent faiblement le sortir de la pénombre. Pourtant, il semble se plaire dans la pénombre. Le motel est un piège, et l'enseigne en est l'appât.



(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

### L'architecture de l'oubli

Le motel n'est qu'une transition, il ne peut donc avoir de valeur affective durable. Dans son uniformité aliénante, "tout devient mo(r)tel, aussi froid et vide, aussi pauvre et simple : mêmes meubles en plastique, mêmes formes dépouillées, mêmes atmosphères désenchantées, où plus rien ne constitue un lieu, où plus rien n'a lieu. Où que l'on aille, tout se ressemble et devient identique"<sup>1</sup>. L'architecture du motel s'efface toujours dans l'esprit de celui qui l'habite. Entre errance et itinérance, cette architecture reste pour lui vague et indéterminée. Bruce Bégout justifie l'esthétique oubliable du motel en le qualifiant de "bâtiment

prêt-à-dormir. Un équivalent du fast-food, un *fast-rest*, un *fast-calm* : aussitôt reposé, aussitôt reparti"<sup>2</sup>.

Dans *L'enseignement de Las Vegas*, Robert Venturi distingue cet oubli dans le contexte même du motel. Le désert, qu'il soit aux bords des villes ou dans les immensités américaines, reste un espace monotone et inoccupé. Selon Venturi, il n'impose, par conséquent, aucun archétype formel préexistant. Le motel se complaît donc dans une imitation fragile et précaire du peu qui l'entoure, notamment les entrepôts de ferme et de marchandises. Le motel se détache de son environnement naturel, il est toujours hors-contexte.



(Nocturnal animals, Tom Ford, 2016)



(True romance, Tony Scott, 1993)



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)

1 et 2) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003





## **Ch 3 : L'imaginaire du motel**

### **3a. La satisfaction honteuse de l'interdit**

**Luc Lagier : - "Dans un motel, personne ne vous entendra crier."  
(Entretien avec Luc lagier)**

**Voyeur, Josh Koury et Myles Kane, 2017**

## Amours impossibles

Le motel est un endroit isolé. En ce sens, il est à l'abri des regards et devient un lieu de rendez-vous parfait pour les amours interdits. Le charme obscur de la piscine offre notamment un cadre idéal pour les romances. Dans *Bottle Rocket*, Anthony et la femme de ménage du motel en profitent pour partager un verre de vin et tomber amoureux le temps d'un soir. Et le couple dans *Twentynine palms* s'y rend dès qu'ils sont seuls pour y faire l'amour. Le motel est également propice aux amours naissants. Les jeunes adolescents de *La dernière séance* y vivent alors leur premières relations sexuelles.

Dans le film *Carol*, Carol et Therese partent sur les routes pour vivre leur amour naissant. Le motel est aussi appelé *hideaway*, un lieu où l'on se cache des autres. Il offre donc, par définition, un cadre parfait pour se soustraire au monde. Pensant être loin du contrôle obsessionnel de son mari, qui souhaite lui interdire toute relation avec Therese, Carol est sûre de pouvoir échapper aux conventions et aux jugements puritains de la société américaine des années cinquante. Mais son mari engage un détective qui espionne le couple et l'enregistre depuis la chambre mitoyenne. L'aspect anonyme du motel perd ainsi tout son charme dans un voyeurisme d'autant plus choquant qu'il dénote avec la tendresse des moments passés entre Carol et Therese. Lorsque Carol découvre la mise sur écoute, elle quitte subitement le motel et interrompt ainsi son périple amoureux. Son mari continue à faire pression sur elle quant à ses relations et l'oblige à voir un docteur pour la "faire soigner". Carol reste donc finalement prisonnière de son mariage et de sa condition. Son mari est à l'image de la société américaine de l'époque, trop prude pour accepter une relation "hors norme".

*New York-Miami* affirme, quant à lui, l'importance de l'amour au-delà de celle du mariage. Une valeur progressiste affirmée par la libération sexuelle du couple qui se dévoile hors mariage et débute dans une cabine de *tourist courts*. Déjà promise à quelqu'un, Ellie ne se rend pas compte de son amour pour Peter. Afin de se séparer pendant la nuit, Peter dresse une couverture entre leurs deux

lits ce qui confère à chacun un peu d'intimité. Dans la cabine, la couverture les sépare spatialement et visuellement. Mais cela ne les empêche pas de se parler, de jeter un œil au-dessus de la couverture, non dans une démarche voyeuriste mais plutôt dans un amour innocent. Le désir de l'autre est littéralement caché derrière cette couverture.

Dans le dernier plan du film, Ellie ira jusqu'à la franchir et finalement la faire tomber. Le franchissement de la couverture signifie l'apparition de l'un dans l'intimité de l'autre. Une fois la couverture tombée, Ellie et Peter acceptent enfin leur amour, une relation d'ailleurs jugée choquante à l'époque par l'Amérique puritaine de l'époque car hors mariage. La relation sexuelle n'est, par conséquent, plus secrète et cachée mais finalement assumée.

On trouve un certain plaisir dans l'accomplissement de l'interdit. Une satisfaction honteuse qu'il faut cacher, comme le fait le couple dans *Lolita*. Lolita et Humbert sont obligés de mentir au monde car, elle, n'a que treize ans et lui en a cinquante. Cette relation est, encore une fois, hors norme car Lolita est une jeune mineure. "On doit cacher quelque chose, et on n'est jamais innocent, ou rarement innocent et rarement fier d'aller dans un motel... alors on se cache"<sup>1</sup>.

1) Entretien avec Luc Lagier



(La dernière séance, Peter Bogdanovich, 1971)



(New York - Miami, Frank Capra, 1934)



(Carol, Todd Haynes, 2015)

## Voyeurisme

Dans *Bottle Rocket*, on peut voir en un plan rapide qu'un des clients photographie les gens depuis sa fenêtre avec un appareil sur trépied et de nombreux objectifs : ou comment montrer subrepticement que le motel incite au voyeurisme. Le motel empêche toute possibilité de relation sociale. La seule rencontre possible est informelle, voire illégale. L'habitant du motel va donc jouer de la proximité des chambres pour venir perturber l'intimité de chacun. Il passe alors de spectateur à observateur, en espionnant les moindres faits et gestes des autres voyageurs. En ce sens, le judas de la porte de chambre constitue un premier effet voyeuriste : "C'est par cet infime trou de lumière que la surprise et l'effroi peuvent surgir à tout moment"<sup>1</sup>. Le voyeur ne peut plus s'arrêter d'observer, captivé par le quotidien trivial de chacun. Un quotidien devenant à la fois captivant et menaçant.

Dans le documentaire *Voyeur*, le tenancier Gerald Foos se sert de son motel en tant que refuge pour assouvir ses pulsions voyeuristes. "Il y avait un toit très incliné sous lequel je pouvais circuler. J'ai compris que je pourrais y installer mon poste d'observation, mon laboratoire"<sup>2</sup>. Il a pris pour habitude durant trente ans d'espionner les clients de son motel. "Il pouvait voir ce que faisaient les gens dans leur intimité du haut du système de ventilation qui lui offrait une vue imprenable"<sup>3</sup>. Le documentaire recrée cette ambiance voyeuriste en nous invitant à en faire l'expérience : une fois dans le conduit d'aération, on entend le bruit étouffé des conversations, les faibles lueurs des lampes, les extraits de vie de chaque habitant du motel dans leur moment les plus intimes. Le film démontre, en nous mettant dans la peau du tenancier du motel, que le voyeurisme induit une promiscuité non désirée. L'aura du motel est d'autant plus anxiogène que son tenancier paraît, au premier abord inoffensif, un monsieur tout le monde.

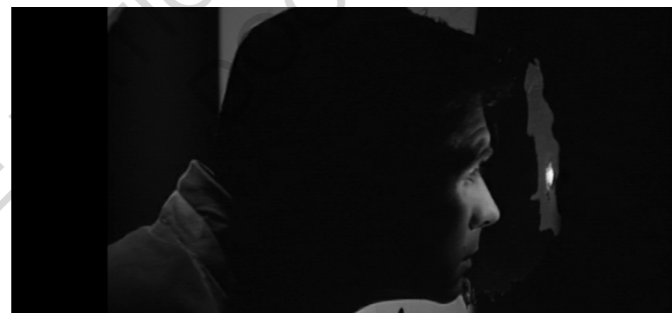
Le pneu de *Rubber* est, lui aussi, voyeur. Il tombe amoureux d'une jeune femme séjournant dans un motel et l'observe prendre sa douche depuis la porte entrouverte de sa chambre. Et dans *Memento*, Leonard est constamment dérangé et mis à l'épreuve. Il observe par l'oculaire de sa porte,

se fait harceler au téléphone, écoute les bruits de la chambre d'à côté... Son voyeurisme semble être un mécanisme de défense dans le contexte dangereux et aseptisé qu'est le motel.

Le noir et blanc de *La soif du mal* joue sur cette inquiétude de l'inconnu, donnant un jeu d'ombres et de lumières angoissant sur les corps et les visages. Chaque personne devient inconsciemment une menace potentielle, dans un clair obscur oscillant entre lumière et ombre, bien et mal. Un inconnu observe Susan (interprétée par Janet Leigh) se changer en éclairant à l'aide d'une lampe torche depuis la chambre d'un hôtel en face du sien. La scène renvoie directement à *Psychose*, où Norman Bates, le tenancier du motel, observe Marion Crane depuis un trou dans le mur (également interprétée par Janet Leigh) en train de se changer. Dans *La soif du mal*, Susan est aveuglée par la lumière de la lampe : l'acte voyeuriste est perçu et tout de suite réprimandé. Tandis que dans *Psychose*, le voyeurisme s'opère dans l'ombre. On observe toujours d'une chambre à une autre mais ce regard n'est pas découvert par Marion, le rendant secret, muet et d'autant plus glauque. De plus, la caméra adopte le regard de Norman : on observe



(La soif du mal, Orson Welles, 1958)



(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

Marion se changer avec lui. Dans *La soif du mal*, la caméra adopte le point de vue de Susan. On est nous-même aveuglé par cette lumière intense qui nous cache le regard du voyeur, le rendant, par conséquent, anonyme. Dans *Psychose*, l'acte voyeuriste est caché, ce qui accentue la sensation de danger pour Marion, qui ne se doute de rien. La lueur menaçante de la lampe torche qui vient troubler le noir de la nuit se substitue à l'infime trou invisible laissant passer le regard hésitant et voyeur de Norman.

La scène de voyeurisme dans *La soif du mal* illustre également la mise en danger de Susan, dans cette ville à la frontière mexico-américaine, lieu de trafics de drogue et de meurtres. On est constamment en danger, observé, même dans la pure intimité de sa chambre d'hôtel.

Mike : - Tu comprends sûrement qu'avec mes responsabilités, j'aimerais pouvoir être capable de veiller sur ma femme dans mon propre pays.

Susan : - Oh, Mike.. Si je vais dans un motel américain, c'est seulement pour le confort, pas pour la sécurité<sup>4</sup>.

Ce dialogue, qui paraît anodin en début du film, prédit la future agression de Susan dans le motel. Susan admet explicitement le danger mais ne semble guère s'en soucier.

Une fois le couple séparé, elle doit, en effet, attendre seule dans un motel perdu dans la campagne sud-américaine, motel dont elle est la seule cliente. Le tenancier y est très étrange et vient constamment la déranger dans sa chambre, allant jusqu'à l'observer à la fenêtre. Le seul moyen pour Susan d'échapper à son regard est de fermer le store de sa fenêtre, dans un geste qui la montre de plus en plus inquiète. Une bande d'inconnus débarque dans la nuit et occupe la chambre voisine. Susan démarre alors une discussion secrète et feutrée avec une femme de la chambre voisine qui la prévient, et l'effraie, au travers du mur mitoyen sur le danger à venir. La promiscuité sonore entre les deux chambres voisines se mue en un voyeurisme glauque. La bande entre finalement dans sa chambre et l'agresse avant de quitter le motel. "La soif du mal"... tout est dans le titre.



(Memento, Christopher Nolan, 2000)



(Swallow, Carlo Mirabella-Davis, 2019)



(No country for old men, Joel & Ethan Coen, 2007)



(River of grass, Kelly Reichardt, 1994)



(Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991)



(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

1) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003

2 et 3) Voyeur, Josh Koury et Myles Kane, 2017

4) La soif du mal, Orson Welles, 1958

## La chambre du crime

### L'icône du mal

En Février 1940, le directeur et fondateur du *FBI* J. Edgar Hoover s'exprime dans un article de *The American Magazine* sur le danger que le motel suscite. En les qualifiant de "camps du crime", il met en garde la population américaine de ne jamais s'en approcher : "Derrière les enseignes scintillantes des motels se cachent des repères du vice et de la corruption. Le mal est tapi au cœur de la tranquillité quotidienne, prêt à surgir du confort douillet des commodités modernes"<sup>1</sup>.

Un discours ayant eu un impact considérable sur la représentation du motel au cinéma. Comme l'indique Mr Labrosse en entrant dans le *Sleep Well Motel*, "le motel de bord d'autoroute est un lieu très classique des films d'horreur. Éloigné, isolé, ordinaire. Un environnement familier pour dissiper les soupçons du public"<sup>2</sup>. Ce hérisson en peluche de *Toy story*, *angoisse au motel* donne un discours méta sur les codes du films d'horreur. Dans ce court métrage, Bonnie et sa maman s'arrêtent une nuit dans un motel suite à un pneu crevé. Le film va alors faire une relecture de ces différents codes, jouant sur une atmosphère pesante et parodique. Le tenancier du motel remplace ici le tueur en série. Chaque jouet disparaît peu à peu et l'on apprend finalement que le motel lui sert de couverture pour kidnapper les jouets et ensuite les revendre au prix fort.

Le motel subit une métamorphose entre le jour et la nuit. Son occupation se dénature, se pervertit dès que la nuit tombe : "la nuit, on sombre dans la folie"<sup>3</sup>. C'est le cas du tenancier de *The neon demon*, déjà agressif durant le jour mais devenant, possiblement, tueur la nuit. Une figure dangereuse qui contraste avec la candeur de Judy, une jeune adolescente fraîchement débarquée à Los Angeles pour vivre une carrière de mannequin. Lors d'une nuit, Judy entend quelqu'un voulant s'infiltrer dans sa chambre. Après avoir essayé d'ouvrir la porte violemment, la personne se résigne à la chambre d'à côté, où Judy entend, en posant la tête contre le mur, une fille alors encore plus jeune qu'elle, se faire agresser. On se doute que l'agresseur est en fait le tenancier du motel. La scène s'éternise, les cris de la jeune fille sont de plus en plus étouffés. Judy se perd, effrayée par ce qu'elle aurait pu vivre. La caméra recule peu à peu, ne laissant que le visage de Judy accolé au mur de papier rose fleuri, écoutant tristement la scène se dérouler, dans un voyeurisme subi, impuissante. Un visage de plus en plus isolé dans la noirceur de la nuit, dans les ténèbres et la menace permanente de son étroite et modeste chambre de motel.

### Serial killers

"Dans un motel, personne ne vous entendra crier"<sup>4</sup>. Éloigné de la civilisation, du monde censé,

le motel laisse planer le doute et l'inquiétude. La moindre personne, du tenancier au pompiste de la station service, devient une menace potentielle. Dans *Rubber*, c'est un pneu qui prend soudain vie dans le désert californien. Ayant des pouvoirs psychokinétiques, il commence une frénésie meurtrière et déambule sur les routes tel un *serial killer* en tuant tout ce qui bouge. Dans *No country for old men*, Moss est poursuivi par Anton Chigurh, un tueur à gages dépourvu de conscience, de remords et de compassion. Comme le pneu de *Rubber*, il tue froidement chaque personne qu'il



(No country for old men, Joel & Ethan Coen, 2007)

croise, devenant une figure impitoyable de la mort. Dans *Psychose*, Marion Crane s'enfuit en voiture après avoir volé une mallette contenant quarante mille dollars provenant de son travail. Dès son départ, Marion se sent poursuivie. Elle croise le regard accusateur d'un policier puis file sur la route, de plus en plus inquiète. La mise en scène étend son parcours en un lent fondu enchaîné entre le visage soucieux de Marion et la route filant inlassablement. Elle semble se faire traquer même au plus profond de ses pensées, où elle imagine les employés de son travail se rendre compte de sa fuite. Une fois la nuit tombée, Marion conduit encore épuisée sous une pluie torrentielle. Elle décide finalement de quitter la route pour un sentier plus tranquille. Soudain, elle distingue une enseigne qui brille dans les ténèbres de la nuit : l'enseigne du *Bates motel*. Elle arrive de nuit dans le motel, le noir et blanc de la pellicule donnant au lieu une aura étrange et inquiétante. Seule la faible lueur des lumières intérieures envahit les ténèbres.

Elle rencontre alors le tenancier du motel, Norman Bates, qui semble y résider seul, sans aucun client pour s'occuper. Norman paraît au départ timide et légèrement dérangé, à l'image du tenancier du *Mirador motel* de *La soif du mal*.

Norman invite Marion à dîner dans le petit salon, et Marion en profite pour le questionner sur sa mère vivant dans le manoir surplombant le motel. Lorsqu'elle lui propose l'éventualité d'envoyer sa mère dans un asile, Norman s'énerve et change radicalement de posture : il se rapproche de Marion et remplit alors tout le cadre dans un clair obscur qui cache constamment une partie de son visage. Entre ombre et lumière, on ne sait pas encore si ce personnage est réellement dangereux. Marion devient, quant à elle, radicalement plus petite dans le cadre et est de nouveau vue en contre plongée. Norman Bates : - Ce n'est pas comme si elle était démente ou folle furieuse. Elle a juste de petits moments de folie. Ça nous arrive à tous, des petits moments de folie, pas vous ?

Marion Crane : - Oui... parfois.

Norman Bates - Une seule fois suffit.<sup>5</sup>

Norman parle ici du basculement dans la folie, folie liée à son enfermement dans le motel. Marion est alors de plus en plus mal à l'aise et décide d'aller se coucher.

Lors de la scène de la douche, le cadre se concentre sur le visage de Marion, visiblement épuisée et heureuse de se laver de toute cette journée de fuite et de suspicion. Puis le cadre se desserre pour faire apparaître peu à peu une silhouette feutrée s'approchant dangereusement derrière le rideau translucide tandis que Marion, elle, ne se doute encore de rien. Soudainement, le rideau se tire et la silhouette, toujours dans l'ombre, brandit un long couteau de cuisine. S'ensuit le cri effrayé de Marion, la musique qui s'abat sur la scène et la silhouette qui s'acharne sur son corps nu. S'accrochant d'abord aux carreaux blancs de la salle de bain, Marion tombe peu à peu dans la baignoire et arrache, en un dernier geste, le rideau translucide qui tombe sur son corps inanimé. La caméra plonge dans le siphon de la baignoire avant de finalement revenir sur l'œil de Marion, visage plaqué contre le sol



(The neon demon, Nicolas Winding Refn, 2016)

1) Camps of crime, article de J. Edgar Hoover, The American magazine, 1940

2) Toy story, angoisse au motel, Angus MacLane, 2013

3) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

4) Entretien avec Luc Lagier

5) Psychose, Alfred Hitchcock, 1960

carrelé de la salle de bain, en un dernier regard figé et horrifié. On ne connaît toujours pas le visage du tueur, laissant planer le doute jusqu'à la toute fin du film.

Lorsque Norman revient, il paraît terrifié à la vue du corps de Marion. Persuadé qu'il s'agit d'un meurtre de sa mère, Norman éteint alors toutes les lumières puis cache le corps dans le coffre de sa voiture avant de laver méticuleusement la salle de bain puis de conduire la voiture jusqu'à un marais, où l'eau boueuse l'engloutit profondément. Après avoir effacé toutes les preuves, Norman retourne dans la chambre et rallume les lumières, comme si de rien n'était.

L'inspecteur Arbogast, qui enquête sur la disparition de Marion, se rend au Bates motel mais est tué dans l'escalier du manoir. La sœur de Marion se rend alors également au motel, accompagnée du petit ami de Marion. Ils découvrent que Norman se grime en sa propre mère afin d'assouvir ses pulsions meurtrières. Après avoir réussi à l'arrêter, Norman est enfermé. On apprend alors de la part du psychiatre du commissariat que la mère de Norman est morte il y a de cela des années :

Dr. Simon : - On m'a tout raconté, mais je n'ai pas parlé à Norman. J'ai parlé à sa mère. Norman Bates n'existe plus. Il n'existait déjà plus qu'à moitié. Maintenant, c'est l'autre moitié qui a pris le dessus... Probablement pour toujours.

Lila : - A-t-il tué ma sœur ?

Dr. Simon : - Oui.. et non. Sa mère était une femme dépendante et très exigeante. Pendant des années, ils ont vécu comme si le monde n'existait pas. Lorsque sa mère a rencontré un autre homme, Norman s'est senti abandonné et les a tués tous les deux. Et ce matricide l'a fait devenir fou. Il a donc effacé ce crime, du moins dans son esprit. Il s'est mis à penser et parler à la place de sa mère, à lui prêter la moitié de sa vie. Parfois, ils conservaient les deux personnalités et elles se dialoguaient. Par moment, la moitié mère reprenait tout le contrôle. Il n'était jamais entièrement Norman mais il était souvent sa mère. Pathologiquement jaloux de sa mère, Norman pensait que sa mère l'était également de lui. Lorsqu'il ressentait une attraction

pour une femme, sa partie mère devenait folle, la rage meurtrière et jalouse de Norma succédant au voyeurisme maladif de Norman.<sup>6</sup>

Norman est schizophrène et, après avoir tué sa mère, a partiellement endossé son rôle dans son esprit. C'est pourquoi Norman tue Marion et a déjà tué d'autres filles après les avoir observé dans l'ombre. Son trouble de l'identité est aussi dû à la ressemblance entre leurs deux noms : Norma et Norman se confondaient continuellement dans son esprit. Comme la mère de Norman est morte il y a de cela des années, Norman n'avait, en fait, plus aucune raison de rester. Il semblait prisonnier du motel, condamné à errer avec le fantôme de sa mère. Avant de découvrir le trouble de personnalité de Norman, l'amant de Marion lui demandera d'ailleurs : "Si vous aviez une chance de quitter cet endroit, vous le feriez ?"<sup>7</sup>. Une question à laquelle Norman n'a pas de réponse, qui remet en cause son existence et son rôle en tant que tenancier du motel. Une question qui le mettra hors de lui et qui le poussera à vouloir le tuer. Dans la dernière scène du film, un policier apporte une couverture à Norman dans sa cellule. On entend alors la voix de Norma, sa mère, en voix-off. On comprend que Norma a totalement pris possession de l'esprit de Norman. Il est à présent devenu sa mère et relève lentement la tête en un regard caméra suivi d'un sourire en coin glaçant tandis que la voix de Norma annonce : "Laissons-les voir qui je suis. J'espère qu'ils m'observent... Ils vont voir et ils vont comprendre. Et puis ils s'exclameront : "Mais enfin, elle ne ferait pas de mal à une mouche". Convaincu de son innocence, Norman a désormais entièrement sombré dans la folie, il incarne totalement le fantôme de sa mère avec laquelle il a vécu pendant tant d'années, seul dans ce motel perdu.

Dans *Twenty-nine palms*, la lenteur contemplative du film laisse place à une soudaine accélération horrifique du rythme : le couple se fait agresser dans le désert par des *rednecks* débarquant à bord d'un pick-up blanc. Le *redneck* est un stéréotype de l'américain originaire du Sud des États-Unis vivant en milieu campagnard. Un terme discriminatoire désignant une classe en marge de

6 et 7) Psychose, Alfred Hitchcock, 1960



(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

la société. Les *rednecks* frappent puis violent David devant les yeux impuissants de Katia. Ils s'enfuient ensuite très vite, laissant le couple effondré sur le sable. En rentrant au motel, David est anéanti. Le lendemain, après s'être arraché les cheveux, il sort soudainement de la salle de bain et poignarde Katia à multiples reprises sur le lit de la chambre, la cadre se resserrant de plus en plus sur la main ensanglantée. "La dernière scène de *Twentynine palms* est traumatisante quand il finit par se retourner contre sa femme. C'est une scène qui redécoupe *Psychose* [...] Bruno Dumont a toujours dit qu'il avait fait son film par rapport à l'Amérique, donc par rapport au cinéma, et qu'il revisite les grands films d'horreur. La fulgurance de l'arrivée de ce tueur à couteau qui va de gauche à droite, qui traverse le cadre, qui disparaît, c'est vraiment comme dans le meurtre de l'escalier de *Psychose*, cette violence d'un personnage qui apparaît et disparaît tout à coup, et qui a tué quelqu'un dans la surprise générale"<sup>8</sup>.



(True romance, Tony Scott, 1993)

Néanmoins, la mort ne survient pas seulement dans le cadre intime de la chambre de motel mais aussi en dehors, sur la route, dans le désert. Le motel devient dans *Bonnie & Clyde* un lieu de fusillade et d'affrontement entre le couple et la police. De plus en plus reconnus, on leur tend un guets-apens au détour d'une route de campagne. Après l'échange d'un tendre et dernier regard, le couple se fait

violemment assassiner par la police, signant, par là même, la fin du film. La dernière scène s'attarde d'ailleurs sur la voiture dans laquelle le couple s'est enfui, une voiture trouée de balles, symbolisant à elle seule l'arrêt de mort de cette fuite effrénée.

### La vengeance

Dans *True romance*, un des hommes de main du dealer à la poursuite du couple parvient à retrouver leur trace. Il les attend patiemment, assis sur le lit de la chambre. Une fois rentrée, Alabama se fait sauvagement agressée. Malgré son visage ensanglanté, elle reste forte et tend un doigt d'honneur à son agresseur avant de finalement prendre l'ascendant sur lui dans une scène où elle devient de plus en plus sauvage. Après une bagarre qui se déroule jusque dans la salle de bain de la chambre, elle se débarrasse de lui en un coup de fusil à pompe. La furie sanglante et soudaine d'Alabama renverse la scène de meurtre de *Psychose* où la victime prend les devants dans une

revanche féministe violente et assumée. Alabama explose en une rage de vivre et de sur-vivre afin de retrouver Clarence. Le conte féérique qu'ils vivent ensemble est sans cesse entravé par une réalité violente auquel ils doivent faire face.

Dans *Swallow*, Hunter s'enfuit de chez elle et se réfugie finalement dans un motel dont la plupart

des lettres de l'enseigne ne s'allument même plus. Se croyant enfin tranquille dans sa chambre, son mari l'appelle au téléphone pour la menacer : "Qu'est ce que tu vas faire alors ? Tu vas vivre dans la rue ? Tu ne sais rien faire. Tu ne peux rien faire. C'est simple, tu ne trouveras jamais mieux. Reviens. Reviens, ou je te pourchasserai"<sup>9</sup>. Hunter décide alors de briser son téléphone afin d'être désormais tranquille et émancipée du contrôle absolu de son mari.



(The devil's rejects, Rob Zombie, 2005)

A quel point peut-on adopter le point de vue de personnages perçus comme inhumains ? *The devil's rejects* signifie "les rebuts du diable" : on comprend ainsi dès l'annonce du titre que l'on parlera de personnes marginales, tellement à la marge qu'elles sont le rejet du diable lui-même. On y suit une famille de tueurs sanguinaires qui se cache de la police. Au début du film, la famille se rend dans un motel et prend en otage un groupe de musique avant de les massacrer. D'abord présentés comme des psychopathes sanglants, la posture change lorsque l'on voit la famille en voiture déguster une glace et échanger tous les trois un moment tendre et sincère. On ressent soudainement de l'empathie et de l'attachement pour eux, alors même qu'on les a déjà vu commettre des atrocités il y a quelques instants.

L'ambiguïté morale va prendre le contre-pied du film en faisant de ces antagonistes les personnages principaux du film, devenant alors des figures de anti-héros. Le film adopte d'ailleurs une mise en scène presque documentaire pour rester au plus près de l'action, et ce, malgré la présence

des grands espaces américains. A la fin de *The devil's rejects*, on retrouve la famille gravement blessée conduisant vers l'horizon. Un barrage de policiers les attend, symbole de la fin inéluctable. Ils décident alors de foncer dans le tas dans une mort assurée et sanglante. Le temps se suspend, on entend plus qu'un battement de cœur et on voit les corps se décharner au ralenti sous les impacts de balles. Tout comme *Bonnie & Clyde*, la seule issue possible est la mort.

8) Entretien avec Luc Lagier

9) *Swallow*, Carlo Mirabella-Davis, 2020

### 3b. L'enchantement du désenchantement

Jancey : - Au bout de l'arc en ciel, il y a de l'or. Mais il y a un lutin au bout qui le garde et il va nous empêcher de le prendre. Si seulement ce lutin pouvait être gentil...

Moonee : - Viens, on va lui casser la gueule ! (The Florida project)

Stranger than paradise, Jim Jarmusch, 1984



## Les limbes

Le motel est, aux États-Unis, un pur lieu de fantasme. "L'essence de la culture américaine réside pour une grande part dans sa fascination constante pour le désert. Un désert à la fois minéral et végétal, âpre et hostile, mais aussi culturel et moral, urbain et non civilisé"<sup>1</sup>. Cette fascination pour le désert se traduit en une inquiétante étrangeté. Le documentaire *Vacancy* montre des paysages désertés, des villes fantômes, des motels perdus : il évoque un vide lancinant qui accompagne les personnages vivant dans ce monde désolé. Des personnages errant dans ces paysages déserts, dans les limbes, auprès des fantômes. Le film met en scène des lieux hantés dans une sonorité spectrale, fantomatique. Vern évolue dans ce motel désert et se confond aux fantômes, il erre dans les méandres des limbes.

Dans *River of grass*, Cozy et Lee se rencontrent dans un bar après s'être tous les deux enfuis de chez eux :

Cozy : - T'es pas d'ici toi.

Lee : - Je suis de Dade. En fait, j'étais de Dade. Je suis un peu dans les limbes en ce moment.

Cozy : - Les limbes, cela sonne bien.<sup>2</sup>

Les limbes représentent l'instabilité de leur condition. Cozy et Lee n'ont plus nulle part où aller, ils sont perdus mentalement et physiquement. Le désert accueille les âmes perdues, les fantômes. "Pour moi, c'est l'idée qu'on est condamné à mort. Le motel est l'antichambre de la mort. La mort étant sur la route, le motel est le moment où on

retarde un peu la mort. C'est un lieu de répit mais c'est en même temps une antichambre, c'est l'attente. On vole un peu de temps mais on sait qu'on va vers la mort. On fuit quelque chose, on s'arrête à un motel juste pour respirer un peu puis on va jusqu'à la mort"<sup>3</sup>. Le motel est l'ultime lieu d'attente, le séjour des âmes. Lula de *Sailor et Lula* compare carrément le monde qui l'entoure à "la nuit des morts vivants". Et Alexandra Kandy Longuet ajoutera dans une interview que "dans un motel, vous n'êtes plus parmi les vivants, mais vous n'êtes pas encore mort"<sup>4</sup>. Le vagabond erre ainsi dans un espace sans vie et sans repères.

Dans *Valley of love*, Isabelle Huppert et Gérard Depardieu se rendent à un étrange rendez-vous dans la *Vallée de la Mort*, en Californie. Leur fils Michael, leur a laissé une lettre après son suicide, qui les invite à se rendre là bas afin qu'ils se retrouvent, une dernière fois, tous ensemble. Le film laisse planer une sorte d'ambiguïté fantastique : Gérard pense croiser son fils entre les gorges sinueuses d'un canyon, Isabelle se fait agresser par une ombre mystérieuse dans sa chambre de motel.

Ces apparitions forment un miasme de mirages dans la pensée confuse et endeuillée des deux parents. On ne saura jamais si ce qu'ils vivent est réellement présent ou non, ou si l'espoir de revoir leur fils dans ce désert leur fait perdre la raison. Un désert où seule la mort semble triompher.



(Valley of love, Guillaume Nicloux, 2015)

## Magie grise

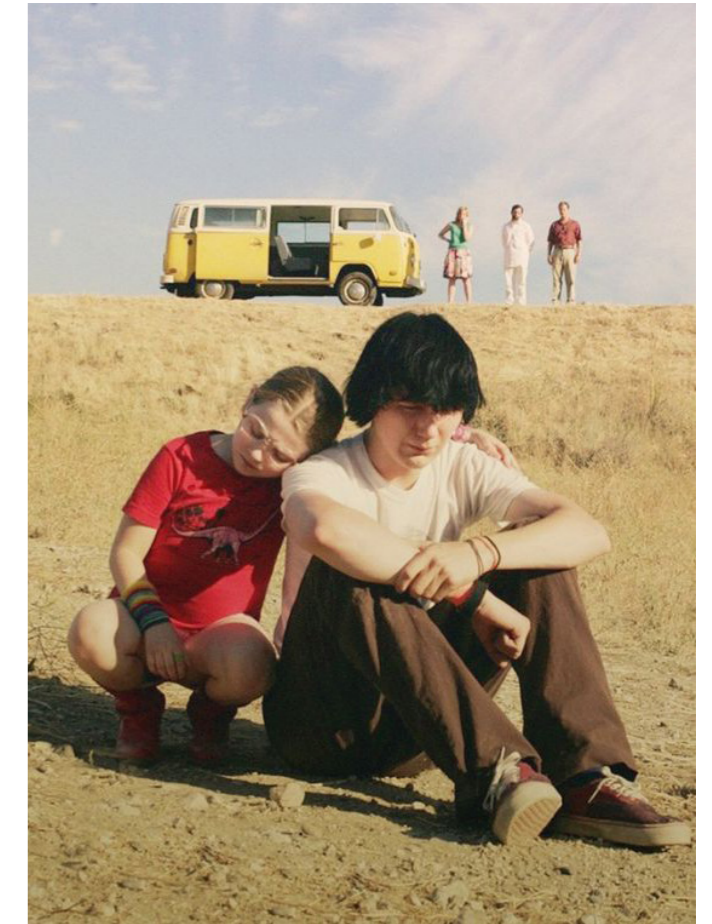
Dans *Little miss sunshine*, la famille des Hoover se rend à Los Angeles afin que Olive, la petite dernière âgée de sept ans, participe à un concours de reine de beauté. Chaque personne de la famille possède son propre rêve loufoque et le voyage leur sera bercé de désillusion, tant dans le confort du voyage que dans les situations improbables qu'ils vont devoir traverser. Le *break Volkswagen* avec lequel ils prennent la route n'est plus tout jeune et toute la famille est obligée de le pousser afin qu'il démarre correctement, le klaxon se met aussi à hurler et ne s'arrêtera plus jusqu'à la fin du séjour et le grand-père meurt d'une overdose dans un motel. Bien décidés à se rendre au concours pour honorer la mémoire du grand-père, qui a entraîné Olive, ils décident de repartir en emmenant sa dépouille dans le coffre du *break*. En arrivant au concours, ils se rendent compte qu'ils nagent dans un univers de paraître. Dès que Olive termine son *show*, la famille décide enfin de rentrer à la maison.

Le film est un conte désenchanté en plein cœur de l'Amérique du Midwest. Il présente de manière amusante le motel sous sa forme la plus simple : un lieu d'accueil. Lieu d'accueil d'une famille épuisée par un voyage qui semble n'avoir ni queue ni tête. Une famille dont les rêves sont sans cesse mis à mal, des *losers* malgré eux qui gardent espoir en se soutenant les uns les autres.

La banalité quotidienne du motel renferme, selon Bruce Bégout, un caractère mystique : "un mysticisme qui se cache dans la quotidienneté la plus banale, qui se contente d'idolâtrer les sous-divinités de la vie ordinaire : les enseignes au néon, les marques de bière, les recettes de cocktails, les plaques d'immatriculation des États d'Amérique"<sup>1</sup>. Il parle alors de la magie grise du quotidien : "une magie plus quotidienne, celle-là même qui s'échappe des lieux communs et des situations ordinaires, la magie pâle de l'existence suburbaine saisie dans sa répétitivité banale"<sup>2</sup>.

Et le motel incarne au cinéma cette manifestation fantastique de l'infra-ordinaire. L'uniformité de chaque chambre empêche toute possibilité d'appropriation. Il semble donc compliqué pour

l'habitant du motel de réellement vivre son séjour. Pourtant, il semble s'émerveiller du peu que le motel a à offrir. En réinventant l'ordinaire du motel, il le transcende pour en faire un endroit fantastiquement trivial : "la magie grise de la banalité quotidienne, une forme d'ensorcellement de l'insignifiant, une appropriation quotidienne de la banalité"<sup>3</sup>.



(Little miss sunshine, Valerie Faris et Jonathan Dayton, 2006)

1) Amérique, livre de Jean Baudrillard, 1995

2) River of grass, Kelly Reichardt, 1994

3) Entretien avec Luc Lagier

4) Un regard politique et poétique sur l'Amérique des laissés-pour-compte, article de Marie-Hélène Soenen, Télérama, 2020

1, 2 et 3) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003



## L'horreur du motel

### La peur de l'ordinaire

Le cadre minimaliste du motel devient intéressant pour figurer l'horreur. Elle ne survient plus dans ce qui fait habituellement peur, comme les maisons hantées, mais s'immisce plutôt dans le quotidien le plus ordinaire de la vie de ses habitants. L'insignifiance architecturale de la chambre de motel suscite alors le mystère et l'inquiétude. Et la standardisation du motel le rend encore plus bizarrement effrayant : "Le motel, c'est le paradoxe de l'Amérique, magnifique mais uniforme. Les motels je trouve ça fascinant, et je trouve ça horrible"<sup>1</sup>.

Par l'expérience du voyeurisme, le tenancier du motel du documentaire *Voyeur* éprouve le quotidien de chaque habitant du motel : "On voit des gens exprimer la monotonie de la vie normale"<sup>2</sup>. Il raconte même avoir observé une scène de meurtre. Un jeune client dealait dans le motel et le tenancier a, un jour, jeté tout son stock dans les toilettes. De retour dans la chambre, le dealer a accusé sa femme puis l'a violenté et étranglé. Le tenancier, ou plutôt le voyeur, a ainsi épié toute la scène silencieusement, pétrifié et impuissant.

Dans *Psychose*, Le manoir Bates surplombe le motel, il devient un poste d'observation pour Norman qui peut imposer partout son regard voyeuriste. Il diffuse une aura malfaisante, une ombre qui renvoie aux peurs instinctives du conte et qui s'abat sur le motel, banal, mais d'où l'horreur survient là où on ne l'attend pas. Le manoir présente un grand escalier en bois orné, un long tapis qui se déroule sur toutes les marches, un service de table élégant, une chambre à coucher étrangement grande. Il donne un effrayant indice d'un spectacle macabre à venir avec le meurtre du détective Milton Arbogast dans l'escalier. La décoration imposante du manoir contraste, de fait, avec la modestie du motel, se voulant plutôt banalement inquiétante. Le *Bates Motel* est un lieu hanté : lorsque la sœur de Marion distingue la silhouette de la mère de Norman, le shérif, pensant la mère de Norman morte depuis des années, dira d'ailleurs ne pas croire aux fantômes. "Le meurtre surgit subitement au sein de la tranquillité familière

du quotidien. Le simple cube sans intérêt de la chambre du motel libère, par sa propre atrophie architecturale, beaucoup plus d'inquiétude que toutes les combinaisons possibles de tours, d'alcôves et de cachots. Avec *Psychose*, l'insignifiant devient l'énigmatique même"<sup>2</sup>.

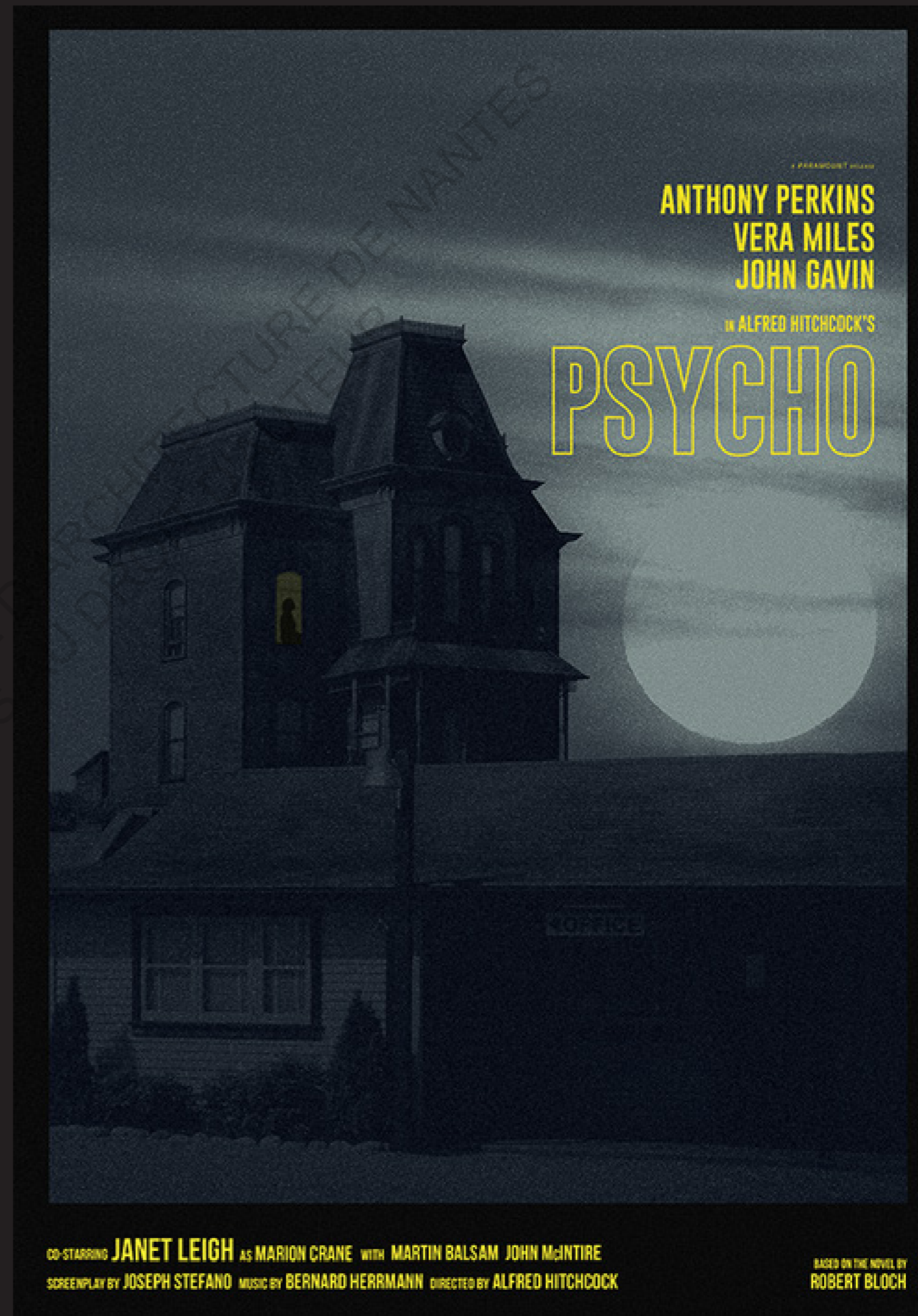
### La folie du désert

*Twenty-nine palms* explore la peur qu'inspire la route lorsque Katia part en pleine nuit à la suite d'une dispute avec son copain et se retrouve sur la route qui longe le motel. La route est silencieuse, sombre et seulement éclairée par les faibles lueurs des phares dont Katia ne parvient pas à distinguer le visage des conducteurs. La route est vue par elle comme seule porte de sortie, comme seule manière de s'enfuir du désert et de s'échapper du motel. Mais la route présente, elle aussi, un grand danger : elle s'étend à l'infini dans la nuit noire. Le couple explore le désert aux abords de la ville de *Twenty-nine palms*. Le film est une errance, une promenade contemplative. Leur trajet est un cycle infernal, du confinement d'une chambre de motel à l'enlèvement dans le désert, rythmé par un air de musique country qu'ils écoutent en boucle. L'environnement du désert est menaçant. Lorsque le couple le parcourt, seule la voiture les protège de cet extérieur hostile et étranger.

Le film oscille entre *road movie* et horreur en dressant un portrait de l'Amérique profonde, une terre déchue et menaçante où chaque être peut devenir probablement hostile et dangereux. L'angoisse est progressive et constante. Le désert s'étend à perte de vue, avec ce qu'il implique de fascination et d'effroi. Le danger qui provient de l'extérieur se ressent par des touches minuscules et anodines : une voiture aux vitres teintées, un générateur bruyant, une serveuse impolie. Le format *Cinemascope*, normalement utilisé pour créer de nombreuses lignes de fuite comme dans *Thelma et Louise* pour sublimer l'immensité du désert, est ici servi pour créer un cadrage serré dans lequel le couple se débat, persuadé d'être en sécurité. Le cadre est parfois pénétré par une menace provenant du hors champ comme la main de David tenant un couteau qui plonge vers sa

1) Entretien avec Luc Lagier

2) Lieu commun, le motel américain, livre de Bruce Bégout, 2003



(Affiche de Psychose de Matt Needle, 2018)

victime, apparaissant et disparaissant du cadre. Un procédé d'ailleurs propre au cinéma d'horreur. Même les activités sexuelles du couple sont angoissantes, comparables à une agression, à un viol.

Dans *Nocturnal animals*, l'horreur survient aussi sur la route : la famille d' Edward, alors en vacances, se fait pourchasser puis kidnapper par une bande de *rednecks* en plein milieu du désert. La famille se retrouve alors pris au piège dans la nuit par la lumière des phares. Le danger, la peur provient, comme dans *Lost Highway*, de la route et surtout de la nuit, du noir. Edward parvient à s'enfuir en

tombe, les personnes qui hantent le désert se transforment en "nocturnal animals" : des créatures monstrueuses et bestiales, des entités cauchemardesques. "Dans un motel lorsque la nuit tombe, on sombre vraiment dans la folie"<sup>4</sup>. La violence d'Edward monte peu à peu en puissance et en froideur. Il finit par tuer Ray avant de se donner la mort. Dans le noir de la nuit, la seule lumière est la vengeance. Après avoir vengé sa famille, il n'a plus de raison de vivre. Et le basculement dans la folie du personnage est pourtant montré dans une composition des cadres équilibrée et composée. Dans une mise en scène presque trop parfaite, qui dérange, qui angoisse.



(Twenty-nine palms, Bruno Dumont, 2003)



(Nocturnal animals, Tom Ford, 2016)

quittant la route pour des sentiers encore plus noirs et angoissants. Perdu dans l'immensité du désert, sans savoir où aller pour retrouver sa femme et sa fille, il erre le long des chemins jusqu'à trouver une route puis, finalement, un motel. Il retrouve leurs corps le lendemain, gisant sur un canapé, nues, mortes et enlacées en plein milieu du désert. Le visage d'Edward se décompose, la découverte des corps est violente, soudaine, triste et froide. De retour au motel, il se rend dans la salle de bain, son corps est recroquevillé et paraît brisé. Edward réussit à retrouver Ray, l'agresseur de la famille, à l'aide d'un enquêteur. Une fois face à face, Ray lui avoue avoir tué sa famille avant de le mettre en garde : "Dans ce cas, t'as qu'à me tuer. Mais t'as pas idée. C'est sympa de tuer des gens, je te conseille d'essayer"<sup>3</sup>.

La folie meurtrière de Ray renvoie à l'ultra violence des *rednecks* de *Twenty-nine palms*, qui agressent David en plein milieu du désert. Lorsque la nuit

### Paranoïa

Le film *Bug* suit la vie de Agnes, serveuse dans bar et vivant à la longue dans un motel. Elle semble y vivre seule, on ne voit jamais le tenancier du motel et sa voiture est une des seules garées devant le motel. Une fois dans la chambre, la peinture blanche de la porte est écaillée, les murs aux papiers peints sont jaunâtres, le miroir de la salle de bain est noir et fendu, le canapé est miteux. L'ambiance poissarde de la chambre d'Agnes donne le ton : un environnement glauque, isolé et probablement dangereux.

Agnes se fait dès le début harceler par son ex-mari récemment sorti de prison qui ne cesse de l'appeler et de la menacer au téléphone. La toute première action sociale du film est déjà perçue comme un danger : dans un motel, on est seul... et il vaut mieux être seul. Une voiture approche, on perçoit la lueur blanche des phares filtrée au travers des rideaux poussiéreux, peut-être encore un danger ? Agnès

rencontre alors Peter, un jeune homme atypique, persuadé d'être recherché et souhaitant se réfugier ici pour quelques jours. Le garçon semble alors très paranoïaque :


Peter : - Vous devriez avoir peur. Les gens peuvent vous faire des trucs à votre insu. Vous contrôler, vous forcer à agir d'une certaine façon. Ils peuvent vous faire perdre la tête.

Agnes : - On est en lieu sûr ici.

Peter : - On n'est jamais vraiment en lieu sûr. Il y a longtemps, les gens étaient en sécurité. Mais c'est terminé, plus maintenant, pas sur cette planète.

La chambre d'Agnes et Peter est peu à peu infectée de petits insectes. Persuadés qu'ils ne sont plus à l'abri nulle part, ils s'enferment alors dans leur chambre, devenant de plus en plus inquiets, de plus en plus perdus dans cet environnement où tout semble leur vouloir du mal. Ce huis clos anxiogène pousse l'horreur du motel à son paroxysme, à son aura la plus repoussante. Le portrait du motel dans *Bug* est à l'image du *sketchy motel*. *Sketchy* vient de l'argot "macabre, sinistre" : un motel glauque, peu sûr où travaillent des personnes étranges ou effrayantes. Un motel se trouvant au milieu de nulle part, qui met mal à l'aise, comme si quelque chose de grave pouvait arriver à tout moment.

3) Nocturnal animals, Tom Ford, 2016  
4) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

A dark, blue-tinted photograph of a man's profile looking out a window at a sign that says "HOTEL". The man is in silhouette, looking towards the left. The sign is illuminated and stands out against the dark background. The overall mood is mysterious and cinematic.

HOTEL

### 3c. Le motel, terre de fantasmes

Luc Lagier : - "Être dans un motel, c'est être à la fois dans le réel et dans l'imaginaire. On habite un espace temps qui est décalé, en dehors du temps, en dehors du réel, dans un lieu de fantômes de cinéma" (entretien avec Luc Lagier)

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

## Le regard étranger

“Il se peut que la vérité de l’Amérique ne puisse apparaître qu’à un européen”<sup>1</sup>. Cette citation de Jean Baudrillard évoque le potentiel qu’un étranger peut déceler pour parvenir à comprendre réellement l’Amérique et, par conséquent, le motel. Le motel est une icône de l’architecture américaine. Le voyageur, dans sa découverte du territoire américain, sera forcément témoin de sa présence mystique. De nombreux cinéastes étrangers vont alors s’emparer de cette figure ambivalente pour la présenter au travers d’un regard nouveau et singulier. “Il y a la découverte d’une inquiétante étrangeté aux États-Unis. Si toi tu y allais, tu ne serais pas surpris parce qu’avec les films et séries que tu as regardé, tout te semblera familier. C’est si tu y restes que tu te rends compte que tout est un peu décadré”<sup>2</sup>. Le regard étranger (du dehors, extérieur) se mêle à l’étrange (hors du commun, extraordinaire).

Lorsque Ridley Scott découvre l’Amérique, il est subjugué par ce qu’il voit : “En tant qu’étranger, je peux voyager dans le désert et être émerveillé devant des kilomètres de poteaux électriques à perte de vue. Ce sont ces mêmes poteaux que l’américain ne remarque même plus tant ils font partie de son quotidien”<sup>3</sup>. Une banale étrangeté dont l’américain ne semble même plus

avoir conscience. Dans *Valley of love*, Isabelle et Gérard évoluent dans un environnement qui n’est clairement pas le leur. Ce sont les français qui découvrent l’uniformisation du motel, un regard européen s’étonnant de la modeste commodité des chambres, de l’écrasante chaleur du désert californien et des espaces qui s’étalent à perte de vue. Un regard immédiatement empathique car nous ramenant à notre condition de spectateur.

Bruno Dumont transpose également son regard français dans sa mise en scène du motel. La découverte des territoires chez le couple de *Twenty-nine palms* est paradoxale, à la fois fascinante et effrayante. L’atmosphère du film est constamment anxiogène mais laisse parfois place à des moments de grâce absolue : des moments silencieux où le couple, une fois seuls, peut finalement s’épanouir, avant de brutalement redescendre dans l’enfer du désert.

Avec *Rubber*, Quentin Dupieux s’approprie également la figure du motel. Le contexte isolé du désert lui permet de déployer une fable sur un pneu qui prend vie et se met à tuer tout ce qui bouge. Il s’amuse des codes du tueur en série pour souligner l’absurdité du danger lié au motel : où même un pneu peut vous tuer. “No reason”<sup>4</sup>.



(Rubber, Quentin Dupieux, 2010)

## Un lieu de cinéma

### Un nouveau rôle

Dans *Swallow*, Hunter ne peut pas vivre librement car elle est constamment sous le contrôle de sa belle famille. Elle se voit obligée de se plier à une mise en scène, à jouer à la femme parfaite, à la famille parfaite. Elle doit donc composer un rôle malgré elle. Sa belle-mère lui conseille d’ailleurs explicitement de mentir: “Fais semblant jusqu’à ce que tu réussisses. Es-tu heureuse ou fais-tu semblant d’être heureuse ?”<sup>1</sup>.



(Swallow, Carlo Mirabella Davis, 2019)

C’est aussi le cas de Marion Crane qui, dès qu’elle rentre dans le *Bates Motel* de *Psychose*, décline un faux nom. Elle revêt alors un masque, une autre identité. L’anonymisation du motel induit une perte d’identité au profit d’un nouveau personnage. Le motel est, en un sens, un lieu de renouveau. Un renouveau fictif, où ses habitants se complaisent dans le mensonge et la méconnaissance des autres.

La présence d’écrans, de miroirs et de fenêtres dans le film de motel n’est, d’ailleurs, pas anodine car elle renvoie toujours à une introspection dans la psyché des personnages. Ces personnages s’auscultent de la même manière que se prépare un comédien dans sa loge avant de monter sur scène. Plongé dans leur regard, le spectateur comprend, dans le silence du personnage, toute l’ampleur de son rôle. A la fin de *Paris, Texas*, Travis, parti à la recherche de sa femme, la retrouve finalement dans une cabine de *peepshow* (cabines individuelles où l’on peut voir un spectacle pornographique à travers une vitre). Avant d’entrer dans la cabine, Travis passe par une porte sur laquelle est écrit “hotel”. Il pénètre alors dans un espace sombre et confiné donnant sur une autre pièce décorée en chambre d’hôtel. Dans ce décor se trouve Jane,

sa femme, prisonnière derrière un miroir sans tain ne pouvant même pas discerner le visage de celui qui l’observe. L’atmosphère de la scène, au premier abord glauque car voyeuriste, s’adoucit au fur et à mesure que Jane reconnaît la voix de son ancien mari. Enfermée dans cet ersatz d’hôtel, Jane se voit obligée de jouer le rôle de la femme inaccessible et mystérieuse. Mais ce rôle se délite peu à peu, laissant apparaître le vrai visage de Jane. Un visage mélancolique, fragile et perdu.

### Le plateau de cinéma

Selon Luc Lagier, “la grande présence de motels en Californie s’explique par la proximité avec Hollywood (voir carte pages 14 et 15). C’est un lieu de l’illusion, un lieu tellement cinématographique qu’on est au cinéma. Être dans un motel, c’est être à la fois dans le réel et dans l’imaginaire. On habite un espace temps qui est décalé, en dehors du temps, en dehors du réel, dans un lieu de fantômes de cinéma”<sup>2</sup>. Les nombreuses représentations du motel au cinéma ont fait de lui un lieu irréel. Les images cinématographiques liées au territoire américain nous plongent dans un espace mental fait de sensations et de souvenirs déjà vécues : “Tourner aux USA, c’est jongler en permanence avec du déjà-vu. Le motel est un fantasme, un cliché avec lequel jouer”<sup>3</sup>.

Luc Lagier évoque également la ressemblance frappante entre le motel et la salle de cinéma. «À l’intérieur des chambres de motel, on loge dans des chambres carrées, impersonnelles, presque abstraites. On est dans un lieu qui est symboliquement une salle de cinéma”<sup>4</sup>. Dans *True romance*, les murs de la chambre du motel sont décorés d’un papier peint montrant des palmiers et une plage dans un soleil couchant. Comme si la chambre de motel était un décor illusoire, il reflète l’ambiance magique des abords de *Venice beach* résumée sur un papier peint *flashy*. “On pourrait croire, avec cette chambre d’hôtel tellement *cheap*, aux murs tellement fins, que c’est un plateau de cinéma”<sup>5</sup>. L’esthétique du motel est si dérisoire et si fragile qu’il ne peut être autre chose qu’un lieu de représentation, qu’un lieu illusoire.

1) Amérique, livre de Jean Baudrillard, 1995

2) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

3) Thelma et Louise : la ballade sauvage, David Mikanowski, Le point, 2018

4) Rubber, Quentin Dupieux, 2010

1) Swallow, Carlo Mirabella Davis, 2019

2, 4 et 5) Entretien avec Luc Lagier

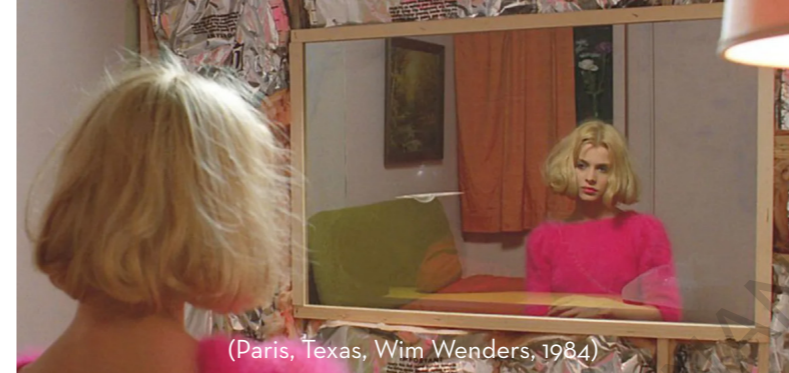
3) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

La mise en scène de *Vacancy* fait, quant à elle, oublier la caméra : les personnages semblent ne pas percevoir sa présence, comme s'ils étaient perdus dans leur pensée et se parlaient à eux-mêmes. Le documentaire se confond avec la fiction, et le mythe se confond avec le monde réel. La caméra laisse le temps à son sujet de s'exprimer. Les personnages sont plutôt âgés : "Le point commun entre eux tous est quand même une très grande solitude, et ce sentiment d'avoir perdu quelque chose. D'où une grande mélancolie que j'appuie en termes visuels puisque c'est un film qui prend son temps, qui est assez lent au niveau du montage comme du mouvement de la caméra"<sup>6</sup>. Leurs discours sont remplis de souvenirs heureux, malheureux, de regrets, mais aussi d'espoirs.

### Le fantastique désabusé

La caméra de *The Florida project* épouse totalement le point de vue de Moonee, elle adopte ses mouvements et la filme à sa hauteur. A la fin du film, malgré les efforts de Halley pour faire subsister sa petite famille, la protection de l'enfance décide d'emmener Moonee dans une famille d'accueil. Une fois séparé de sa mère, Moonee décide de s'enfuir. Le film inverse le code du motel puisque la situation instable de Moonee la pousse à fuir le motel et non à s'en approcher. Moonee rejoint donc sa copine Jancey qui l'accompagne dans sa fuite désespérée jusqu'aux portes de *Disney World*. La scène est alors filmée en caméra embarquée ce qui rompt avec la monotonie lancinante de tout le film. Pour ne pas subir la séparation de sa mère, Moonee s'enfuit littéralement du monde d'adulte pour rejoindre un lieu féerique, celui des enfants, *Disney World*. De fait, l'affiche du film résume en elle-même toute l'essence de *The Florida project* : "Find your kingdom".

6) Entretien avec Alexandra Kandy Longuet



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)



(Voyeur, Josh Koury & Myles Kane, 2017)



(True romance, Tony Scott, 1993)



(The neon demon, Nicolas Winding Refn, 2016)



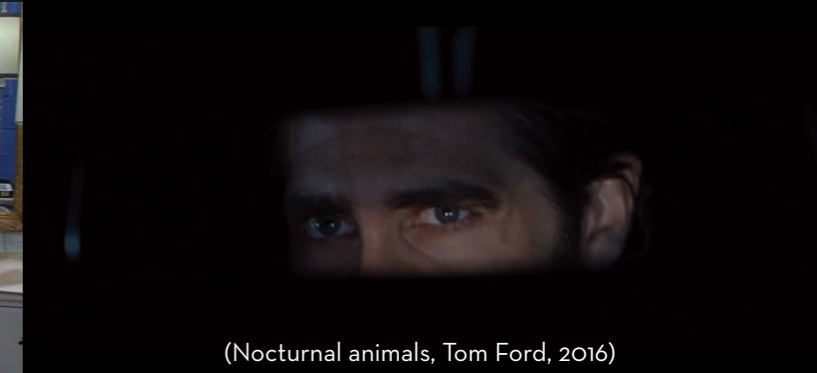
(Swallow, Carlo Mirabella-Davis, 2019)



(Sailor & Lula, David Lynch, 1990)



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)



(Nocturnal animals, Tom Ford, 2016)



(Bonnie & Clyde, Arthur Penn, 1967)



(Bottle rocket, Wes Anderson, 1996)



(Memento, Christopher Nolan, 2000)



(No country for old men, Joel & Ethan Coen, 2007)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE  
DOCUMENT SOUMIS



## Conclusion et ouverture

Bottle rocket, Wes Anderson, 1996

## Conclusion

L'aura du motel réside dans son paradoxe. Le traditionnel côtoie l'uniforme, la mobilité l'enfermement, le tourisme la précarité, l'ordinaire l'extraordinaire. Dans ce jeu entre fantasme et effroi, il s'érige en icône de l'architecture américaine. Un symbole d'une société elle-même complexe et contradictoire. Cette architecture commerciale minimaliste et fonctionnelle incarne un certain paroxysme de l'individualisme américain. Chaque individu peut y trouver une nouvelle identité, une nouvelle vie, un nouveau rôle. Cependant, l'échec du motel au fil des années donne aussi un violent constat de l'envers du rêve américain. Le motel se perd dans son symbole, devenant un objet de repos médiocre et oubliable. Arianna Huffington parle même d'une "Amérique en voie de tiers-mondisation"<sup>1</sup> : la classe moyenne est en voie de disparition, un américain sur cinq est sans emploi ou sous-employé, les infrastructures sont délabrées... Le rêve américain semble ainsi avoir définitivement tourné au cauchemar.

Dans *Little miss sunshine*, le rêve du père se calque sur le mythe du rêve américain. Tentant désespérément de vendre son *Parcours vers le succès en neuf étapes*, il croit dur comme fer qu'un tempérament de gagnant est le seul moyen de parvenir à ses fins. Et le voyage qui l'amènera jusqu'en Californie sera pour lui, et pour tous les membres de sa famille, un parcours initiatique dans la désillusion de ses rêves. Au travers d'une famille gauche et banale, *Little miss sunshine* fait le constat d'un mythe qui ne peut, décevantement, pas fonctionner.

Le motel subsiste donc malgré l'âge, entre mythe et désenchantement, envoûté par la magie grise du quotidien. Et l'inquiétante étrangeté qu'il exhale ne cessera de séduire l'errant... et le cinéaste.

## Ouverture

En tant que français et étudiant en architecture, que serait, selon moi, un bon projet de motel ? Comment redonner à cette architecture vernaculaire mythique du paysage américain ses lettres de noblesse ? Ce projet serait pensé selon mon regard personnel, un regard singulier car non américain. Par l'analyse des films du corpus, on peut essayer de retranscrire un nouvel archétype du motel. Le portrait établi du motel au cinéma permet, en conséquence, de réinvestir son usage et sa représentation dans le projet architectural.

Le motel est isolé du monde qui l'entoure. Mais un lieu ironiquement déconnecté pourrait devenir un avantage. Un espace dédié à la redécouverte de l'ancien territoire américain, des vestiges des motels traditionnels d'après-guerre. Le motel respecterait ainsi la volonté de préserver ce patrimoine vernaculaire et de retrouver un certain mythe de la route.

Il pourrait être un lieu d'errance volontaire. Un lieu pour se perdre, propre à la méditation. Une architecture sobre et apaisante, à l'image des *Skyspaces* de James Turrell.

Un lieu pour se réinventer, tout en travaillant à déconstruire la figure de l'anonymat : en créant des espaces de rencontres, des patios ou une agora.

Un lieu unique, éloigné de toute standardisation et empreint de la culture régionale. Un respect de la singularité de chaque espace par une décoration et une ambiance personnelle, une importance de la matérialité, une authenticité du décor et un lien avec l'environnement et le contexte du motel.

Des chambres bien isolées, confortables. Une sécurité globale et des commodités accessibles à tous pour favoriser les liens sociaux : bains, piscines, restauration, cinéma, livres, découverte du territoire, balade à pied ou à cheval, découverte des locaux et de leur manière de vivre. Tout ceci dans un prix abordable et dans un temps limité de séjour. L'arrêt au motel doit, par définition, rester une halte d'une journée ou d'une nuit.

Le point majeur du motel serait de jouer sur son paradoxe : un motel sans route. Un motel littéralement perdu car sans aucun repère. Sans même une enseigne pour l'apercevoir, ou alors une enseigne invitant, elle-même, à se perdre.

1) L'Amérique qui tombe, livre de Arianna Huffington, 2011



## Entretien avec Luc Lagier

Journaliste, critique de cinéma, auteur et réalisateur de documentaires, Luc Lagier est surtout le créateur du web-magazine cinéma d'Arte *Blow-up*. Cette émission lui permet de jouer avec les archives de films pour les mettre en relation, créant des correspondances telles que *L'été au cinéma*, *Chansons françaises et cinéma américain* ou encore *Le cinéma dans les yeux*. Ces mashups ludiques sont des petites histoires dans laquelle Lagier imagine des rencontres folles entre de nombreux personnages de cinéma. Étonné qu'il n'existe pas encore de vidéo sur *Le motel au cinéma*, cette entrevue devient alors un support pour une potentielle prochaine thématique.

Gerry, Gus Van Sant, 2002



**Félix Charbonnel.** Tout d'abord, que vous évoque le motel en quelques mots ?

**Luc Lagier.** La première image qui me vient, c'est une image de l'Amérique. Bien sûr, il doit y avoir des motels partout : en France il y en a, en Europe aussi. Mais le *road-movie*, l'idée de partir avec une voiture imposante et de s'arrêter, exténué, à un motel impersonnel, c'est pour moi le *road movie* américain. Je pense à la fuite extrêmement anxiogène de *Terminator*, où ils sont poursuivis par le robot dans le premier que j'ai vu au cinéma en 84. Le motel leur permet au départ de respirer, mais au final on ne respire qu'une seconde car, dès le lendemain matin, le robot est là. C'est un lieu de refuge, mais c'est un lieu anxiogène. Il m'est arrivé d'y aller réellement. J'ai toujours trouvé ça fascinant par rapport au cinéma : c'est vraiment l'uniformisation américaine, puissance dix. L'hôtel est, de fait, uniformisé mais on peut trouver en ville des hôtels différents, et des chambres différentes. Par contre, les motels sont souvent les mêmes, et une fois que l'on est dedans, ce sont souvent les mêmes chambres. Ces couloirs balcons interminables...

Il y a vraiment l'idée de quelque chose d'anxiogène, d'inhumain, l'uniformisation américaine poussée à l'extrême. Les personnages au cinéma sont sur la route, exténués. Ils doivent faire une halte, mais il faut quand même repartir le plus vite possible. Dans *Terminator*, ils sont retrouvés par le robot, le cyborg Schwarzenegger, dans la nuit. Le répit est de très courte durée. Il y a d'autres films plus récents qui m'ont marqué : je pense beaucoup à *No country for old men* avec toutes ces scènes géniales dans le motel, avec la préparation et la présence de Javier Bardem qui vient, peut-être, tuer Josh Brolin. Je pense aussi à *Valley of love* qui est un film que j'aime beaucoup avec Isabelle Huppert et Gérard Depardieu : ils vont de motels en motels sur les routes américaines pour aller jusqu'à la vallée de la mort. Et il y a surtout l'européen, les français qui découvrent l'uniformisation. Ça me fait aussi penser au film de Bruno Dumont, *Twentynine palms* qui, je trouve, est un chef-d'œuvre. La dernière scène

est traumatisante quand il finit par se retourner contre sa femme. C'est une scène qui redécoupe *Psychose*. Lorsqu'il sort de la douche, c'est aussi violent que le meurtre dans l'escalier de Martin Balsam dans *Psychose*. Et il y a aussi la douche, c'est un condensé des deux meurtres marquants de *Psychose* en un seul.

Bruno Dumont a toujours dit qu'il avait fait son film par rapport à l'Amérique, donc par rapport au cinéma, et qu'il revisite les grands films d'horreur. La fulgurance de l'arrivée de ce tueur à couteau qui va de gauche à droite, qui traverse le cadre, qui disparaît, c'est vraiment comme dans le meurtre de l'escalier de *Psychose* : cette violence d'un personnage qui apparaît et disparaît tout à coup, et qui a tué quelqu'un dans la surprise générale. Je pense aussi beaucoup à *The Florida project*. A ce jeu de couleurs très rose du motel, extrêmement anxiogène aussi, et encore plus uniformisé. L'idée que le motel est un endroit de passage, et pourtant, certains ne passent pas, mais restent : le paradoxe du motel.



(Terminator, James Cameron, 1984)



(Twentynine palms, Bruno Dumont, 2003)

L'idée aussi de pauvreté, de précarité. D'une famille qui reste dans les motels car elle n'a pas le choix.

**F.** Le motel est donc typiquement américain. Avez-vous des images d'un motel qui ne serait pas américain ?

**L.** Très bonne question. Il faut chercher du côté des *road movies*, par exemple, à la française c'est *Le plein de super* d'Alain Cavalier, où quatre copains partent sur les routes françaises et s'arrêtent dans les motels. On ne les appelle pas motels mais hôtels d'autoroute car c'est un film des 70's. Pour moi, tous ces films sont très morbides. Il y a quand même l'idée de fuir quelque chose et de consommer de l'essence, de brûler du bitume et d'aller jusqu'au bout. Pour moi, c'est *Sailor et Lula*, l'idée qu'on est condamné à mort. Le motel, c'est l'antichambre de la mort pour moi. La mort étant sur la route, le motel est le moment où on retarde un peu la mort. Il y a aussi *Macadam à deux voies*, avec l'idée qu'il n'y a pas vraiment de fin, où la seule fin possible est la mort. Le motel est un lieu de répit mais c'est en même temps une antichambre, c'est l'attente. On vole un peu de temps mais on sait qu'on va vers la mort, et la fin du *Plein de super* est tragique. Ça va vite, on fuit quelque chose, on s'arrête à un motel juste pour respirer un peu puis on va jusqu'à la mort. Chez Aki Kaurismäki, on prend toujours la route et on s'arrête dans des motels un peu miteux comme dans *Leningrad cowboys go america*. Dans *Kervern et Delépine*, ils prennent aussi toujours la route : dans *Mammuth*, Depardieu s'arrête souvent chez des copains ou dans un petit motel pourri. Pareil dans *Saint Amour*. A force de conduire se pose évidemment la question de s'arrêter.

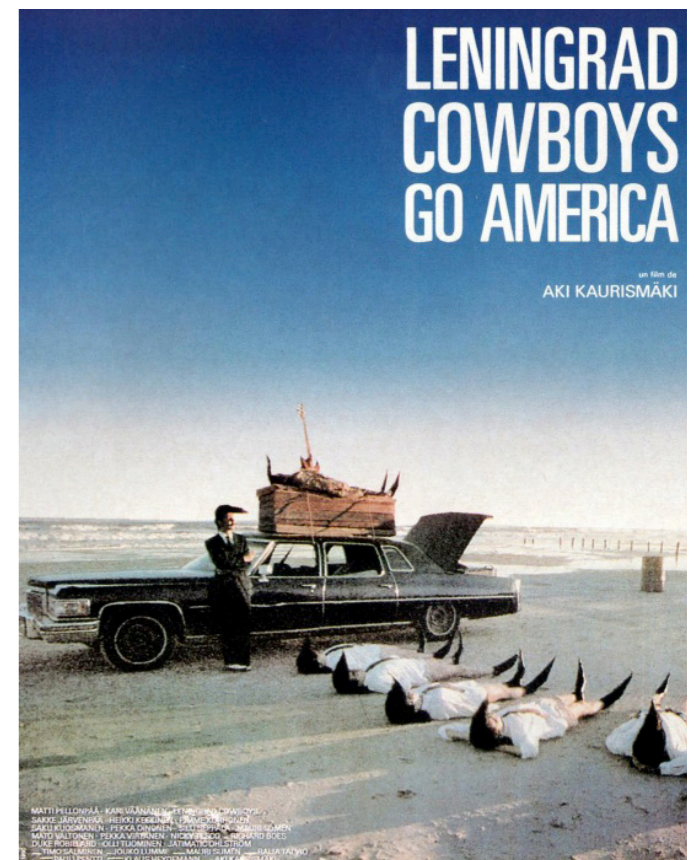
On se fait d'abord une idée positive, puis tout de suite négative du motel, la respiration puis l'étouffement. On se repose, et en même temps on étouffe. On a aussi l'idée que c'est un endroit dangereux : on entend les voisins, il y a des cris, des disputes, des bagarres, des personnes malfamées. On garde le cliché du voyou ou du

UN FILM ECRIT ET REALISE PAR ALAIN CAVALIER  
ÉCRIT ET JOUÉ PAR PATRICK BOUCHITEY, ETIENNE CHICOT  
BERNARD CROMBEY ET XAVIER SAINT-MACARY

## le plein de super



(Le plein de super, Alain Cavalier, 1976)



(Leningrad cowboys go America, Aki Kaurismäki, 1989)

redneck américain qui vit là. Et tout ça est très lié au cinéma d'horreur.

**F.** Il y a donc un certain regard étranger porté sur le motel ?

**L.** Un regard étranger sur cette forme typiquement américaine, c'est forcément un regard cinématographique. Tout se mélange entre le mirage de l'Amérique et l'image de l'Amérique. Chez Wenders, traverser l'Amérique, ce n'est pas traverser un pays, c'est traverser l'histoire du cinéma : il y a toujours la présence de fenêtres, d'écrans. A l'intérieur des chambres de motel, on regarde la télé, on loge dans des chambres carrées, impersonnelles, presque abstraites. On est au cinéma, dans un lieu qui est symboliquement une salle de cinéma. Les chambres de motel semblent extrêmement impersonnelles, par ce qui est montré ou ce que l'on ressent. Mais en elles-mêmes, les salles de cinéma sont également toutes pareilles, toutes moches, à l'exception du grand Rex et d'autres. Très honnêtement, toutes les salles

de cinéma où j'ai eu mes plus grandes émotions cinématographiques étaient toutes avec un siège rouge, proportionnées de la même façon, avec le même écran devant. Les salles de cinéma sont toutes uniformisées, c'est un lieu extrêmement impersonnel, comme une chambre de motel.

**F.** L'analogie me fait justement penser à une scène de *Paris, Texas* où Harry Dean Stanton retrouve finalement sa femme dans un *peepshow* : elle ne peut pas discerner le visage de son mari au travers du miroir sans tin, et son mari l'observe et l'écoute, enfermée dans un décor d'hôtel en carton pâte.

**L.** Oui, c'est une très bonne scène. Et c'est le paradoxe de l'Amérique : magnifique mais uniforme. Franchement, les motels, je trouve ça fascinant et je trouve ça horrible. C'est tentant d'y aller : il m'est arrivé de jouer le jeu de dormir exprès dans un motel et de ne pas y être bien. Comme il m'arrive d'aimer l'Amérique et de la haïr. On a tous ce rapport là. Et on imagine toujours que le motel va apparaître au moment

où on pense qu'on peut y passer : soit on a plus d'essence, soit on est tellement fatigué qu'on va devoir dormir dans la bagnole... et tout d'un coup, comme un mirage dans un désert, la vie. C'est assez merveilleux comme découverte, de voir que la civilisation est arrivée en plein milieu du désert.

Cela m'est déjà arrivé une fois d'être quasiment en panne d'essence et de tomber sur un motel avec une station essence. On croit qu'on est au bout du monde, dans des décors désertiques, fascinants, mais dangereux. C'est ça qui est fort dans le désert américain: malheureusement, des gens y passent. Des gens meurent parce qu'il fait trop chaud, parce qu'ils n'ont plus d'essence, en dehors même des bêtes, des coyotes et des serpents. Mais soudain, la civilisation apparaît, comme un oasis dans un désert. Et d'un autre côté, cette civilisation peut aussi vous tuer. C'est ce que dit Anthony Perkins dans *Psychose*, et c'est ce qui est intéressant dans le cinéma d'horreur. Ce n'est pas normal d'avoir un motel en plein milieu d'une route déserte. On roule symboliquement vers la mort et on tombe brusquement sur un oasis où on va pouvoir boire, se reposer, manger, et où il y a de la lumière. Au cinéma, c'est vraiment quelque chose d'inespéré, on y croyait plus, on va enfin pouvoir se reposer. Mais ce repos est, de fait, de courte durée. De courte durée car on doit repartir le lendemain, car il va toujours se passer un drame ou un bouleversement.

**F.** Le motel dans le désert se rapproche aussi de l'image des limbes. Les personnages qui y vivent semblent perdus, amnésiques.

**L.** Tout à fait, on est dans un lieu d'humanité, et pourtant, tout est déshumanisé. Déshumanisé par sa structure, par son silence. Paradoxalement, il y a souvent des drames, des gens qui s'engueulent, tout est très impersonnel.

**F.** Il y a aussi la thématique du voyeurisme, dans *Psychose* par exemple.

**L.** C'est effrayant. Il y a d'abord la promiscuité, donc le voyeurisme. C'est lié de toute façon à l'hôtel. Mais dans le motel, tout est *cheap*, tout est modeste. Modeste par les personnes qui y vivent, par les personnes qui le gèrent, et par les cloisons, donc c'est anxiogène. Au cinéma, le gérant du motel est quelqu'un qui vit la nuit, c'est quelqu'un d'étrange, les voisins sont étranges, les murs sont tellement fins qu'on pourrait donner un coup de poing et faire passer la main... c'est le côté pauvre, modeste, bon marché du motel. C'est pour cela que les couleurs criardes de *The Florida project* sont intéressantes, parce qu'il y a la volonté de cacher quelque chose, la volonté de rendre beau quelque chose qui n'est pas beau. Je pense que le côté anxiogène des motels est lié au fait que l'on paye très peu cher. En plus, c'est au bout du monde donc, dans un motel, personne ne vous entendra crier. Quand c'est bon marché les gens ne respectent pas, les gens gueulent, laissent tout traîner, ne nettoient rien. C'est là où s'expriment les plus bas instincts, voire les instincts meurtriers. L'idée poussée à l'extrême que l'on peut tout faire car ce n'est pas un lieu respectable. Je fais exprès de dire des horreurs mais vous voyez l'idée. Dans un motel, on ne respecte pas les chambres, c'est un lieu où même nous ne sommes pas humains. Vous et moi, sans doute qu'on l'est, mais certains ne le sont pas. Et c'est aussi ça qui fait peur.

**F.** Cela vous évoque un certain danger ?

**L.** Bien sûr... toujours. Déjà, on entre dans une chambre qui a été occupée la veille par quelqu'un d'autre, la veille par une autre famille, l'avant veille par une autre personne, si ça se trouve par un tueur, si ça se trouve par les membres d'une secte. Je pousse à l'extrême cette idée de danger et de tueur. Personnellement, je ne ressens pas le danger, mais je ressens le malaise du fait que cette chambre ait été occupée par cent personnes depuis trois mois. Est-ce que ces personnes ont été propres ? Qui étaient ces personnes ? La paranoïa peut aller très loin. Il y a des gens qui refusent d'aller dans les hôtels, qui ne le supportent pas. Il y a aussi l'idée que



(Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)

le motel est plat, beaucoup plus plat qu'un hôtel en ville. En général, il n'y a qu'un seul niveau dans un motel. Ce serait intéressant de comprendre pourquoi il n'y a qu'un seul niveau dans un film et pourquoi il y a au moins quatre niveaux dans *The Florida project*.

**F.** Cela me fait penser à cette très belle scène du film où l'on voit tous les habitants du motel sortir peu à peu de leur chambre pour se plaindre. C'est impressionnant ce foisonnement de personnes, c'est un vrai village. Il y a un réel écart entre le motel en bord de ville et le motel perdu dans le désert. Et le voyeurisme est aussi assez paradoxal car le motel est souvent synonyme de refuge.

**L.** Bien sûr. Il y a tous les road-movies des 40's avec les fugitifs : *Les amants de la nuit* ou *J'ai le droit de vivre*. Quand vous êtes en fuite, vous devez jouer un rôle, masquer votre identité. Tout ce jeu du fugitif renvoie à l'idée de redevenir inconnu, une autre personne, alors qu'on ne l'est pas puisqu'on est dans les journaux. Le motel, qui normalement est un lieu de refuge, ne marche jamais comme ça au cinéma.

On se retrouve dans ce lieu de l'uniformisation, mais on a pas le droit de devenir uniforme puisque l'on a tué quelqu'un, que l'on est sans cesse dénoncé, par un voisin ou par le tenancier... c'est pour cela qu'il faut fuir sans cesse le motel, le motel est une illusion, c'est un refuge temporaire. Dans les films de fuite, c'est encore plus éphémère car on croit se reposer mais il faut repartir tout de suite. *Bonnie and Clyde* aussi vont au motel. Ils sont sans cesse sur la route et ne peuvent jamais se reposer plus de quelques heures.

**F.** *Thelma et Louise* aussi.

**L.** Bien sûr. Il faut vraiment tourner autour des *road movies*. Qui prend la voiture et pourquoi ? Dans *La ballade sauvage*, ils vont dormir dans la forêt, mais on retrouve encore des amants en

fuite.

**F.** Cela peut aussi être une question de se dire quand et pourquoi on ne va pas dans les motels ? Dans l'ouverture d'*Easy Rider* par exemple, le tenancier d'un motel refuse l'entrée aux deux motards. Alors ils se retrouvent à dormir dans la forêt ou dans des ruines.

**L.** Et dans *La ballade sauvage*, ils sont peut être aussi rejetés du motel et décident de faire un périple dans la nature ? Il y a aussi *Les combattants* où ils décident de revenir à la nature, mais est ce que cela vient du rejet du tenancier ? Le tenancier est vu comme un videur de boîte de nuit, qui inclut ou exclut les gens. Le tenancier a un rôle important dans un motel : c'est celui qui dénonce, ou ne dénonce pas, c'est celui qui refuse ou qui accepte, c'est peut être un voyeur, c'est peut être un pervers. Il y a un motel important dans *La soif du mal* de Welles. Le tenancier joué Dennis Weaver est horrible dans ce film. Le film est d'ailleurs lié à *Psychose* puisque l'on y retrouve Janet Leigh, également persécutée. Le motel est au final un lieu factice, comme un lieu qui n'existe pas. L'humanité n'a même pas à être là, et pourtant elle est là, c'est un mirage.

**F.** Vous parliez du tenancier du motel, une des premières scènes où l'on découvre les motels est d'ailleurs souvent la scène du tenancier qui nous accueille dans le hall. On voit souvent les mêmes espaces du motel dans les films : les salles de bain, les chambres, les piscines, mais y a t'il aussi des espaces cachés ?

**L.** Je pense au distributeur de boissons. A *The Florida project*, mais aussi à tous les autres. Je pense à la lumière du distributeur de Coca, de Pepsi. Pourquoi c'est autant allumé dans les motels ? C'est l'Amérique ça ! le consumérisme américain. Pourquoi ce gâchis ? Pourquoi ce mirage ? Le parking est éclairé, les couloirs sont éclairés, la machine à boissons est éclairée. Vous allez aussi trouver une lumière qui devrait fonctionner, mais qui grésille et qui commence

à péter. Tout ça fait illusion, et plutôt que d'être rassurant, cela renforce le côté fantomatique du lieu. Il y a l'enseigne aussi, qui souvent ne fonctionne pas.

**F.** Dans tout ce que vous me dites, il y a une connotation très négative du motel. Est-ce que vous en tirez quand même des choses positives ?

**L.** J'en retiens deux choses paradoxales et un peu éphémères. C'est extraordinaire de pouvoir faire une halte sur l'autoroute alors qu'on est fatigué, il y a le côté «Aaah.. Enfin !». Et puis il y a le côté cinéma américain, le côté jouer le

vous êtes à la fois dans le réel et dans l'imaginaire. On est, certes, en train de marcher dans le lieu, mais on est en même temps en train de penser à pleins de films. On habite un espace temps qui est décalé, en dehors du temps, en dehors du réel. C'est fascinant, positivement fascinant, on est dans un lieu de fantômes de cinéma. Assez rapidement, on en a une idée négative bien sûr mais, au fond, est ce que c'est moche ? Est ce que ces couloirs sont moches ? Est-ce que cette lumière au cœur du désert est moche ? Pas forcément. Il y a aussi ce côté fascinant de la civilisation en plein cœur d'un décor en général tout aussi fascinant. On retrouve cette



(Psychose, Alfred Hitchcock, 1960)

jeu de l'Amérique, pour un européen comme un américain d'ailleurs. On est dans un lieu irréal aussi parce qu'il est cinématographique, la grande présence de motels en Californie s'explique par la proximité avec Hollywood. C'est un lieu de l'illusion, un lieu tellement cinématographique qu'on est au cinéma.

Être dans un motel, c'est aussi irréal que de se balader à pied dans les rues de San Francisco :

esthétique dans les tableaux d'Edward Hopper ou dans les photographies de Wenders, pour ses lieux très lumineux en plein cœur d'une route déserte et nocturne. C'est beau. C'est vite laid, mais au fond, la première impression d'un motel est belle, c'est l'uniformisation, l'intérieur des chambres qui est horrible, au fond, il y a quelque chose de beau.

Il y a aussi tout le travail de Laurent Durieux,

qui revisite les affiches célèbres des films de Coppola, ou des *Dents de la mer* et qui passe souvent par le motel et la station service. La station service est d'ailleurs une thématique très proche du motel. La station service c'est génial. C'est aussi un endroit lumineux, un endroit de respiration. Un lieu où on mange d'ailleurs, où il y a le dîner à côté. Dans *Paris, Texas*, ils y passent leur temps. Chez Wenders, il y a autant de fascination pour la station service que pour le motel. La station service a le même aspect esthétique de départ que le motel : la lumière se découvre toujours au milieu du vide de la nuit, du noir, de l'obscurité. Et quel plaisir de trouver une station-service au milieu de nulle part, même en France. Cela m'est arrivé d'être très soulagé de trouver heureusement une station-service. Par contre, elles sont aussi toutes uniformes. En tout cas, l'aspect positif, c'est que je nuance ce que je dis par rapport à la laideur du motel ou de la station-service. Il y a quand même une première impression de beauté ; une beauté métallique, la beauté du moderne, la beauté du clinquant, la beauté de la vulgarité en plein cœur d'un très beau paysage, cela fait beau car le paradoxe peut être beau. Et ce côté positif de se retrouver au milieu d'un imaginaire collectif qu'est le cinéma, ou même sans doute la littérature. *Sur la route* de Kerouac, évidemment, mais aussi tous les grands romans de *road movie*. *Lolita* de Nabokov, ensuite adapté par Kubrick, où le personnage est soupçonné car il est avec cette jeune fille, où il doit composer un autre rôle. C'est vraiment à nouveau le mirage : on doit souvent mentir dans un motel, et souvent on n'est pas fier d'y aller. *Lolita* n'est pas fier parce qu'elle a treize ans, que lui en a cinquante. Les fugitifs, évidemment, ne sont pas fiers car ils ont un truc à cacher. C'est ce que fait Marion Crane dans *Psychose* : elle cache son identité, elle a un masque, elle donne un faux nom, elle a de l'argent sur elle qu'elle va finalement décider de rendre.

On s'invente un rôle imaginaire, on est pas dans le réel. On doit cacher quelque chose, et on n'est jamais innocent, ou rarement innocent et rarement fier d'aller dans un motel... alors on se

cache. On se cache du tenancier et des autres autour de soi, des autres habitants du motel. On fait semblant d'avoir une vie, on fait semblant de manger, de dormir et de prendre une douche. Tout est pour de faux et on pourrait croire que cette chambre d'hôtel est tellement *cheap*, avec des murs tellement fins, que c'est un plateau de cinéma, que c'est du carton pâte. On a cette impression de faux, de mirage.

**F.** Et il y a également des manières de sublimer cette illusion. Par exemple, dans le paradoxe où toutes les chambres sont uniformisées et en même temps parfois très décorées. L'enseigne est décorée, les draps, le papier peint.

**L.** Et en même temps, c'est un drap qui sera toujours à la même place du drap et un tableau, certes différent, mais qui sera toujours à la même place. Je pense qu'on pourrait contester le fait que le motel est uniforme. Il y a aussi les motels en bordure d'aéroports, qui ne sont pas des motels au milieu du désert ou au milieu des routes à n'en plus finir. Ce sont aussi des lieux de transit. Le motel est un lieu de transit extraordinaire car on y reste généralement une seule nuit. Ce n'est pas un hôtel en ville où on y reste une semaine et où on y fait un séjour touristique. D'où l'idée que toutes les familles et tous les gens qui restent au motel à l'année sont des gens anormaux. Ce qui n'est sans doute pas vrai mais, en tout cas, cela donne cette impression. La personne qui a de l'argent n'y passe qu'une seule nuit, mais elle va être en contact avec des gens qui y restent à l'année et qui sont, de fait, suspects, étranges.

**F.** C'est, je trouve, le plus grand paradoxe du motel : un lieu de transit et pourtant, un lieu d'emprisonnement. C'est une dynamique de plus en plus mise en scène au cinéma avec *The Florida project* ou *American Honey*, où l'on voit de plus en plus ces gens qui y restent à l'année, qui sont prisonniers du motel.

**L.** C'est une précarité horrible puisqu'il faut payer le loyer tous les jours. Une précarité qui a sans doute évolué en dix ans, il y a peut-être



(Affiche de Paris, Texas de Laurent Durieux, 2020)

un phénomène de société qui fait que de plus en plus de familles vivent comme ça. Et Andrea Arnold (réalisatrice de *American Honey*) est anglaise, il y a donc aussi un regard anglais, qui est assez critique d'ailleurs. On a accès à de plus en plus de cinéma indépendant, et le cinéma indépendant aura toujours une tendance à parler de ce que Hollywood ne traite pas. Le film qui me revient est *Starman* de John Carpenter. Un très bon film où Karen Allen et Jeff Bridges, qui est extraterrestre, prennent la route et s'arrêtent souvent dans les motels. L'extraterrestre, qui vient voir pacifiquement ce qu'est l'humanité, ne voit finalement que l'uniformisation américaine. Il passe son temps sur les routes, à regarder la télé dans les motels. Il y a aussi Gus Van Sant : *Mala noche*, *Drugstore cowboy*, *My own private Idaho*. Ses trois premiers films sont des *road movies*, Il y a aussi chez lui l'idée d'une orientation sexuelle différente de la norme. Il y a dans ses films ce qu'un américain moyen ne fait pas, l'idée d'un écart sur la route. On choisit sa propre voie et on s'arrête où on veut. Par rapport à la drogue, à l'homosexualité, à la prostitution, il y a l'idée de transgression. L'homosexualité n'est pas une transgression, mais on fait quand même une chose que les gens ne font pas majoritairement. Il y a plus d'hétéros que d'homos, plus de non drogués que de drogués, plus de non prostitués que de prostitués. Gus Van Sant est un cinéaste de la marge, il aime bien faire différemment.

**F.** Pour finir, avez-vous une *madeleine de Proust* concernant le motel au cinéma, une scène, un personnage ou un motel vous ayant le plus marqué ?

**L.** Le souvenir auquel je pense reste *Terminator*, parce qu'il m'avait marqué. J'avais douze ans, j'étais un peu jeune pour voir un film aussi violent, c'est un film que j'ai beaucoup aimé. C'est cet exemple du couple Sarah Connor et Kyle Reese qui s'arrêtent alors qu'ils n'ont pas pu s'arrêter pendant une heure, poursuivis dans la ville par un robot extrêmement anxiogène. Très rapidement, le robot retrouve leur trace et on voit le changement entre le soulagement d'être

dans le motel et la prison qu'est le motel. Et le motel est aussi modeste et exigü. Ce n'est pas grand, cela ne peut pas être grand un motel, c'est au milieu du vide, au milieu de la grandeur de l'Amérique. Quand vous me dites motel, je pense vraiment à ça.



# Entretien avec Alexandra Kandy Longuet

*I have been to hell and back  
and let me tell you  
it was wonderful*

C'est en reprenant un poème de Louise Bourgeois que la réalisatrice Alexandra Kandy Longuet présente son documentaire *Vacancy*. Après un diplôme national d'arts plastiques à Paris, elle se forme au cinéma en Belgique à l'Institut des Arts de Diffusion de Louvain. *As she left*, son premier film réalisé en 2012, traite déjà de l'errance des survivants de la Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina de 2005. Un voyage parmi les fantômes qu'elle visitera de nouveau en 2016 avec *Nouvelle-Orléans, laboratoire de l'Amérique*. Ces deux films témoignent d'un capitalisme du désastre, et le motel devient, pour son prochain documentaire *Vacancy*, l'occasion de révéler une nouvelle fois les dérives d'un pays en crise : le dernier refuge des oubliés du rêve américain.

*Vacancy*, Alexandra Kandy Longuet, 2018



**Félix Charbonnel.** Tout d'abord, que vous évoque le motel en quelques mots ?

**Alexandra Kandy Longuet.** Le motel, c'est une figure mouvante suivant les époques. Elle suit l'évolution des États-Unis, c'est un indicateur de la société américaine à mon avis.

**F.** Comment avez-vous découvert cette figure du motel ?

**A.** J'ai habité plus jeune aux États-Unis, c'est quelque chose qui faisait partie de l'arrière-plan, mais ça n'avait pas la même signification qu'aujourd'hui. Entre les deux, lorsque j'étais aux Beaux-arts, je suis tombée sur le livre *Lieu commun* de Bruce Bégout consacré au motel. Je l'ai trouvé passionnant, mais un point m'intriguait qui n'est pas tellement développé dans le bouquin. Comment un lieu créé son propre paradoxe ? Comment, en cherchant à créer un lieu parfaitement utilitaire, fonctionnel, on crée de la marginalité ? La marginalité n'est pas forcément attachée historiquement au motel : on a d'abord les *auto-camps* puis les motels qui se construisent au fur et à mesure de la reconstruction des États-Unis et pendant le *New Deal* (politique mise en place entre 1934 et 1938 pour lutter contre les effets de la Grande Dépression). Tout est organisé à la périphérie de la ville, c'est pratique pour l'automobiliste et tout est pratique et en un sens domestiqué. Ce faisant, cela crée une situation paradoxale puisque cela va devenir le lieu où l'anonymat arrange les bandits en cavale, les couples adultérins... On a une image assez différente du motel en Europe de celle qu'on a aux États-Unis. En Europe, le film qui a beaucoup marqué la génération de mes parents et la mienne est *Bagdad Café*, où le motel apparaît comme sympathique. Aux États-Unis, le motel est un endroit quand même très dangereux, c'est un lieu qui a beaucoup changé depuis la crise économique de 2008 puisque tout un tas de motels de tourisme sont devenus des motels pour vivre à la semaine ou au mois.

**F.** C'est par ce livre que vous avez découvert la

précarité liée au motel. Est-ce que vous avez pu personnellement vivre cette précarité ?

**A.** Dans *Lieu commun*, Bruce Bégout décrit le motel comme un lieu de la transition. Ce sont des gens en instance de. En instance de divorce, de refaire leur vie... A l'époque où il écrit son bouquin, il parle d'une précarité sociale au niveau des rapports entre les gens mais il ne parle pas d'une précarité financière. Pour lui, c'est un lieu où l'on vient se refaire, un entre-deux. Initialement, lors de mes recherches, j'avais cette idée en tête. Mais la réalité a beaucoup changé à partir de 2008 puisqu'il y a des motels au mois qui se crée, des gens qui perdent tout, qui se retrouvent dans des situations problématiques pour habiter. Mais à part quelques articles du *Los Angeles Times*, je ne trouve rien. Il y a peu de documentation donc, si je veux me faire une idée, il faut que j'y aille par moi-même. Dans un territoire grand comme les États-Unis, tes problématiques vont varier d'un endroit à l'autre. J'ai fait plusieurs films à la Nouvelle-Orléans, je suis assez consciente que si je fais un film dans le Sud-Est des États-Unis, la question raciale va être présente, la question religieuse aussi. Si je vais dans le Nord, dans l'Idaho par exemple, ce sera une configuration très différente. Or, ce qui m'intéressait était de voir qui sont ces gens qui ont tout perdu et qui vivent dans des motels. Pour ça, j'ai décidé de suivre le mouvement migratoire américain, qui est que les gens partent de l'Est vers l'Ouest. C'était le cas pendant le *Dust bowl* (migration forcée des travailleurs agricoles suite à une série de tempêtes de poussière dans le Texas des 30's) ou depuis les 60's pour la réussite économique qu'on attribue à la Californie. Je me suis alors vraiment intéressée à la Californie. De là, j'ai voyagé autour : en Arizona, au Nouveau-Mexique, et à Vegas. Finalement, je me suis restreint à la Californie car c'est une terre de fantasme et notamment de l'*El Dorado* économique. Il y a aussi des lois spécifiques concernant le motel là bas : si tu y passes plus de vingt huit jours consécutifs, tu deviens locataire et tu peux donc prétendre à des droits. Ce qui fait que les propriétaires éjectent les habitants,

ne serait-ce que pour une journée, pour qu'ils ne soient pas considérés comme locataires. La précarité économique est vraiment présente en Californie : c'est l'État qui a le taux de sans-abris le plus élevé aux États-Unis. Il y a d'ailleurs un quartier entier de Los Angeles qui est appelé *Skid row* où ce sont uniquement des sans-abris qui y vivent. Globalement, la question de l'habitat est problématique là-bas. Il y a plein de façons d'habiter de manière précaire autre que celle du motel : vivre dans des *trailers* (caravane), dans ta voiture. Au final, il va y avoir des films assez récents qui s'intéressent à la question de la précarité, notamment *The Florida project* auquel je n'adhère pas du tout. C'est un film très fantaisiste et assumé dans sa part de romantisme, mais c'est extrêmement loin du réel que j'ai vécu. Je n'ai jamais vu un propriétaire de motel aussi sympa, je n'ai jamais vu un propriétaire de motel blanc. A partir des 80's, le *mom and pop motel* (motel géré par une famille et non par une franchise, dans une ambiance plus conviviale et chaleureuse) n'était plus la norme. Travailler dans un motel signifie alors travailler vingt quatre heures sur vingt quatre, sept jours sur sept. Beaucoup de gens n'ont plus envie de le faire et, comme beaucoup de boulots, cela échoue à des immigrés. Lors de mes recherches, je voulais vraiment faire un film centré sur le motel, que le film raconte les gens qui y vivent. Je me suis rendu compte que le motel servait souvent le décor dans les films mais n'était pas le centre d'intérêt, n'était pas un personnage à part entière. Le seul film documentaire qui s'intéressait au sujet est un film de Christian Blackwood sorti en 88 qui s'intitule tout simplement *Motel*. Dans le film, Blackwood va de motel en motel. C'est très sympa : le documentaire montre cette bonne vieille période du *mom and pop motel* où ce ne sont que des petits proprio'. C'est rigolo de se mettre dans les pas de ce mec quelques décennies plus tard, et de se rendre compte que la situation a énormément évolué. Tu ne fais pas le même film en 88 qu'en 2018.

**F.** Pourtant, on retrouvait déjà ce côté oppressant du motel dans des films comme *La soif du mal* ou

*Psychose*. Des films qui datent du début de la création des motels.

**A.** *Psychose* est contemporain du rapport qu'avait commandité Hoover, le patron du FBI (John Edgar Hoover, directeur du FBI de 1924 à 1972) dont la conclusion est : «Stay away from motel». Le motel est alors décrit comme un lieu de débauche, de danger, de crimes. Et le cinéma développe cette image là, notamment *Memento* dans des films moyennement récents, ou dans tout un tas de films d'horreur. L'image que les américains ont du motel est que c'est un lieu dangereux. Les mecs qui veulent faire la *teuf* se retrouvent là, des gars bourrés se retrouvent là, des *sex-offenders* (délinquants sexuels) également, car ils n'ont nulle part d'autre où aller. Mais c'est aussi les familles qui ont tout perdu et qui n'ont pas leur mois d'avance de loyer ou de caution, et qui sont obligés de vivre dans ces motels. Il y a un mélange de population, mais c'est initialement un endroit dangereux, il y a des vols, des agressions. Et la police et les architectes ont, à l'époque, commencé à réfléchir à des moyens de sécuriser ces endroits.

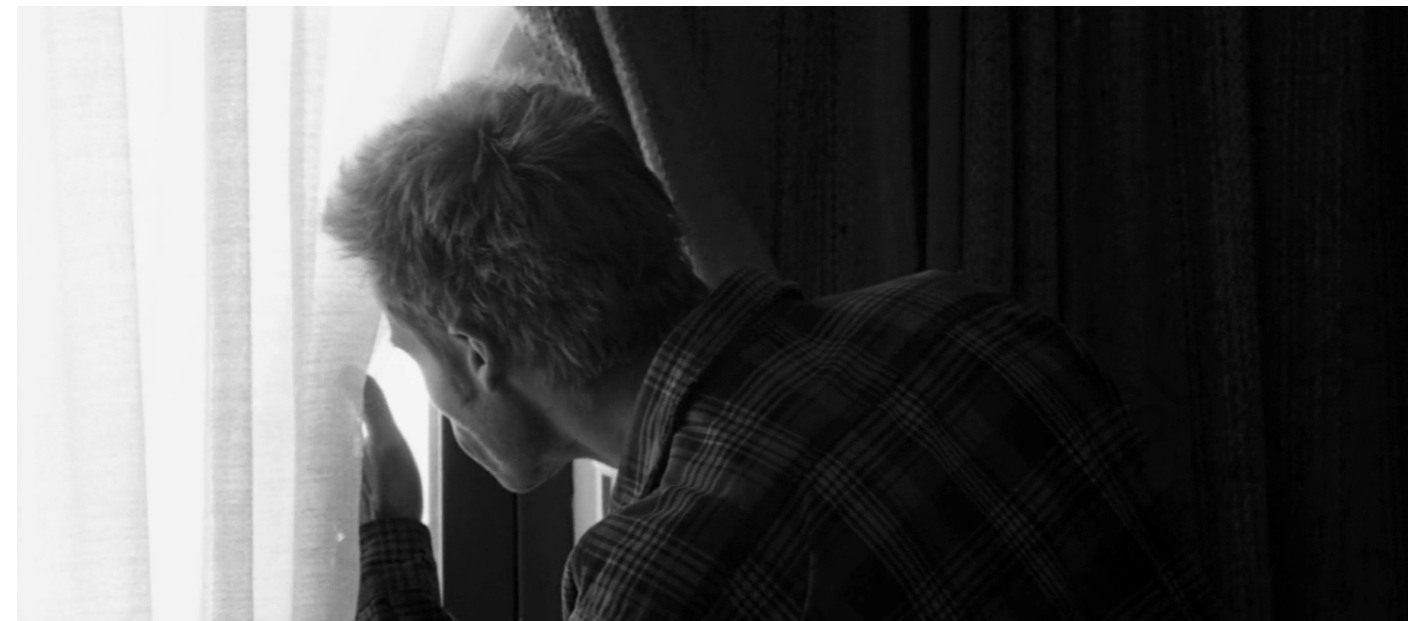
**F.** Dans sa représentation au cinéma, quels sont vos films de référence ?



(Bagdad Café, Percy Adlon, 1987)

**A.** Je pense que ça reste *Bagdad Café* que j'ai vu quand j'étais enfant. Tout m'avait marqué : ce lieu en plein milieu du désert, cette chaleur, mais aussi le côté fantaisiste du film avec ces

passages en *technicolor*. C'est drôle car c'est vraiment un film d'européen. Les américains ne connaissent pas du tout *Bagdad Café*. Pour l'anecdote, c'est un lieu qui existe et qui n'est pas loin de Amboy où j'ai tourné une partie de *Vacancy*. Je m'y suis arrêtée et c'était drôle de voir que c'est un lieu extrêmement touristique, construit exclusivement sur ce film. C'est aussi un endroit stratégique car pile sur la route entre Joshua Creek et Vegas et au début de la route 66. La serveuse lance mollement la musique de *Bagdad Café* avec toutes les photos autour, les gens rentrent, prennent un café, trouvent que c'est un peu *chelou* et se cassent. Il ne reste plus que le café, le motel a disparu à part l'enseigne et c'est maintenant un repaire de camés, tu ne restes pas là la nuit car c'est hyper dangereux. Ils sont tous sous amphétamines, ils n'ont plus de dents... ça va pas bien au *Bagdad Café*. C'est hyper loin du gentil motel de mon enfance.



(Memento, Christopher Nolan, 2000)

**F.** Et il y a beaucoup d'autres regards européens sur le motel américain. Je pense à *Paris, Texas* de Wim Wenders ou *Twentynine palms* de Bruno Dumont.

**A.** Oui, il y a là découverte d'une inquiétante étrangeté aux États-Unis. Si toi tu y allais, tu

ne serais pas surpris parce que tu as regardé tellement de films et de séries que tout te semblera familier. C'est si tu y restes que tu te rends compte que tout est un peu décadré. On a des réflexes européens dans un endroit qui semble familier mais qui, au final, ne l'est pas car l'appréhension de l'espace est vraiment différente. Nous, on a l'habitude d'arpenter les rues, qu'il se passe des choses en rez-de-chaussée, qu'il y ait des piétons. Tout ça n'est pas possible aux États-Unis, il n'y a rien au rez-de-chaussée, tout est *indoor*. L'espace en tant que piéton est très décevant et les choses ne se déroulent pas à l'endroit où on les attend, l'étrangeté va surgir dans un second temps. Pour les américains, ce regard là n'est pas du tout intéressant. Cela reste un regard qui nous est propre et que l'on partage entre nous.

**F.** Personnellement, je ne suis encore jamais

allé aux États-Unis, et ces films me touchent pour leur point de vue personnel sur la culture américaine. Je découvre le motel uniquement au travers des films que je regarde, au travers de la mise en scène.

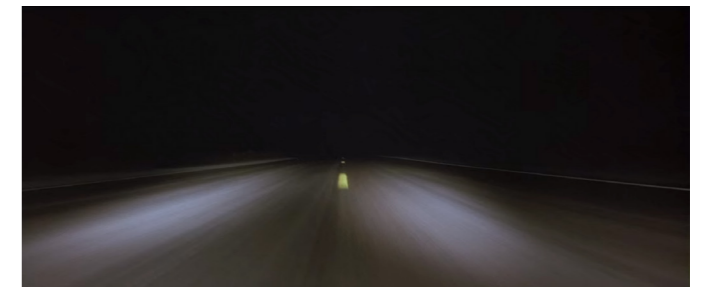
**A.** Bien sûr. Et finalement, on a tous cette expérience vis à vis des États-Unis. Mon film

part du principe que je ne peux pas ignorer les références littéraires et cinématographiques autour du motel. Je dois jouer avec. Le film référence pour mon documentaire, ça a d'ailleurs été *Lost Highway*. La référence est clairement assumée. Le motel, c'est un lieu récurrent chez David Lynch, il est dans presque tous ses films. L'étrangeté, le côté inquiétant du motel, c'était vraiment Lynch pour moi. Puis, à force de vivre avec les gens et de voir cette dualité chez eux du jour et de la nuit, où lorsque la nuit tombe, on sombre vraiment dans la folie, la référence à Lynch était intéressante à exploiter. Quand tu vis dans les motels, tu es tellement irrigué par cet imaginaire cinématographique et littéraire, avec les recueils de Sam Shepard ou les romans de Nabokov, que tu joues à te faire peur. Tu sur-interprètes tous les sons que tu entends. Tu es seul dans ta chambre de motel, un motel qui n'a pas bougé d'un centimètre depuis les 60's. Seul, en plein milieu de nulle part, tu sursoutes au moindre bruit. Juste parce que tu es irrigué de *Psychose*, de ce genre de films.

**F.** On ressent aussi beaucoup cela dans *Vacancy*: un personnage qui montre la porte de sa chambre criblée de balles, l'omniprésence de la route, le bruit des gens qui s'engueulent. On a l'impression de ne jamais être tranquille.

**A.** C'est quelque chose que l'on a beaucoup travaillé au montage son. C'est une ambiance constante. Dans le motel de Fresno avec Beverly (un des trois personnages suivis dans le documentaire), on est le long de l'autoroute. Tu as beau fermer la porte, le bruit de la route est constant, nuit et jour ça ne s'arrête jamais, c'est de l'ordre de l'épuisement. Dans le cas de Beverly, c'est un motel qui a un étage : tu es au rez-de-chaussée mais tu entends à 360°, tu entends à ta gauche, à ta droite, au-dessus. Et tu entends toujours ce son étouffé de gens qui s'engueulent, de cris, parfois de coups, de disputes, et c'est tout autour de toi jusque sur le parking. Tout ça participe vraiment d'un état d'inconfort et d'inquiétude permanent. Bruce Bégout dit à propos de ça que le motel est à la

fois un lieu de refuge, car on se sent protégé du monde extérieur lorsque l'on ferme la porte, et en même temps, le piège se referme sur toi. Le motel, c'est un endroit où tu viens pour faire une pause, pour reprendre ton souffle et remettre les choses à plat pour repartir du bon pied. Le problème, c'est que vivre dans un motel coûte tellement cher... Je ne l'ai pas gardé dans le film, mais à un moment, Beverly me fait la liste de ce que ça lui coûte quotidiennement : il y a la chambre de motel qui n'est pas donnée, il n'y a pas de cuisine donc tu dois toujours manger à l'extérieur, comment tu déplaces, la laverie, tous les objets que tu ne peux pas stocker chez toi et que tu dois systématiquement racheter ou bien payer ton *storage* (garde meubles) dans le cas de Beverly. A la fin, cela te coûte beaucoup plus cher de vivre dans un motel que de louer un appartement. Et c'est la problématique de pas mal de gens : ils commencent à vivre dans un motel parce qu'ils n'ont que ça, c'est le seul endroit où on les accepte, où il n'y a pas besoin d'avoir une



(Lost highway, David Lynch, 1997)





(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)

caution, pas besoin de payer un mois de loyer à l'avance, «Je me mets là le temps de retrouver un boulot et de faire quelques économies». Sauf que cela coûte tellement cher que c'est au final impossible. Donc tu te retrouves pris au piège, et il est très difficile d'en sortir.

**F.** Tout ça a un côté très pernicieux. Dans l'esthétique même du motel d'ailleurs, où derrière ces lumières néon *flashy* ou ces couleurs bariolées, on voit la peinture qui se craquelle, et les chambres qui sont crades.

**A.** Après, tu as différentes catégories de motels. Si tu pars aux États-Unis en tant que touriste, tu n'auras pas accès aux mêmes motels qu'un mec qui y vit à la semaine ou au mois. Ils ne se trouvent pas aux mêmes endroits, ils ne sont pas référencés sur des plateformes du genre *Booking*, et il y a clairement une pancarte qui annonce «Payer au mois ou à la semaine», tu sais que tu n'es pas le bienvenu. Il n'y a aucune raison pour que tu ailles dans ces endroits-là et tu n'auras aucune envie d'y rester. Là où vit Beverly dans *Vacancy*, il y a pleins de motels à la suite des autres. Mais je n'ai jamais vu un seul touriste

dans ces motels là. Ils sont dans d'autres motels, ailleurs dans Fresno. Mais si tu es un touriste et que tu débarques sur ce *strip* (rue) où, de jour comme de nuit, il n'y a que des prostituées, des dealers et des mecs de gang... tu prendrais tes jambes à ton cou.

**F.** Je repense à une transition dans le documentaire entre Fresno et Amboy. On observe depuis une fenêtre de voiture de nombreuses enseignes néons défilant, jusqu'à ce qu'elles s'effacent peu à peu pour laisser place au désert, immense. Une fois à Amboy, le motel semble perdu en plein cœur du désert, on dirait qu'il n'a rien à faire là.

**A.** Ce sont deux endroits qui ont des récits très différents. Ce qui m'intéressait dans le film, c'était de montrer à quel point le motel représente les limbes. Tu es vraiment entre la vie et la mort, le paradis et l'enfer... en marge du monde. Et cela peut être très loin dans le désert, comme très près de la ville. Ce qui est intéressant à Amboy, et métaphoriquement très parlant, c'est que tout autour du motel, c'est un désert de sel. Vern explique au début du film qu'on ne peut pas

boire l'eau ici. Elle est trop salée, empoisonnée. Si on la boit, on finit par se transformer en statue de sel. Il y a quelque chose de l'ordre de la pétrification pour Manny et Vern (les deux autres protagonistes du documentaire) qui vivent là. Ils sont dans un état tellement stationnaire, ils sont tellement loin de tout et de tous qu'ils finissent par se figer eux-mêmes, c'est comme une enclave. L'histoire du village dans lequel ils se trouvent est aussi passionnante : c'est un endroit qui était plein de vie au vingtième siècle. Il y avait le train qu'on entend toujours dans le film et qui passe juste à côté, il y avait une usine, beaucoup d'habitations, la route 66 qui passe là... c'était une vraie petite ville. D'où la nécessité de construire un motel. Et un certain nombre de facteurs a fait que tout cela a tourné au village fantôme à partir des 70's.

**F.** Le personnage de Vern sort d'ailleurs durant la nuit et parle de son rapport aux fantômes. Comme si, parce que le motel était à présent une ruine, il devenait un lieu hanté. Même lui semble errer dans ce motel abandonné.

**A.** C'est ce qu'on cherchait à faire passer : ce sont les limbes, "Purgatory with color TV" (phrase tirée de la série *Supernatural*, où deux frères parcourent les routes d'Amérique à la recherche de démons, de monstres et d'autres ennemis surnaturels). Vern est à la limite le plus lucide sur la situation, il a appris avec, et parmi les fantômes. Quand tu vis dans un motel, tu es toujours dans une course effrénée. Beverly, cela fait bien longtemps qu'elle a perdu ce qui lui sert de carte d'identité. Et si tu fais une recherche sur les gens qui vivent dans les motels, tu n'as pas de chiffres, pas de statistiques. Les gens qui vivent dans les motels deviennent littéralement des fantômes. Ayant perdu leur droit à la sécurité sociale, n'étant plus recensés, ils n'existent plus aux yeux de la société.

**F.** Comment avez-vous alors fait pour rencontrer ces personnes ?

**A.** Je suis partie en Californie pour rencontrer

ces gens qui ont tout perdu, ces laissés pour compte de l'économie du rêve américain. Je m'étais fait un itinéraire avec un certain nombre de motels où j'étais susceptible de m'arrêter pour différentes raisons : les motels où se rend Christian Blackwood dans son documentaire, la route 66, un contact chez les militants des sans-abris à Fresno... Il me semblait important de vivre personnellement l'expérience d'habiter dans un motel, de personnellement vivre cette errance pour pouvoir la retranscrire cinématographiquement. Je fais du cinéma, je ne suis pas sociologue ni anthropologue donc je n'ai pas non plus la volonté de coller au plus près du réel ou de faire un catalogue de toute la typographie des gens.

Finalement, je me suis laissé porter par la rencontre. Pour rencontrer ces gens, il faut se laisser errer, sombrer un peu dans la folie puisque vivre tous les jours dans un motel, c'est tous les jours la même musique : tous les matins, un mec vient te harceler pour que tu payes, tu passes ta journée à essayer de trouver de quoi gagner de l'argent puis tu *re check-in* (s'enregistrer, prendre une chambre) le soir. En l'occurrence, Beverly c'est un truc de l'ordre de la magie qui nous a fait nous rencontrer. Je rencontrais plein de gens abîmés, sans-abris, héroïnomanes mais qui n'étaient pas du tout dans une volonté de partager, d'être filmé. On avait entendu parler de Beverly, qui avait l'air de vivre là depuis très longtemps, et c'est exactement ce qui m'intéressait. Comment quelqu'un survit dans ces motels beaucoup plus *trash* encore que le film ne le laisse entendre ? Je ne la trouvais pas puisque personne ne savait vraiment où elle était. En plus, ce n'est pas simple d'aborder quelqu'un comme elle.

Je suis tombé sur elle par hasard un soir sur un parking, et j'ai tout de suite su de loin que c'était elle. J'ai eu une sorte de coup de foudre. Elle avait un côté royal, même sur ce parking minable. C'est une personnalité incroyable : pour survivre depuis trente ans dans ces motels, il faut être très armé. Il n'y a qu'elle qui a réussi. Personne d'autre n'y a vécu depuis trente ans, les gens

partent, meurent ou terminent en prison. Pour rencontrer les gars, je me suis arrêté un jour à la station service et j'ai commencé à discuter avec Manny. Je suis repassé un jour et il m'a proposé de m'installer à l'arrière du motel où il y avait un *trailer* qui ne servait à rien et dans lequel j'ai pu rester plusieurs semaines.

**F.** Beverly, Manny et Vern ont-ils tout de suite accepté la présence de la caméra ?

**A.** Je voulais vite apporter la caméra à l'intérieur de tout ça car je n'avais pas envie de construire une relation forte qui s'effondre une fois que l'image est là. Après avoir trouvé ce qui semblait être les protagonistes du film, j'ai demandé à ma cadreuse de venir me rejoindre et on a tout de suite commencé à filmer. Pour moi, c'est une autre dynamique: notre relation existe parce que l'on est en train de faire quelque chose ensemble, en l'occurrence, un film. Pour Beverly, il y a eu un truc hyper organique immédiatement : je n'ai jamais eu à lui dire «Ne regarde pas la caméra, parle de ci, parle de ça», elle a été elle-même, malgré la présence de la caméra. Pour elle, ça a été complètement naturel et spontané. D'ailleurs, aux Etats-Unis en général, les américains n'ont aucun problème avec leur image car ils n'ont aucun problème avec eux : ce ne sont pas des gens pudiques, pas des gens méchants, et ce sont naturellement des *storytellers* donc tu as plutôt des bonnes surprises quand tu filmes les gens. Vern, lui, est schizophrène mais il joue aussi avec ça. J'ai plein de séquences drôles où il joue avec la caméra. Dans la séquence des fantômes, tu ne sauras jamais si c'est lui qui joue, ou s'il est vraiment lui-même. Avec Manny, c'était le renversement qui était intéressant. Dans un premier temps, il a vraiment fabriqué son discours. Je m'intéressais aux clichés, le motel, c'est un lieu de poncifs. Il fallait donc que j'intègre ces clichés visuellement au film, mais aussi dramaturgiquement avec le personnage de Manny qui est celui du gangster repent. Manny avait construit tout son discours par rapport à ça : «Je suis ma propre légende». Lors du tournage, Trump a été élu et sa situation est devenue

plus fragile car, étant né au Mexique, il n'a pas la nationalité américaine. Avec Trump, tous les étrangers ayant commis un délit allaient voir leur dossier rouvert et, en fonction de la gravité des faits, seraient potentiellement expulsés. D'un coup, Manny s'est retrouvé expulsable. Il n'a pas d'affinité particulière avec le Mexique, il n'a pas du tout envie d'y vivre et il ne parle pas vraiment espagnol. Il était vraiment en danger, à un moment où il était beaucoup plus fragile et où il faisait le bilan sur sa vie, et la caméra lui a permis d'avoir un espace de parole.

**F.** J'ai aussi ressenti chez eux une grande mélancolie. Je repense à la scène où Vern semble plongé dans ses pensées en écoutant une chanson sur un vieil ampli poussiéreux.

**A.** Tout à fait. C'est en lien direct avec ce qu'ils vivent : ils arrivent tous à un âge où ils sont en capacité de faire le bilan, de regarder derrière eux, et devant eux. Le point commun entre eux tous est quand même une très grande solitude, et ce sentiment d'avoir perdu quelque chose. D'où une grande mélancolie que j'appuie en termes visuels puisque c'est un film qui prend son temps, qui est assez lent au niveau du montage comme du mouvement de la caméra.

**F.** Et il y a tout de même une note d'espoir en fin de film. Ce sont des personnes qui semblent très attachées à leur passé, mais chacun raconte aussi sa façon de percevoir l'après : Beverly qui retourne voir son fils pour la cérémonie de diplôme, Manny qui souhaite reconstruire sa maison.

**A.** Ce sont des gens qui n'ont pas arrêté de rêver, qui n'ont effectivement pas perdu tout espoir. Beverly est parfaitement consciente que son *storage* est le dernier lien qu'elle garde avec son ancienne vie, le dernier lien avec «l'autre monde», celui de la société, de la vie que la plupart des gens vivent. Elle est consciente que si elle lâche son *storage*, elle lâche toute possibilité de vivre ailleurs que dans le motel. C'est un renoncement et une décision lourde de conséquence. Cela



veut dire qu'à son âge, tu fais le choix de mourir dans un motel, que tu n'arrêteras jamais la drogue... Ce n'est pas une décision qui serait facile à prendre, donc, évidemment, elle rêve encore. Mais le film choisit de ne pas trancher, de ne pas dire si c'est de l'ordre du fantasme ou si l'on épouse complètement son rêve. Le film se termine sur cette note d'espoir, mais tu peux l'interpréter comme tu veux. Pour Manny, c'est la même idée : «Je vais renouer avec la femme que j'ai laissée, je vais repeindre le mur en violet parce que c'était sa couleur préférée alors je lui enverrai une photo et on se retrouvera», le film ne te dit pas si il le fera ou ne le fera pas.

En tout cas, ils n'ont ni l'un ni l'autre, pas renoncé. Mais tu as quand même une troisième voix qui

**A.** Pour moi, c'est quelque chose de vraiment prégnant. Il ne concerne pas que les américains. On le voit à travers le cinéma dans les regards européens sur la société américaine, c'est un rêve qui a la peau dure. Si tu vas dans des endroits comme New York, tu peux croiser énormément de gens qui ont tout plaqué pour vivre leur rêve américain. Du point de vue extérieur, c'est un point de vue de réussite, de carrière. Bien souvent, tu vas trouver des étrangers qui ont, par exemple, rêvé de faire de la musique et qui sont au final plutôt serveurs et un peu musiciens à leurs heures perdues. Ils ne sont pas sortis des États-Unis depuis quinze ans et, pour eux, le rêve américain est encore ancré. J'entends encore beaucoup de gens qui rêvent de partir aux États-Unis, de faire carrière, de réussir.

valorisés aujourd'hui comme Steve Jobs qui se plantent, qui recommencent, qui réussissent... Pour avoir travaillé sur la Nouvelle Orléans, la ville est l'emblème de ce rêve américain : la ville détruite par l'ouragan Katrina, qui renaît de ses cendres et se réinvente en mieux. C'est toujours de l'ordre du récit, et les américains sont très forts pour ça : le récit est plus fort que le réel, et il est plus intéressant. En l'occurrence, Manny et Beverly sont dans des idéaux beaucoup plus modestes, qui seraient juste de repartir du bon pied.



(Vacancy, Alexandra Kandy Longuet, 2018)

est celle de Vern et, d'après moi, la plus lucide de toutes.

**F.** Le film parle beaucoup de l'envers du rêve américain. Est-ce que ce rêve est une idéologie que tous les américains partagent encore, ou est-ce qu'il appartient déjà au passé ?

Pour les américains, c'est un tout petit peu différent. Pour eux, le rêve américain, c'est la capacité de tout perdre pour tout reconstruire, c'est la capacité de se réinventer. Et tu as ce rêve incarné dans beaucoup de gens qui ont, par exemple, un *revival* chrétien après avoir vécu une vie de débauche. Tu as des modèles encore

# Médiagraphie

## Articles

**Camps of crime**, J. Edgar Hoover, 1940, The American magazine,  
**Les motels au cinéma, magie grise**, Quentin Grasset, 2017, Trois couleurs  
**Thelma et Louise : la ballade sauvage**, David Mikanowski, 2018, Le point  
**The Florida project : l'envers du rêve américain**, Michael Oliver Harding, 2017, Journal metro  
**The rise and fall of the great american motel**, Andrew Wood, 2016, The Conversation  
**The twilight of the mom & pop motel**, Andrew Wood, 2016, The Conversation  
**Un regard politique et poétique sur l'Amérique des laissés-pour-compte**, Marie-Hélène Soenen, 2020, Télérama  
**Vacancy : Interview avec Alexandra Kandy Longuet**, Anne Feuillère, 2019, Cinergie.be

## Films

**A serious man**, Joel et Ethan Coen, 2009, 1h46  
**American honey**, Andrea Arnold, 2016, 2h43  
**As she left**, Alexandra Kandy Longuet, 2012, 38mn  
**Bagdad cafe**, Percy Adlon, 1984, 1h35  
**Bonnie & Clyde**, Arthur Penn, 1967, 1h52  
**Bottle Rocket**, Wes Anderson, 1996, 1h45  
**Bug**, William Friedkin, 2006, 1h42  
**Carol**, Todd Haynes, 2015, 1h58  
**Cars**, John Lasseter, 2006, 1h57  
**Dingo & Max**, Kevin Lima, 1995, 1h21  
**Drugstore cowboy**, Gus Van Sant, 1989, 1h44  
**Dumb & Dumber**, Peter Farrelly, 1995, 1h47  
**Easy Rider**, Dennis Hopper, 1969, 1h36  
**Gerry**, Gus Van Sant, 2002, 1h45  
**Green Book**, Peter Farrelly, 2018, 2h10  
**J'ai le droit de vivre**, Fritz Lang, 1937, 1h26  
**La balade sauvage**, Terrence Malick, 1973, 1h35  
**La dernière séance**, Peter Bogdanovich, 1971, 1h58  
**La soif du mal**, Orson Welles, 1958, 1h35  
**Leningrad cowboys go America**, Aki Kaurismäki, 1989, 1h19  
**Le plein de super**, Alain Cavalier, 1976, 1h37  
**Les amants de la nuit**, Nicholas Ray, 1948, 1h35  
**Les combattants**, Thomas Cailley, 2014, 1h40  
**Les indestructibles 2**, Brad Bird, 2018, 2h05  
**Les Simpson, le film**, David Silverman, 2007, 1h28  
**Little miss sunshine**, Jonathan Dayton et Valerie Faris, 2006, 1h42  
**Lolita**, Stanley Kubrick, 1962, 2h33  
**Lost highway**, David Lynch, 1997, 2h15  
**Macadam à deux voies**, Monte Hellman, 1971, 1h45

**Mala noche**, Gus Van Sant, 1986, 1h20  
**Mammuth**, Kervern et Delépine, 2010, 1h32  
**Memento**, Christopher Nolan, 2000, 1h56  
**Motel**, Christian Blackwood, 1988, 1h27  
**My own private Idaho**, Gus Van Sant, 1991, 1h45  
**New York - Miami**, Frank Capra, 1934, 1h45  
**No country for old men**, Joel et Ethan Coen, 2007, 2h03  
**Nocturnal animals**, Tom Ford, 2016, 1h57  
**Nouvelle-Orléans : laboratoire de l'Amérique**, Alexandra Kandy Longuet, 2016, 52mn  
**Paris, Texas**, Wim Wenders, 1984, 2h26  
**Psychose**, Alfred Hitchcock, 1960, 1h49  
**River of Grass**, Kelly Reichardt, 1994, 1h40  
**Rubber**, Quentin Dupieux, 2010, 1h25  
**Sailor & Lula**, David Lynch, 1990, 2h05  
**Saint amour**, Kervern et Delépine, 2016, 1h41  
**Starman**, John Carpenter, 1984, 1h55  
**Stranger than paradise**, Jim Jarmush, 1984, 1h30  
**Swallow**, Carlo Mirabella Davis, 2019, 1h35  
**Terminator**, James Cameron, 1984, 1h48  
**The devil's rejects**, Rob Zombie, 2005, 1h49  
**The Florida project**, Sean Baker, 2017, 1h55  
**The neon demon**, Nicolas Winding Refn, 2016, 1h58  
**Thelma & Louise**, Ridley Scott, 1991, 2h10  
**Toy Story, Angoisse au motel**, Angus MacLane, 2013, 22mn  
**True romance**, Tony Scott, 1993, 2h01  
**Twentynine palms**, Bruno Dumont, 2003, 1h59  
**Une nuit en enfer**, Robert Rodriguez, 1996, 1h48  
**Vacancy**, Alexandra Kandy Longuet, 2019, 1h15  
**Valley of love**, Guillaume Nicloux, 2015, 1h32  
**Voyeur**, Josh Koury et Myles Kane, 2017, 1h36

## Livres

**Americans on the road : From autocamp to motel**, Warren James Belasco, 1979, Johns Hopkins University Press, 224 pages  
**Amérique**, Jean Baudrillard, 1988, Le livre de poche, 122 pages  
**Exiled in America, life on the Margins in a Residential Motel**, Christopher P. Dum, 2016, Columbia University Press, 320 pages  
**Home away from home : motels in America**, John Margolies, 1995, Bulfinch, 127 pages  
**L'Amérique au jour le jour**, Simone de Beauvoir, 1947, Gallimard, 535 pages  
**L'Amérique qui tombe : Comment les politiques ont trahi le rêve américain et abandonné la classe moyenne**, Arianna Huffington, 2011, Fayard, 384 pages

**L'enseignement de Las Vegas**, Robert Venturi et Denise Scott Brown, 1972, Margada, 192 pages  
**Lieu commun, le motel américain**, Bruce Bégout, 2003, Allia, 180 pages  
**Lolita**, Vladimir Nabokov, 1955, Gallimard, 551 pages  
**Motel chronicles**, Sam Shepard, 1982, City lights books, 143 pages  
**Road Movie, USA**, Bernard Benoliel et Jean Baptise Thoret, 2011, Hoëbeke, 242 pages  
**Sur la route**, Jack Kerouac, 1976, Gallimard, 436 pages  
**The Negro Motorist Green Book**, Victor H. Green, guide de voyage publié annuellement de 1936 à 1966

## Peintures et affiches

**Affiche du film Paris, Texas**, Laurent Durieux, 2020  
**Affiche du film Psychose**, Matt Needle, 2018  
**Motel, Route 66**, John Register, 1991  
**Opus Inn - Time goes by**, Hiroshi Nagai, 2018  
**Western motel**, Edward Hopper, 1957

## Photographies

**Out of season : the vanishing architecture of the wildhoods**, Mark Havens, 2016  
**Roadside America**, Ralph Gräf, 2016  
**Vacancy**, Alexandra Kandy Longuet, 2018

## Vidéos

**Désert et cinéma**, Blow up, 2019, Youtube, 6mn  
**Le fossoyeur de films #32 - The devil's rejects**, Le fossoyeur de films, 2017, Youtube, 20mn  
**Les cinéastes français en Amérique**, Blow up, 2020, Youtube, 21mn  
**Le miroir au cinéma**, Blow up, 2014, Youtube, 9mn  
**Voitures et cinéma**, Blow up, 2017, Youtube, 11mn

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**Le motel revêt au cinéma un voile de mystère fascinant et effrayant. Un mirage qui attire l'errant, nimbé de la brume illusoire du désert, égaré dans les limbes américaines... la dernière halte avant la fin du voyage.**

