

Je vous propose d'enquêter, de suivre le personnage à la trace, sans nécessairement décrire toutes les occurrences, mais en privilégiant trois types d'observation :

Le jeu de l'acteur, Peter Lorre

Les paramètres du filmage vs la position à nous assignée par la mise en scène

L'action et la parole du personnage : où se manifeste la *pulsion*

Nous observerons le personnage sous l'angle de la pulsion : autrement dit, comment le cinéma, peut-il, lui qui donne un point de vue prioritairement externe, rendre perceptible ce qui se joue dans les forces obscures de l'inconscient ? De quels signifiants l'acteur et son maître de jeu disposent-ils, et qu'en font-ils ?

Ce n'est pas le lieu ici d'un exposé sur la notion de pulsion, de Freud à Lacan [pas de compétence pour entrer dans les fameuses topiques freudiennes]

On partira cependant d'une définition communément acceptée : étymologie : *poussée*
Cf. l'article pulsion du TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE

On se bornera à traiter des manifestations de la pulsion : et pour cela on peut prendre comme exemple, comme point de référence, un extrait du film de Karl Freund *Les mains d'Orlac* dans lequel on retrouve Peter Lorre, quatre ans après M.

Il est le docteur Gogol [!], chirurgien Viennois très réputé qui aime une actrice Yvonne Orlac, mariée à un pianiste virtuose à l'aube d'une grande carrière . Au début du film, après le spectacle du Théâtre des Horreurs où elle se produit, Yvonne fête son départ pour Paris : mariée depuis un an, mais souvent séparée, elle quitte la scène et elle va rejoindre son mari. Gogol reste à l'écart, jusqu'au moment où on l'invite à céder à la coutume et à embrasser la mariée.

ex 0 10'30 Freund Mad Love Les mains d'Orlac 1935

L'extrait est parlant : la timide réserve de Gogol, la gêne éprouvée par Yvonne à qui Gogol vient d'avouer le besoin qu'il a d'elle, le long échange de regards, le geste innocent de la jeune femme et la gestuelle impulsive du chirurgien, le tout amplifié par les réactions de l'entourage. La pulsion est bien ici dans la transgression visible et scandaleuse des codes de comportements.

Le choix de l'acteur

Carrière au théâtre : Laszlo LÖWENSTEIN né en Hongrie formation scène à Vienne
Débuts à Zurich, puis Berlin / Brecht *Homme pour homme* court métrage 1931

Physique atypique : taille 1.65 signes particuliers : yeux à fleur de peau
Mobilité minimale du visage, travail sur l'expressivité du regard, d'abord physique
Dans le film qu'il réalise en 51, il se caractérise lui-même par la morphologie de ses yeux

Lang le choisit pour sa non séduction, il est un homme... quelconque et parmi d'autres
Importance du corps de l'acteur
Dans l'espace. La manière dont visage, blanchâtre, réagit à la lumière...

Le personnage : attente et découverte très progressive

Le personnage du meurtrier est d'abord une absence, une menace qui hante les mères
Une présence en creux qui va se réaliser très progressivement.

On parle de lui, et c'est par la voix qu'il entre physiquement dans le film...
Il est lourd de menace mais indéterminé, et c'est par son ombre qu'il surgit à l'image
Une ombre et une voix, étrange : la question de l'identité est posée
Question que l'on peut formuler ainsi : un individu est-il réductible à ses actes ?
Est-il soi ? Est-il l'autre ? Question qui passionne Lang fin connaisseur des romantiques

5'17 séquence 1

C'est Elsie qui, indirectement, nous conduit à lui : sur l'affiche de la colonne Morris, il est désigné par ses actes et sa valeur marchande, de mise à prix
De sa voix, nasillarde et enfantine, difficile d'en dire plus pour le moment, quant à sa gestuelle, par son ombre, elle révèle l'attitude duelle : il est en quête, en chasse, il aborde la fillette, mais il le fait en gommant toute agressivité : voix douce, geste lent qui pourrait être rassurant, il se met à la portée de l'enfant, mais il est inquiétant pour le spectateur, du fait du poids fantasmatique de l'ombre. Il est un individu surgi de nulle part (de partout) et flottant dans l'espace.

On le retrouve à 5'17, selon la loi d'alternance déjà décrite, on passe de la porte restée ouverte sur le palier, la mère d'Elsie étant rentrée. Vu en plongée, réglant le ballon qu'il offre à la fillette. Il est de dos, on ne voit que sa nuque sous le chapeau dont on a vu l'ombre. Il sifflote tout en payant, n'échange aucun mot, et quand il est rejoint par Elsie qui lui prend la main, il se retourne et sort du champ par la droite.

8'22 séquence 2

Alors que la ville est en émoi et qu'on s'arrache les journaux auprès des crieurs de rue, on revient sur M occupé à rédiger une lettre à la police. 8'22 En plongée, on ne voit de lui que son dos, sa nuque et sa main gauche qui tient une cigarette et dont le pouce maintient la feuille sur laquelle il est penché. Au début du plan, cris hc du crieur qui sont remplacés par le sifflement du même air.

Recadrage au plan suivant, qui nous met dans une position de regard subjectif : la main assure un raccord qui vient remplir le bas de la feuille. Il défie la police, provocateur et jusqu'au-boutiste...

C'est ici une information intéressante sur ses pratiques et son immaturité, mais ce qui est surtout travaillé par Lang ici, c'est la position malaisée du spectateur qui combine paradoxalement une très grande proximité (on est chez lui, comme enfermé) à une insatisfaction assumée : on est à sa place, mais on n'a toujours pas son visage, le face à face qui nous permettrait de commencer à l'identifier nous est refusé.

En jouant sur les mots, on peut dire qu'il y a ici une forte identification primaire (la caméra, c'est-à-dire le spectateur, occupe au plan 2 la place de son regard), mais que l'identité sociale du personnage est encore masquée et que sa part d'ombre est fortement perceptible, ce que manifeste parfaitement le travail d'éclairage et de composition.

14'58 séquence 6

La suspicion est générale : le peuple, la bourgeoisie, toute la société est touchée : méfiance et délation, les mouvements de foule annoncent ceux de Fury tant l'on est près du lynchage. On retrouve, en plan rapproché, la lettre publiée dans un journal et analysée par les enquêteurs. Un expert en graphologie dicte son analyse de la pathologie du meurtrier, et lorsqu'il parle de la *personnalité dissimulatrice du sujet*, on découvre enfin son visage. Selon un procédé de décalage bande son, bande image, souvent utilisé par Lang.

Ce curieux face à face est un jeu à trois. 14'58 Cette personnalité dissimulatrice, en contrepoint, se révèle un peu plus, mais dans un face à face avec soi-même. Devant son miroir, et au-dessus d'un bric-à-brac d'objets de toilette, l'homme (portant nœud papillon et boutons de manchettes) se regarde, à nouveau penché, épaules recourbées. Il est en amorce profil gauche, dans le haut droit du cadre, alors que son visage est pour nous entièrement visible en reflet. Mais les angles et l'axe de son regard sont tels qu'il semble détourner les yeux. Lentement, il relève la tête, sa bouche esquisse un semblant de sourire, plus prononcé ensuite, au moment où il porte ses deux majeurs à la commissure de ses lèvres pour produire une grimace qu'il observe d'un mouvement de tête et qu'il intensifie en jouant de ses yeux exorbités. Il passe ainsi d'une attitude d'auto-observation, au rôle d'un clown triste pour sembler jouer avec la question « humain vs inhumain », toute la folie potentielle semblant condensée dans l'extrême tension de son regard et la déformation de ses traits qui tendent à faire de son visage le masque de l'horreur.

Ce moment, quoique bref, comble le manque précédent et répond à la frustration du spectateur. Nous voici enfin dans le secret : ici, dans sa presque-immobilité, c'est le visage qui prend le relai et qui devient écriture. Il livre un texte à double portée : il parle au spectateur, certes, mais comme par surprise. Mieux, par effraction, en subissant un viol de son intimité [Cf. aussi le travail de l'assistant de Lohmann]. C'est un moment et une action d'abord narcissique : que cherche en effet tout individu, sain ou malade, « normal » ou pervers, sinon, par l'image de soi, une interrogation sur sa propre identité. Moment pour l'être et occasion d'être avec soi. Moment de quête.

Mais ce qui complique la situation du spectateur, c'est évidemment la dimension infantile : ce jeu de grimace pourrait faire sourire, il ne peut évidemment, dans la chaîne du film, qu'inquiéter. Et reste en suspens le diagnostic porté [Cf. le montage] par la voix de l'autorité : pathologie sexuelle et tendance à la folie, diagnostic auquel la grimace finale fait évidemment écho.

28'12 séquence 8

Sa silhouette, reconnaissable pour nous, avec ses accessoires chapeau et manteau est cadrée incidemment dans le champ des jumelles d'une des cadres du syndicat de la pègre. Il est un passant qui passe et n'attire évidemment pas les regards.

46'06 séquence 13

Il faut attendre longtemps pour revoir l'homme recherché : nous assistons aux avancées et aux soubresauts de l'enquête. Mais Lohmann progresse, il a obtenu une liste de malades sortis des hôpitaux. On voit l'homme sortir de son immeuble, boutonner son manteau et se diriger hc gauche, l'éclairage soulignant son ombre. L'assistant de Lohmann entre juste après venant de la droite, il va nous permettre de **mettre un nom** sur celui que nous savons être l'homme recherché, mais qui n'est, pour la police qu'un suspect possible parmi d'autres. **Hans Beckert** est donc locataire chez une certaine Elisabeth Winkler : on visite sa chambre avec le policier et l'on entre donc dans son intimité.

48'10 séquence 14

En montage alterné, on retrouve Hans Beckert croquant une pomme à l'étal d'un marchand ambulant [Marchand des quatre saisons, Cf. Fassbinder] et en choisissant une autre. L'enquêteur poursuit son travail, fouille dans la corbeille à papiers et, au rapport devant Lohmann va lui apporter un indice qui sera essentiel : les cigarettes Aston. Mais auparavant, grâce au syntagme alterné...

49'07 séquence 14

... dans le mouvement des passants nous retrouvons Hans dans sa déambulation, nous le voyons entrer dans le champ, croquant encore une pomme et s'arrêtant devant une vitrine d'une coutellerie

Un contrechamp accompagné d'un changement d'échelle, le livre à notre regard : il se penche vers des coffrets de couteaux et l'on bénéficie alors d'un point de vue interne. **Ici, il faut distinguer entre le point de vue et le point d'écoute car alors que l'on est à sa place pour voir, on se trouve plongé dans un profond silence. Les bruits de la rue ont cessé : l'homme est isolé, coupé du réel, tout à son fantasme, à sa pulsion ? point de vue interne ou ce silence fonctionne comme un signal au plan de l'énonciation : silence qui le désigne comme franchissant le monde des quidams pour entrer dans un autre monde, celui des prédateurs. La mise en scène souligne doublement son statut particulier puisque son visage et le haut de son buste sont encadrés par un losange formé de couteaux dessinant une aura (certes maléfique, mais belle), tout comme un arc de cercle semble aller d'une main à l'autre.**

Un raccord regard nous donne à voir à ce moment une fillette qui s'inscrit parfaitement dans le losange, en reflet dans la vitrine. L'homme porte la main gauche à ses lèvres, les doigts s'attardant sur l'extrémité de la bouche. Le regard s'intensifie. On revient au plan sur la fillette, puis à nouveau l'homme qui baisse les bras, saisit la barrière qui est devant lui, semble respirer avec peine. À nouveau plan de la fillette qui sort du champ, où demeure une structure métallique qui souligne le vide, vide sur une roue de voiture, rappel du motif du cercle, désormais envahissant et qui va se complexifier très bientôt.

Un contrechamp : plan rapproché taille de l'homme de dos, on voit son profil gauche, mais aussi, en reflet dans la vitrine, son profil droit, et surtout les yeux perçant sous le chapeau. Il

se détourne alors de la vitrine, saisit son col, respire, baisse la tête et, reprenant le sifflement habituel, sort dans la direction où il était arrivé. Les klaxons étant à nouveau audibles...

Moment intéressant pour penser la question de la pulsion : Lang parvient parfaitement, par des choix de mise en scène simples mais subtils, à isoler le passant dans la ville, à lui donner une intériorité complexe. On lit sur son visage et grâce aux procédés de filmage, ce qu'il peut y avoir de hasard et d'aventure dans la chasse du prédateur. Comment la surprise peut provoquer la tension, sans doute un combat intérieur, sûrement aussi une souffrance, visible dans le jeu de l'acteur, enfin et surtout, un paradoxe. Le prédateur a tué, il est prêt à tuer encore, il s'attaque à des être faibles certes, mais ce que nous montre cette séquence, c'est sa dépendance et sa fragilité. Dépendance à ce qui le dépasse (ce qu'il analysera très bien devant ses justiciers en parlant de la *force* contre laquelle il est impuissant). Et fragilité, ou faiblesse, dans ce dos exposé, après le bref échange avec soi et l'échec de cette tentative (tentation ?). Le dos par lequel il nous a été présenté, le dos qu'il nous montre et grâce auquel on le surprend ou on l'accompagne dans son intimité. Le dos qu'il nous livre ici, mais que l'on peut percevoir comme un aveu de vulnérabilité. Le dos qui recevra la marque d'infamie qui le perdra.

50'30 séquence 14 / séquence 15

Un second échec se produit très rapidement. Après un plan de unique qui ramène à l'enquête, à 50'30 une fillette arrive devant une librairie dans la vitrine de laquelle deux objets cinétiques sont en action. Elle s'attarde un instant, puis passe. Elle est suivie par le sifflement de l'homme hors champ. M n'apparaît pas, mais la prise de son est très proche. L'attente est forte mais résolue au moment où la fillette se précipite dans les bars de sa mère, venue du hors champ opposé.

Mère et fille sortent du champ par où est venue l'enfant et l'on découvre alors M qui se dissimule sur le seuil de la porte en retrait. Il se retourne, se détourne encore, puis les suit des yeux, se précipite sur le trottoir, l'air souffrant, il porte ses mains à sa poitrine, l'air hagard, alors que derrière lui la spirale cinétique poursuit son mouvement.

Dans la foulée, il traverse la rue pour s'attabler à une terrasse de café, en partie dissimulé par un mur des plantes. On l'entend demander *café*, puis se raviser : *non vermouth, non cognac*. Il reprend son sifflement alors qu'un mouvement énonciatif (tr avant) nous rapproche de lui. Le cadre est serré, mais il est toujours en partie caché, on perçoit son chapeau et ses yeux, et l'on occupe ici la position d'un voyeur, fortement marquée.

Ce second temps de l'épisode *rencontres avortées* nous livre des informations intéressantes sur notre propre regard. Certes, la place à nous assignée nous livre des informations : il va boire impulsivement deux verres de cognac, porter une cigarette à sa bouche, la rejeter, siffler et se boucher les oreilles. Après cet instant de crise, il paie ses consommations et sort en sifflant. Nous avons assisté à un combat intérieur, tendu dont la gestuelle donne une faible idée : « À partir du moment où l'on tente de policer la force pulsionnelle, un désir, surtout refoulé, surtout inconscient, déclenche la terreur et l'autopunition »

Mais cette place vaut aussi comme illustration de l'autre pulsion, celle qui nous anime et qui, d'un autre ordre certes, est tout aussi impérative. Le spectateur de cinéma est, comme l'a montré C. Metz, *tout percevant*. Il est soumis à une loi souveraine Lang en est conscient, il

nous accorde certains privilèges, mais nous donne les éléments pour que nous aussi en soyons conscients. Le film est bien entendu une enquête, un jeu entre des parties qui s'affrontent. Mais il a aussi un enjeu de connaissance, connaissance de l'être humain, connaissance de soi. Il est très clair là-dessus et souvent dans ses entretiens il se demande pourquoi nous aimons les histoires de meurtre. Jusqu'à voler l'intimité des personnages. Jusqu'à jouir de leur noirceur ou de leur misère.

Ex. en 1946, dans un article paru à Londres et traduit en français sous le titre *Crime et Cinéma : Il y a dans chaque homme quelque chose de criminel* et il cite Shakespeare comme référence.

Le travail de l'énonciation livre aussi des indices, à la limite du clin d'œil et de la dérision, pour la construction de ce grand jeu : la pulsion de l'assassin qui va causer sa perte est figurée par le double mouvement de la flèche [de haut en bas, figurant une pulsation continue et régulière] et de la spirale [cercles inaccomplis et inachevés dont l'enroulement sans fin figure une espèce de poursuite obsessionnelle et fascinante]. Si les deux objets sont éloignés, ils se rencontrent par le jeu des ombres en une sorte de figuration du désir tyrannique.

54'12 séquence 17

C'est par le son, et donc par l'air qu'il siffle que M va être reconnu. L'aveugle transmet l'information à un certain Heinrich qui lance la poursuite.

56'06 séquence 17

On le retrouve, en « ocularisation » interne, dans une boutique en sous-sol, achetant des confiseries pour sa future victime. Ils sont cadrés en plongée, à travers soupirail. La sonnerie de la porte est nettement audible, même fortement, lorsqu'ils sortent, comme un bon père de famille et son enfant [*oncle*, dira-t-elle]. Ils s'arrêtent sur le trottoir, se font face et un plan très rapproché cadre un geste de sa main qui sort un couteau et en fait surgir la lame : mais c'est pour éplucher une orange que la fillette lui a tendu. Heinrich va choisir cette occasion pour lui frapper l'épaule et le désigner par la marque sur l'épaule. Désignation qui va être reprise et amplifiée par un mouvement énonciatif, et un point de vue *spectatoriel* : nous sommes les seuls à avoir cette vision.

Il est d'abord abasourdi, surpris de cette violence et visiblement sans réaction. La fillette lui tend son couteau, tombé à terre puis / après un nouveau segment Lohmann, décisif pour l'identification / puis un segment sur le syndicat du crime / un temps de latence pour que la fillette perçoive le M et en avertisse le gentil « oncle »

59'25 séquence 18

Trottoir, ils marchent, geste paternel, il la tient par les épaules. Ils sont suivis par les mendiants qui se relaient. Vu d'un intérieur d'entrée d'immeuble, ils traversent une rue, pour se rendre devant un magasin de jouets.

Souriant tous les deux, ils s'attardent devant la vitrine, de l'intérieur, Hans s'encadre entre les jambes d'un pantin suspendu désarticulé, autre signal énonciatif fort...

Ils s'apprêtent à entrer quand l'enfant lui signale la lettre et lui propose de l'effacer.

Il découvre le signe dans la glace, ses yeux sont horrifiés, et tandis qu'elle tente d'effacer la craie, il semble étonné, abattu, sans réaction mais dès qu'il aperçoit un de ses guetteurs, il s'affole, ses yeux s'ouvrent grand et commence la fuite. Il la prend par la main et très vite

l'abandonne, sort du champ, va dans les plan suivants d'une direction à l'autre, mais se rend compte qu'il est cerné ce qu'un plan large en plongée traduit magistralement par sa composition, son éclairage et le recours à la seule issue (illusoire) vers l'entrée d'un bâtiment à la structure complexe.

65'08 séquence 19

Jusqu'à la fin, le personnage de Hans va se métamorphoser : le petit bourgeois à l'apparence tranquille va devenir une bête traquée, sa silhouette cherche à se dissoudre, se dissimuler dans la nuit, dans le noir, derrière des amas d'objets, dans des recoins. En vain. Celui que l'on ne voyait pas est maintenant l'objet du regard de tous. Il réussit un moment à échapper à ses poursuivants, mais le combat qu'il va livrer contre les objets : la serrure, la porte, la pointe dont il tente de faire une clef, est voué à l'échec.

Son visage est maintenant marqué d'angoisse et de terreur. Sa respiration est haletante et sifflante. Son espace est celui d'un cloporte, il n'est pas loin de l'image d'un Gregor Samsa, rendu à une sorte d'animalité subie.

Jusqu'au moment où, alors qu'il est juste derrière une porte métallique, il voit la poignée s'abaisser. À nouveau terré dans un recoin, il assiste aux derniers assauts des truands menacés de l'arrivée imminente de la police.

76'12 séquence 22

D'abord figé, le regard toujours horrifié, yeux exorbités, il se baisse pour se dissimuler aux regards à venir et l'on ne voit plus de lui que son chapeau. Et c'est du point de vue des poursuivants que, dans la faisceau des torches électriques, on le découvre qui se dresse, cou rentré, bras le long du corps, semblable à la lame sortant du couteau, figure hybride de l'érection irrépressible et de la terreur engendrée par son (ses) acte(s). Son corps surgi mais anéanti est une fois encore surmonté d'objets faisant sens : une horloge car son heure a sonné et une espèce de couvercle transparent, comme une allusion dérisoire au ballon offert à Elsie.

On le verra rapidement passer enroulé dans une couverture et porté par deux de ses ravisseurs et on le retrouve pour la longue séquence finale dans la distillerie désaffectée de Kunz & Leny où son entrée se fait dans une extrême violence.

90'24 séquence 26 séquence

Débraillé, hirsute, terrorisé quand il découvre en se retournant la masse de ses accusateurs. Mais confondu quand la main de l'aveugle se pose sur lui et que lui présente les photos de ses victimes.

Reste à entendre son plaidoyer. Après sa tentative de fuite, victime à nouveau de la violence de ses ravisseurs, il est à terre, il implore justice. 96'30

Ce n'est plus le temps de la pulsion, maintenant, mais celui de la défense de soi, de la souffrance et de la révolte mêlées. Cherchant à éclairer son geste, pour s'en justifier, Hans Becker se décrit davantage comme victime que comme responsable de ses actes. La pulsion est bien cette force qui échappe à la volonté, à « tout contrôle » : « je ne peux pas m'en échapper ». La pulsion meurtrière est totalement irréductible à tout autre, son crime n'a rien à voir avec celui de ses prétendus juges. Tout son discours tend à le désigner comme différent, soumis à d'autres lois que celles du commun.

La force en lui est de nature « diabolique », il a décrit comme un face à face avec l'Autre, cet autre étant pourtant comme un autre soi-même. Il y a bien diagnostic ici d'une sorte de schizophrénie. Il veut fuir mais même sa culpabilité, même le souvenir des mères et des enfants ne lui sont d'aucune utilité. Terrible pulsion, terrible impuissance, terrible soumission : la seule issue est dans la jouissance de l'acte qu'il mime ici sous le regard, un moment empathique, d'une partie de son public.



En conclusion :

L'étude du personnage est on le sait, indissociable du jeu de l'acteur, c'est-à-dire de son corps, de son histoire, de ses propres pulsions et de ses mythologies.

L'apport de Peter Lorre est essentiel : sa corpulence, son apparence immature et peu virile, l'étonnement que semble signifier d'emblée son regard vont servir le personnage que lui demande de servir Lang.

Je terminerai par deux idées force. Dans ce descriptif analytique, je me suis surtout centré sur la place que Lang assigne à notre regard, ce qui pour lui central dans l'acte même de filmer. Et l'on a vu que la proximité qu'il nous impose à deux reprises est décisive : non pas qu'elle résolve la question du « *monstre* » comme le qualifie une des prostituées hystériques au moment du tribunal populaire... mais parce que le film nous laisse très judicieusement dans la salle du tribunal, d'abord vide, puis occupée par l'instance judiciaire et enfin par les trois mères en deuil. Quid de notre jugement ? Où nous situons-nous à ce moment ?

C'est pour cela que ce film, s'il a d'évidentes portées sociales et politiques : la protection des citoyens, la responsabilité collective, les tendances à la délation, le refus des différences, voire l'antisémitisme, et j'en passe, place aussi la réflexion sur le plan psychanalytique. Tout au long de sa carrière, Lang insiste sur son intérêt pour la psychanalyse. Il le rappelle encore lors de son entretien avec Jean-Luc Godard en 1967. Pour lui, un film ne peut se borner à être un divertissement, ce qu'il doit être, mais il est là pour *faire réfléchir*, au sens propre. Et l'on voit bien, dans le traitement qu'il fait subir à son personnage mais surtout à son spectateur, que l'écran est, avant tout, un miroir¹. Il montre et d'un même mouvement, il questionne. Montrant l'humanité vs l'inhumanité de M, c'est notre propre humanité qu'il questionne.

Quant au filmage de la pulsion, on a vu combien elle reposait sur une gestuelle très codifiée, un corps contraint par des forces non maîtrisées, un combat rendu visible aussi et surtout par un travail de la lumière. Il y a toute une économie de la représentation. Cela peut sembler décevant, mais dans l'esthétique langienne, la force de la pulsion est inversement proportionnelle à ses manifestations. On est à l'opposé du Grand Guignol dont raffolent tant de créateurs. Et c'est le choix par Lang de son acteur qui est le plus déterminant. Peter Lorre l'a bien compris qui en a tiré les leçons vingt ans plus tard.

¹ En cela, il est plus proche d'un Bergman que de tout autre... malgré l'apparente distance qu'il y a entre leurs carrières respectives.

Cf. son unique film : *Der Verlorene* [L'homme perdu], 1951

Vingt ans après, Peter Lorre réalise son unique film en tant que réalisateur et fait retour, d'une certaine manière, sur la question de la pulsion.

L'homme perdu est un film anti nazi, dans lequel il joue le personnage d'un docteur qui a tué sa fiancée, parce qu'elle l'a trahi et a livré les résultats de ses recherches à l'ennemi.

Il est Karl Neumeister, médecin dans camp de réfugiés. Un jour, le responsable du camp lui impose un nouvel arrivant pour l'assister, un certain Nowak.

Ce Nowak est en fait un certain Hösh qui travaillait dans le même laboratoire et était espion pour l'Angleterre. Il sait que l'ex docteur Karl Rothe a tué et lui rappelle leur passé commun.

Rothe a cédé à la pulsion meurtrière, d'abord pour exécuter sa fiancée qui l'a trompé en même temps qu'elle a trahi son pays en livrant les résultats de leurs recherches. Il va éprouver le même désir pulsionnel de meurtre devant la jeune étudiante qui occupe la place laissée libre chez leur logeuse, mais va tuer à nouveau une femme de rencontre lors d'une alerte aérienne.

Ex 1 36' filmage langien art de l'ellipse
et visage dans lequel on trouve des échos de son personnage

ex 2 67'24 après avoir résisté à une 2e poussée criminelle [nouvelle locataire]
le docteur succombe dans métro nocturne seule avec une femme
qui lui fait des avances plus que manifestes

ex 3 71' dans la rue nocturne : l'homme et la pulsion, *l'homme perdu*

