



**HAL**  
open science

# Le Vampire de Düsseldorf au cinéma et au théâtre : visages d'un Massenmörder entre deux guerres

Agathe Torti Alcayaga

## ► To cite this version:

Agathe Torti Alcayaga. Le Vampire de Düsseldorf au cinéma et au théâtre : visages d'un Massenmörder entre deux guerres. Alter éditions (format électronique). Biopics de tueurs / Killers in Biopics, 2014. hal-04347990

**HAL Id: hal-04347990**

**<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04347990>**

Submitted on 15 Dec 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Titre : *Le Vampire de Düsseldorf au cinéma et au théâtre : visages d'un Massenmörder entre deux guerres*

Auteur : Agathe Torti Alcaya (Pléiade, EA 7338 – RADAC). IdRef : 160528305.

Publié dans : Martin Barnier, Trudy Bolter, Rémi Fontanel et Isabelle Le Corff, eds., *Biopics de tueurs / Killers in Biopics*, Lyon, Alter Éditions, Coll. Cinéma, 2015. Ebook <alter-editions.org/collections/278-biopics-de-tueurs-killers-in-biopics.html>

1929 et 1930 furent deux années terribles à plus d'un titre pour les habitants de Düsseldorf, en Allemagne. En premier lieu, le début de la grande dépression décuplait vertigineusement la situation économique et sociale catastrophique de l'après-Première Guerre mondiale, avec son cortège de vies brisées par la misère. Sur ce terreau lamentable florissait une violente agitation sociale que le pouvoir indigent de la république de Weimar était incapable de calmer. Des groupuscules de droite comme de gauche, des organisations nationalistes, paramilitaires ou syndicales s'affrontaient ouvertement, laissant souvent derrière elles morts et blessés dans les rues. Parmi ces groupes, les agressifs SS commençaient déjà à prendre l'ascendant sur les agressifs SA, ajoutant la terreur sur la terreur. 1930 voyait l'entrée d'une centaine de députés national-socialistes au Reichstag et la fin du régime parlementaire, remplacé par la violence légale d'un gouvernement par décret. Enfin, une série d'assassinats particulièrement abominables, perpétrés sur des femmes, des enfants et des hommes, accompagnée d'une kyrielle d'agressions, de viols et d'incendies fit culminer l'angoisse de ces années noires. L'auteur de ces crimes, surnommé « le vampire de Düsseldorf » par la presse et l'opinion publique - Peter Kürten, de son vrai nom -, ouvrier au chômage et délinquant fréquemment emprisonné au cours de sa vie, fut appréhendé le 24 mai 1930. Lors de son procès, il s'accusa de près de quatre-vingt meurtres, mais seuls neuf (dont huit perpétrés à Düsseldorf) purent être retenus contre lui. Il fut condamné à mort et, puisque la Ruhr était à l'époque sous occupation française, guillotiné le 02 juillet 1931<sup>1</sup>.

Si le nom de Peter Kürten reste le plus emblématique, il fut néanmoins encadré par celui de deux autres meurtriers de semblable envergure : Friedrich Haarman et Bruno Lüdke. Le premier sévit entre 1918 et 1924, assassinant des hommes dont il découpait les corps pour en dissimuler les morceaux un peu partout dans Hanovre (d'où son surnom de « Boucher de Hanovre ») et dont il revendait ensuite les vêtements. On le soupçonna même d'avoir revendu une partie de leurs chairs en les faisant passer pour de la viande de boucherie. Arrêté le 23 juin 1924, il avoua 24 meurtres et fut décapité le 15 avril 1926. Le second officia supposément entre 1924 et 1943, assassinant après les avoir violées au moins 49 femmes sur tout le territoire allemand, mais plus particulièrement dans la région de Köpenick. Après une arrestation dans des conditions fort douteuses (on ne put jamais présenter de preuves formelles contre lui) et des aveux vraisemblablement extorqués sous la violence par un pouvoir autoproclamé « champion de l'ordre » vexé d'avoir été tenu en échec pendant vingt ans, Bruno Lüdke, simple d'esprit, n'eut pas droit à un procès. Intégré à un programme d'élimination des « déviants », on pratiqua sur lui des tests dont il mourut le 8 avril 1944<sup>2</sup>.

On s'en doute, les crimes de Haarman, de Kürten et de Lüdke eurent un immense écho à l'époque où ils furent commis. Toutefois, les horreurs de la grande dépression, puis celles de la Seconde Guerre mondiale les suivant de près, ces personnages régressèrent au second plan de l'imaginaire collectif et disparurent du paysage culturel relativement rapidement. Exception faite du précurseur *M* de Fritz Lang (1931), ces tristes sires ne furent redécouverts par le cinéma et le théâtre qu'à la fin des années cinquante : par Robert Siodmak en 1957, Robert Hossein en 1965, Anthony Neilson en 1991 et Julius Sevcik en 2009. On le voit : les créateurs ne s'emparent de ces sombres personnalités qu'après un laps de temps suffisant pour que cette période tragique du destin de l'Allemagne et de l'Europe puisse s'envisager sous un autre

---

<sup>1</sup> Réouven, René, *Dictionnaire des assassins*, Paris, Denoël, 1986.

<sup>2</sup> Réouven, René, *Dictionnaire des assassins*, Paris, Denoël, 1986.

angle que celui de la haine ou de la colère. En effet, ces tueurs ne sont jamais considérés pour eux-mêmes, mais plutôt utilisés comme les véhicules d'une interrogation sur le rapport entre individu et collectivité. Par nature, pareille interrogation implique celui qui l'écoute autant que celui qui la pose. On comprend alors à quel point elle était difficile à évoquer directement au lendemain de la Guerre, le rejet du nazisme étant alors trop brûlant pour que l'on puisse s'envisager, même spéculativement, pris dans son tourbillon. Ni les cinéastes, ni les dramaturges, ni le public n'y étaient prêts et douze années furent nécessaires pour y revenir.

C'est un fait : sitôt que les artistes s'emparent d'un *Massenmörder*<sup>3</sup> ayant sévi entre le début de la Première Guerre mondiale et la fin de la Seconde en Allemagne, ils le relient naturellement à la brutalité de son époque. Au cinéma comme au théâtre, dans les biopics revendiqués ou les fictions simplement inspirées par ces personnages, le contexte socio-historique marque toujours fortement sa présence. Ceci n'exclut naturellement pas des portraits psychologiques fins et réussis, mais ne leur donne jamais l'exclusive, comme ceux des *serial killers* américains pourront le faire ultérieurement, par exemple<sup>4</sup>. On constate ceci dès le *M* de Lang<sup>5</sup>. Pour important qu'il soit dans l'économie narrative du film, le personnage de Hans Becker<sup>6</sup>, trouve un égal contrepoint dans le traitement du contexte social : le portrait des petites gens en prise avec le quotidien difficile, l'économie souterraine des mendiants, le parallèle si grinçant entre la pègre et la police. *Les SS frappent la nuit*, de Robert Siodmak, se penche sur le destin de Bruno Lüdke. Cette œuvre tient beaucoup du film policier américain classique<sup>7</sup>, notamment par le fait qu'on en suit l'intrigue du point de vue du défenseur de la loi à travers l'enquête du commissaire Kersten. Toutefois, le film se déroule à Berlin en 1944 et les démêlés du commissaire avec les SS tenant à instrumentaliser son enquête quitte à condamner un innocent offrent à Siodmak l'espace narratif pour développer un parallèle frontal entre le *Massenmörder* pathologique et les pratiques amORALES d'une organisation sociale débouchant sur les tueries de masse du second conflit mondial. Dans son *Vampire de Düsseldorf* Robert Hossein revendique avoir conçu le personnage central comme « un microcosme<sup>8</sup> » de la grande violence autour de lui et donne en conséquence une large place à l'arrière-plan social et économique, notamment en commençant son film par une séquence d'archives. Malgré les moindres facilités documentaires qu'offre le théâtre par rapport au cinéma, la pièce *Normal* du dramaturge écossais Anthony Neilson fait un usage éminemment stratégique du contexte. Pièce « pauvre »<sup>10</sup>, l'évocation de ce dernier passe par le seul verbe. Son traitement à travers une écriture néo-brechtienne lui donne toutefois une force à peine soutenable et en fait une arme destinée à entamer le confort moral du spectateur. Seul le réalisateur Tchèque Julius Sevcik fait exception en signant l'adaptation cinématographique de la pièce de Neilson<sup>11</sup>. Bien que la majeure partie du texte original soit reprise, les diverses coupes, modifications de l'histoire et surtout le traitement de la partie visuelle, ainsi que le rythme et le montage, neutralisent toute charge interrogative (éthique, politique, spirituelle) portée par le rapport entre le tueur et son milieu pour y substituer une esthétique de film gore. 64 ans après la fin de la Guerre, cette œuvre semble donc ouvrir un nouvel horizon générique pour les *Massenmörder* Allemands des années

---

<sup>3</sup> *Massenmörder*, « assassin de masse », est le terme de l'époque, l'expression « *serial killer* » n'ayant pas encore été inventée.

<sup>4</sup> Pensons à Brandon et Philip (*Rope*, 1948), à Norman Bates (*Psychose*, 1960), ou à « Buffalo Bill » (*Le Silence des agneaux*, 1991), pour ne citer que quelques figures célèbres.

<sup>5</sup> De même que dans *M*, son remake américain par Joseph Losey en 1951.

<sup>6</sup> Qui ne peut pas ne pas avoir été en partie influencé par Peter Kürten, puisque le film s'élaborait au moment de son retentissant procès, mais dont Lang a toujours soutenu qu'il s'agissait avant tout d'une fiction déconnectée du contexte dans lequel elle a été élaborée.

<sup>7</sup> Siodmak venait de rentrer en Allemagne après les années de guerre passées aux États-Unis.

Cf. texte de Nedjma Moussaoui, « *Les SS frappent la nuit*, ambivalence d'un biopic à l'épreuve de la confrontation avec l'Histoire », in présent ouvrage.

<sup>8</sup> Toutes les citations de Robert Hossein sont extraites de l'interview présentée dans la partie « bonus » du DVD sorti en 2005. Ici : Hossein, bonus DVD, 4'15.

<sup>9</sup> Cette pièce met en scène les entretiens, documentés, mais imaginaires, de Peter Kürten avec son avocat Justus Wehner (*Anthony Neilson Plays 1*, Londres, Methuen, 1998). Voir aussi Bourgoïn, Stéphane, *Le Vampire de Düsseldorf*, Paris, éditions méréral, 1998 pour le texte des déclarations de Kürten.

<sup>10</sup> À part l'éclairage stroboscopique d'une courte scène, aucun dispositif techniquement élaboré – décors, projections d'images, enregistrements sonores, ou autre – n'est requis.

<sup>11</sup> Ce film, également intitulé *Normal*, est parfois exporté sous le titre *Angels Gone*.

1920-1945. Ce n'est toutefois pas sur celui-ci que choisit de se centrer cette étude, et nous nous pencherons plutôt sur le *biopic* et la *bioplay* du plus emblématique d'entre eux : Peter Kürten, à savoir sur *Le Vampire de Düsseldorf* de Robert Hossein et sur *Normal* d'Anthony Neilson.

Car, la biographicité en tant que telle ne semble pas ici anodine. Elle paraît plutôt apporter une accroche à la nature réflexive de la question associée au personnage. À notre connaissance, il n'existe pas de films réalisés après 1945 sur des *Massenmörder* imaginaires allemands ayant sévit entre les deux Guerres<sup>12</sup>. On n'en a pas besoin : Peter Kürten, Bruno Lüdke sont là. On peut d'ailleurs remarquer que ce qui est vrai de ces personnages allemands l'est également du français Landru, dont Charles Chaplin dans son *Monsieur Verdoux* (1947) et Claude Chabrol dans son *Landru* (1963) se sont explicitement servi pour poser les mêmes questions.<sup>13</sup> Dans le même ordre d'idées, il n'est donc peut-être pas un hasard non plus que des cinéastes et un dramaturge, précisément, se soient intéressés à Peter Kürten en tant qu'emblème de son époque. En effet, le cinéma comme le théâtre sont des machines à fabriquer des effets émotionnels et intellectuels par le biais du jeu entre l'empathie et la distance. Or empathie et distance sont précisément les termes par lesquels se pose une question telle que celle de la nature des comportements individuels au sein d'une collectivité sociale.

Un précédent travail<sup>14</sup> nous avait permis de distinguer deux courants contraires travaillant ce genre par ailleurs si protéiforme qu'est le biopic. Bien qu'un biopic soit toujours une œuvre de fiction, celle-ci peut être portée par deux intentions (deux tentations ?) différentes : la première fonde son projet sur l'exactitude de la reconstitution pour cerner au plus près la vérité biographique et psychologique d'un personnage réel dans son contexte historique, social et culturel. Prenant parfois en charge (comme dans le film d'Hossein) des documents de nature documentaire, elle est à l'origine du « docu-fiction ». En revanche, pour la seconde, l'exactitude de la reconstitution n'est que le pré-texte d'un discours auctorial construit non pas sur, mais à partir du personnage principal, dont la vie, comme s'il s'agissait d'un texte, est déjà interprétée et qui est donc utilisé à la manière d'un lexème dans une phrase. Lui découle directement du genre séminal de la « biographie romancée ». Toutes les variations sur l'exactitude par rapport au modèle réel recouvrent la palette des interprétations par le réalisateur de la question emblématisée par le personnage. Or, dans le cas de Kürten, cette palette est large et les deux extrêmes en sont illustrés par les œuvres d'Hossein et de Neilson.

En effet, ces deux œuvres font un usage très différent de la biographicité. On le constate immédiatement dans le péri-texte auctorial qui leur est associé. Si Anthony Nielson ne mentionne nulle part la véracité des faits sur lesquels il base sa pièce, Robert Hossein, lui, la donne d'emblée comme le cœur de son projet cinématographique. Il le fait toutefois dans une troublante confusion entre fiction et réalité, établissant son point de départ dans la fascination qu'exerça sur lui le Hans Becker du *M* de Lang, qu'il considère comme un biopic de Peter Kürten et dont il aurait cherché à rectifier l'exactitude factuelle<sup>15</sup>. Aussi le film s'ouvre-t-il sur une diégèse ambiguë, appuyée par une lourde caution documentaire. La première image annonce : « Les faits, les événements et l'action de ce film respectent fidèlement la vérité historique », avant d'enchaîner sur 3'40" d'archives thématiquement focalisées, présentant la défaite, la république de

---

<sup>12</sup> Par la nature et le nombre de ses crimes, le Dr Rothe de *Der Verloeren* de Peter Lorre (1951) n'entre pas dans la catégorie des *Massenmörder*.

<sup>13</sup> « As for being a mass killer, does not the world encourage it? Is it not building weapons of destruction for the sole purpose of mass-killing? Has it not blown unsuspecting women and little children to pieces, and done it very scientifically? As a mass killer I am an amateur by comparison. » *Monsieur Verdoux*, scène du procès, 1h53. / « Quant à être un tueur en série, le monde ne l'encourage-t-il pas ? Ne fabrique-t-il pas des armes destructrices dans le seul but de destruction massive ? N'a-t-il pas mis en pièces des femmes et des petits enfants sans méfiance, et ceci d'une manière très scientifique ? Comme tueur en série, je ne suis qu'un amateur en comparaison. » (Ma traduction.)

<sup>14</sup> La conférence « Gainsbourg (*vie héroïque*), de Joann Sfar : un biopic entre musique et images », donnée à la Annual Stirling French Studies Conference, 31/08-03/09 2011, université de Stirling, Ecosse.

<sup>15</sup> « J'avais vu jouer une, deux, trois, dix fois *M le maudit*. Je voulais savoir où s'était inspiré Lang. Par rapport à qui, à quoi. J'ai donc raconté la vie *réelle* de l'homme qui l'a inspiré, c'est-à-dire l'histoire de Peter Kürten. » Hossein, bonus DVD, 1'49".

Weimar, le contexte social, pour s'achever sur les crimes de Peter Kürten, avec lesquelles les premières images de la fiction feront raccord. Ces archives sont assorties d'un commentaire *off* donné par une voix autoritaire, dont le ton oscille entre celui des films policiers et celui des actualités cinématographiques, qui assène un parallèle sans nuance entre le *Massenmörder* et son époque : « Les crimes politiques sont à la mode. Les autres aussi. À Düsseldorf sévit un étrange criminel, celui qu'on appelle déjà « le Vampire de Düsseldorf » ». Cette même voix achèvera sobrement le film par : « Arrêté le 24 mai 1930, Peter Kürten fut jugé le 13 avril 1931. Reconnu coupable de 9 crimes et 7 tentatives d'assassinat, il fut guillotiné le 2 juin de la même année ». Il est donc surprenant de constater que, des deux œuvres, celle qui présente la plus grande fidélité biographique est la plus silencieuse à ce sujet. Si l'on n'a aucune raison de douter de la bonne foi d'Hossein lorsqu'il affirme avoir effectué un gros travail documentaire autour du personnage<sup>16</sup>, on ne peut que s'étonner de constater les écarts entre le Kürten historique et ses déclarations (« Il ne s'attaquait jamais aux enfants<sup>17</sup> ») ou les épisodes de son film (l'intrigue sentimentale avec Anna, l'absence d'acharnement nécrophile sur les victimes, par exemple). Dans *Normal*, en revanche, tous les détails des forfaits de Kürten (date, identité des victimes, mode opératoire, etc.), de même que ceux de sa vie (enfance, mariage, condamnations, etc.) sont rigoureusement exacts<sup>18</sup>. Nous sommes donc en présence d'un *biopic* et d'une *bioplay* narrativisants utilisant chacun certains biographèmes sélectionnés de ce personnage emblématique pour élaborer leur discours propre.

Quelle part de vérité historique reste-t-il finalement dans *Le Vampire de Düsseldorf*? Pas grand-chose, sinon la situation d'un homme qui tue seul, hors la loi, au milieu d'hommes qui tuent en groupe, légitimement, et la minutieuse reconstitution du quotidien transcendée par la beauté du noir et blanc. À partir de cette situation du meurtrier parmi les meurtriers, Hossein élabore un scénario du Rejet. Lorsque son Kürten tue, c'est parce qu'il est rejeté. Contrairement au discours de surface, l'intrigue ne se construit pas autour du rejet social, signature de l'époque, ce qui donnerait au film une dimension politique, mais autour de la relation de Kürten et d'une femme, Anna, chanteuse de cabaret fantasque. Le centrage du film sur les rapports éternels de l'homme et de la femme (on est ici tenté d'utiliser des majuscules) qui lui donne une dimension mythique. Sur les 6 meurtres de Kürten que montre le film, 4 sont en réaction directe aux rebuffades d'Anna, les 2 autres ne constituant qu'une suppression de témoins. Les épisodes d'humiliation sociale, beaucoup moins nombreux<sup>19</sup>, ne débouchent pas directement sur des assassinats. Du point de vue narratif, la situation sociale qui rabaisse Kürten au quotidien n'est qu'un écho de ce rejet fondamental : elle illustre le thème mais ne le porte pas<sup>20</sup>.

Comme le remarque Christophe Beney : « L'anti-naturalisme de la réalisation éclaire le rapport distancié de l'assassin à son environnement, caractéristique de sa personnalité »<sup>21</sup>. Précisément, le film d'Hossein, avec son esthétique travaillée, récuse radicalement le naturalisme et ses images soigneusement composées semblent bien mythifier le thème du rejet plutôt que de le naturaliser. Ainsi le choix *sine qua non*<sup>22</sup> du noir et blanc, qu'Hossein a dû batailler pour faire accepter aux producteurs sollicités, jusqu'à ce que George de Beauregard lui accorde sa confiance « pour réaliser un film qui paraissait hors de tout, du temps... »<sup>23</sup>. Ce

<sup>16</sup> « Nous avons consulté les archives ... pour qu'il n'y ait aucun malentendu, de différence entre l'évocation de l'époque que je fais par rapport aux décors, aux costumes ... à l'ambiance, à la situation sociale, on fait voir des archives, des actualités de l'époque et puis on enchaîne avec les nôtres. » Hossein, bonus DVD, 2'50.

<sup>17</sup>Hossein, bonus DVD, 2'20".

<sup>18</sup> Notamment dans les scènes III. *A waltz back through time*, V. *First encounter with the ripper / 1931*; VII. *Horror's coin*; XI. *Christine is woken*; XII. *The diamond revealed*; XIII. *First meeting with Frau Kürten*; XV. *To love is to need*; XIX. *The reign of terror*; XXIII. *The reign of terror continues*; XXIV. *Refrain 3*.

<sup>19</sup> Réprimande du patron pour son retard (9'35"), visite « musclée » du syndicat nazi (29'38"), perte de son emploi (44'49").

<sup>20</sup> Au contraire du film de Siodmak, par exemple.

<sup>21</sup> Beney, Christophe, dans « Les assassins sont parmi nous », in *Biopics, de la réalité à la fiction*, p. 184.

<sup>22</sup> Hossein, bonus DVD, 8'25".

<sup>23</sup> Hossein, bonus DVD, 0'57".

choix esthétique constitue bien le véhicule chromatique de la méditation sur l'intimité du Mal et du Bien développée dans le film. Le travail d'Alain Levent, chef opérateur, en fait ressortir les multiples textures, de jour comme de nuit, en intérieur comme en extérieur, dans les arrières – comme dans les premiers plans, illustrant par cette richesse l'éventail de leurs rapports imbriqués. Le noir et blanc assigne des valeurs aux couleurs qui se lisent à travers lui. Dans cette époque sombre, tout est recouvert de poussière (celle du charbon du chantier où Kürten travaille), de fumée (celle des cigarettes qui opacisent le cabaret d'Anna ou le commissariat), de grisaille pluvieuse. Même dans la scène de la villégiature<sup>24</sup>, la seule en plein soleil, la brume de chaleur et le labyrinthe presque gazeux des buissons épineux posent sur le réel un voile trouble. Kürten lui-même (évidemment vêtu d'une chemise blanche dont le col et les manches ressortent sur son costume noir) entre et sort sans arrêt de l'ombre qui l'absorbe ou dont il se détache, tout comme le spectateur oscille entre identification compassionnelle et distance horrifiée à son égard. Ainsi lisons-nous la composition chromatique du plan final où Kürten et Anna se résument à quelques taches claires se détachant de costumes d'encre dans une fragile flaque de lumière entourée par une impénétrable nuit. Ce milieu total du noir et blanc dans lequel Kürten et son monde sont plongés exprime l'ambiguïté morale portée par le personnage : s'il tue, est-ce sa faute ou celle de ce/ceux qui le rejette/nt ?

De même, la composition physique de Kürten par Hossein qui le campe abonde dans le sens d'une mythification du thème du rejet. Raide, mélancolique, quasi-muet, le personnage semble à demi-hors du monde. Son apparence, sa gestuelle, sa politesse sont en totale contradiction avec les comportements sociaux qui l'entourent. Lui accepte les événements sans rébellion. Les rebuffades d'Anna, sa mise en chômage sont accueillies avec une identité impassibilité. Or, celle-ci a valeur de révélateur. Comme une balle dont la trajectoire est déterminée par les coups qui la frappent, la passivité du personnage sert, en creux, à dévoiler la nature des actions qui s'exercent sur lui. Qu'elles soient individuelles (Anna) ou collectives (la société de son époque), toutes sont marquées du sceau du Mal, le rejet étant une de ses déclinaisons puisqu'il est le contraire de l'Amour. Cependant, Kürten n'est pas un saint dont la mission serait de témoigner du Mal ici-bas pour exhorter à s'en détourner. Comme le souligne une de ses victimes qui (brièvement) survit : c'est « un homme »<sup>25</sup>. Tout témoin qu'il soit, le Mal se trouve en lui aussi et s'exprime pareillement par cet acte de rejet emblématique qu'est le meurtre. Cette proximité entre la sainteté et l'imperfection, son contraire, se révèle lorsque l'on voit que la douceur de Kürten ne le quitte qu'à l'instant de l'acte sauvage et pour la brève durée de cet acte uniquement. Quand il prémédite ses crimes, les prépare ou en colle les coupures de presse dans son album-souvenir, il demeure cet être lunaire et impavide, suggérant que le Mal se fait à travers plus qu'à partir de lui. Le meurtre final de la femme qu'il aime, l'expression physique de l'épuisement après chaque assassinat, de même que la scène dans l'église lorsqu'il exprime muettement son « état de douleur » et reconnaît ses actes « injustifiables... auprès de la seule personne qui peut encore comprendre »<sup>26</sup>, suggèrent que c'est bien la conscience du Mal dont il se sait l'instrument qui constitue la base de son identité et sert le thème central du film : ce qui différencie Kürten des autres c'est cette conscience de la présence du Mal en lui. Il ne cherche pas de justification « supérieure » collective (« la race germanique »<sup>27</sup>). Lucide, il est seul et cette lucidité lui fait vivre le monde comme un lieu – ou peut-être un état – d'errance, de rejet intrinsèque : le contraire du Paradis.

Le dernier élément de l'anti-naturalisme du *Vampire de Düsseldorf* que nous évoquerons ici est l'importance des citations cinématographiques qui signent, elles aussi, la mythification du thème du rejet. En effet, Anna, pivot actanciel de l'œuvre, par rapport à qui le parcours de Kürten se déroule, est directement inspirée de *L'Ange Bleu*<sup>28</sup>. Même métier, même tenue, même comportement, mêmes accessoires (la chaise), reprises de scènes (dans les loges, jeu avec le maquillage, etc.) : Marie-France Pisier est la réponse d'Hossein à Marlène Dietrich. Si Kürten n'a rien d'un Professor Unrat, il se trouve bel et bien dans la même position

---

<sup>24</sup> 61'57".

<sup>25</sup> « Ce type-là, c'est pas un homme » / « Eh bien si, justement ». LVDD, 59'22".

<sup>26</sup> Hossein, bonus DVD, 4'48".

<sup>27</sup> LVDD 2'20".

<sup>28</sup> Josef von Sternberg, 1930.

vis-à-vis de la femme (de la Femme ?), et la scène où elle lui cravache la face indique un rapport de dépendance identique. Le beuglant où Anna officie constitue lui aussi une référence cinématographique, son apparence extérieure évoquant inmanquablement un saloon de western hollywoodien. Éloquemment nommé *El Dorado*, il est le Paradis d'où Kürten se fait expulser trois fois au cours du film et qu'il revient incendier pour se venger, à la fin. Cette scène est d'ailleurs elle aussi une citation : celle de l'incendie du moulin à la fin du *Frankenstein* de James Whale<sup>29</sup>, avec ses mouvements de foule gênés par une omniprésence de poutres et de piliers. Cette citation n'est pas gratuite, la composition physique d'Hossein (sa démarche, la position de ses bras, de ses mains) rappelant également celle de cet autre « monstre », lui aussi condamné à la solitude par son créateur qui le rejette et contre qui il se retournera. C'est comme si le cinéma apportait sa caution à l'évocation de la solitude ontologique de Kürten. Enfin, sans jeux de mots, l'ombre immense du *M* de Lang flotte sur tout le film. Certes, des allusions claires en forme d'hommage abondent (ressemblance des virils commissaires Momberg et Lohman, omniprésence du tabagisme, patronyme Beckman<sup>30</sup>, évocation du meurtrier dans les jeux des enfants, papillon encadré formant un « M » sur le mur de la chambre de Kürten, etc.). Mais ce qui imprègne surtout le film est le pathétique aveu final de Becker. Prenant en quelque sorte la parole à la place du mutique Kürten, c'est bel et bien lui, 34 ans auparavant, qui verbalise la souffrance que lui procure sa conscience d'être, en dépit de lui-même, un instrument du Mal : « Mais moi, est-ce que je peux faire autrement ? Je porte en moi cette malédiction... »<sup>31</sup>

On le voit, Hossein traite la question du rapport entre individu et collectivité par le prisme d'une interprétation métaphysique de la condition humaine exprimée par une narration mythifiante. Son rapport au personnage principal n'émanant pas d'une vision existentialiste, il se traduit par des situations et des images ambiguës, intemporelles, que l'exactitude de la reconstitution ne périmé pas. La dimension politique de la question n'est envisagée qu'en tant que conséquence de cette conception de la condition humaine : l'Homme est un être orphelin perdu dans le royaume de l'Imperfection.

Bien que beaucoup moins mise en avant par Anthony Neilson, la vérité biographique de Peter Kürten est nettement plus exacte dans sa pièce que dans le film d'Hossein. Elle y joue aussi un rôle structurel très différent. En effet, Neilson est un dramaturge britannique de la mouvance *In Yer Face* (en français : « en pleine gueule »<sup>32</sup>) des années 1990. Une des caractéristiques de ce mouvement est de s'inscrire en contre par rapport aux dramaturges d'idées des années 1970-80, faisant notamment fi de la dimension analytique très intellectuelle par laquelle ceux-ci avaient produit un théâtre frontalement politique. Eux font le choix d'exprimer réactivement les émotions que leur suscite un état de fait donné, de façon à le dénoncer en creux plus que de manière directe. Leurs pièces soumettent donc l'auditoire au caractère viscéral d'images-choc portées par des situations de brutalité, de crudité excessives ou de torture morale. La forme dramatique est travaillée dans le but d'infliger ce malaise au spectateur : de le lui jeter « en pleine gueule ». Les idées ne sont pas absentes pour autant ; simplement, la dramaturgie n'est pas au service de leur articulation intellectuelle. On reconnaît là une certaine réaction au brechtisme classique : la distanciation n'est pas le fer de lance du théâtre *In Yer Face*. Au contraire, s'y manifeste la nécessité d'impliquer le spectateur émotionnellement, implication qui peut ou peut ne pas, l'auteur n'endossant pas cette responsabilité, déclencher en lui une réflexion à partir de ce qu'il a éprouvé. Si le dramaturge Edward Bond théorisa ce principe à la fin des années soixante à travers son concept d'*aggro-effect*, ce sont surtout les dramaturges *In Yer face* qui le mettront en pratique vingt ans plus tard.

Or, l'exactitude biographique utilisée dans la pièce de Neilson sert précisément à nourrir les *aggro-effects* qui la ponctuent, *aggro-effects* qui tracent les contours de notre vulnérabilité. Alors que notre position de spectateurs nous donne un confortable sentiment de supériorité vis-à-vis de ce qui est représenté, ils nous forcent à admettre que nous sommes tout aussi susceptibles d'être manipulés par une structure autoritaire

---

<sup>29</sup> 1931.

<sup>30</sup> Troisième victime de Kürten dans *Le Vampire de Düsseldorf*, première victime de Becker dans *M*.

<sup>31</sup> *M*, Scène du procès, 1h37'20".

<sup>32</sup> [Saunders 2002] Bas 2004 : 20.

(ici : un discours dramatique) que Peter Kürten lorsqu'il traduit, par ses actes, la monstruosité du monde qui l'a engendré. Partout où ils sont mentionnés, les biographèmes choisis servent à asseoir le sentiment de confort moral du public par le biais de la distance vis-à-vis de ce qui est représenté, ce mélange de force et de bon droit n'étant toutefois construit que pour être mieux détruit lorsque Neilson fait passer le spectateur de l'autre côté du miroir en lui faisant éprouver un certain degré d'identité avec « le Monstre ». Ainsi, la scène III, *A waltz back through time*, prépare-t-elle le terrain par son esthétique purement brechtienne : titre descriptif apparent<sup>33</sup>, usage d'un mannequin comme personnage secondaire, contextualisation verbalisée<sup>34</sup> : tout indique une représentation explicative distanciée. C'est sur ce sentiment que le spectateur entre dans la scène V, *First encounter with the ripper / 1931*<sup>35</sup>, dans laquelle sont décrites les circonstances de son enfance. Le récit de ses pitoyables conditions d'existence n'appelle pas autre chose qu'un intérêt navré. Qui peut se sentir concerné par une famille miséreuse, violente, alcoolique, incestueuse, vivant à quinze dans une seule pièce ? Ce n'est que dans la dernière réplique qu'une petite phrase touche le spectateur de plus près. Alors que Wehner manifeste sa compassion, Kürten l'arrête de ces mots : « Je n'ai jamais été innocent. ... Au bout du compte, ce fut à mon avantage. L'innocence n'a pas de place dans ce monde »<sup>36</sup>. Le scénario se reproduit scène VII, *Horror's coin*. Les habitudes zoophiles et nécrophage du jeune Kürten qui s'y trouvent détaillées semblant relativement peu susceptibles d'exciter autre chose que le dégoût ... jusqu'à ce que ses hurlements de goret que l'on tue déchirent la surface policée de l'échange, ébranlant le spectateur qui prend alors conscience que ce dégoût était bien mêlé d'une certaine curiosité – c'est-à-dire d'une certaine implication. La scène XI, *Christine is woken*, pousse plus loin le procédé. La longue description liminaire du désarroi des parents de la petite victime visités par Wehner éloigne le spectateur de tout point commun avec son meurtrier. Toutefois, le fait que les répliques par lesquelles ce meurtre est ensuite détaillé soient réparties entre Kürten et Wehner en une sorte de duo, l'oblige bel et bien à suivre ces détails horribles avec plus d'implication que s'il s'agissait d'un monologue. En effet, son attention doit sans arrêt passer d'un personnage à l'autre, ce qui a pour effet de fragiliser son propre point d'ancrage dans le réel spectaculaire. Ce même schéma est repris avec un crescendo de violence dans la scène XIX, *The reign of terror*, où Kürten entraîne Wehner dans une « danse macabre avec ciseaux » tandis qu'ils détaillent ses forfaits commis entre le 03 février et le 23 août 1929. La gifle que Kürten inflige à Wehner, mettant fin à l'échange, brutale, inattendue, est ressentie identiquement par le spectateur qui réalise alors à quel point il s'était lui-même laissé prendre, littéralement, dans cette danse d'horreurs. Cette escalade trouve son apogée dans les scènes XXV : *Destruction* et XXVI : *The art of murder*, dans lesquelles le spectateur passe d'une identification simple avec Wehner qui refuse de tuer la femme de Kürten à la demande de ce dernier, à une curiosité fascinée pour les procédés métadramatiques par lesquels le Vampire l'en convainc, puis à un voyeurisme douloureusement (délicieusement ?) impuissant lorsque Wehner, effectivement, l'assassine, pour finir sur une culpabilité horrifiée lorsqu'il se trouve littéralement éclaboussé de son sang, puisque cette scène est écrite pour s'achever dans la salle. Cette scène, toutefois, si elle reprend, en les amplifiant, les procédés basés sur les biographèmes de Kürten, est bien une pure déclaration auctoriale puisqu'elle ne s'appuie plus sur aucun élément avéré : le spectateur s'est fait prendre au piège du théâtre.

En soumettant le spectateur au chaud et froid du jeu de l'identification et du recul (recul sur soi !) Anthony Neilson exprime au plus profond de sa dramaturgie et non simplement dans l'histoire portée par celle-ci, la profondeur de l'emprise d'un discours dont l'autorité est si totale qu'elle en devient invisible. De même que les individus répondent, par leurs comportements, aux conditions dans lesquels ils vivent, en

<sup>33</sup> Toutes les scènes en sont munies.

<sup>34</sup> « Nous étions en 1931. / Cinq millions de personnes étaient sans travail / L'économie allemande était en ruines / et notre président de quatre-vingt-quatre ans sombrait dans la sénilité. » Ma traduction, de même que les suivantes.

*Normal* : 5.

<sup>35</sup> Le surnom « the ripper » : « l'éventreur » est évidemment choisi par Neilson pour apporter une résonance à la fois familière - donc rassurante - et néanmoins dérangeante chez le public anglo-saxon, « Jack the Ripper », « Jack l'Éventreur » faisant désormais partie de ses références emblématiques ... de même que de celles de Wehner qui l'emploie spontanément (I : 1952, p.4), redoublant par-là cet effet déstabilisant.

<sup>36</sup> *Normal* : 10.



1924 comme à toute autre époque, les spectateurs répondent par leurs réactions aux spectacles qui leurs sont présentés. Ainsi, après que Kürten, en dépit des efforts de son avocat pour prouver sa démente, ait été déclaré « normal », la pièce s'achève-t-elle sur des mots qui renvoient chacun à sa propre vie, à sa propre responsabilité biographique vis-à-vis de son époque : « dans les années qui suivirent l'exécution de Peter / moi-même / ainsi qu'un grand nombre d'hommes « normaux » / devons faire des choses dont nous ne nous serions jamais pensés capables. »<sup>37</sup>

Qu'il s'agisse, comme pour le film d'Hossein, de s'envisager à l'intérieur d'une conception transcendante de la condition humaine ou, comme pour la pièce de Neilson, de faire une expérience-limite au niveau de son propre vécu, le personnage biographique a pour fonction d'emmener le spectateur sur le terrain de découvertes « dont il ne se serait jamais pensé capable ». Le fait de s'enraciner dans le dénominateur commun partagé avec le spectateur, qu'il soit de cinéma ou de théâtre, à savoir dans l'intemporelle expérience de l'existence (Kürten a existé, celui qui le regarde existe), démultiplie, si l'on peut dire, la surface de contact entre les deux, par laquelle réalisateurs et dramaturges communiquent avec leur public. Les personnages mythologiques mis à part, peu de figures présentent une telle versatilité sémiotique. Le tueur biographique extériorisé par une représentation offre ainsi à l'imagination la possibilité de se saisir d'une image aporétique, donc autrement presque irreprésentable : celle de la mort au plus profond du vivant ; celle de la destruction, métaphysique ou pulsionnelle, au cœur même de l'individu. Ainsi, le Vampire de Düsseldorf a-t-il pu alimenter sans se dater ces deux fictions de qualité, à 33 ans d'écart. À quelque époque que ce soit, tant que la question qu'il emblématise demeurera d'actualité, il en restera un adéquat véhicule. En l'espèce, gageons, hélas, que le Vampire a encore de beaux jours devant lui.

## RÉFÉRENCES

- Barnier, Martin et Fontanel, Rémi, dirs, *Les biopics du pouvoir politique de l'antiquité au XIXe siècle*, Lyon, Aléas 2010.
- Bas, Frédéric, conférence filmée sur la figure du sérial killer au cinéma : <<http://www.lemag.sktv.fr/evenements/autour-de-%C2%AB-la-figure-du-serial-killer-%C2%BB-au-cinema-les-sources-de-frederic-bas%E2%80%A6>>
- Bourgoin, Stéphane, *Le livre noir des serial killers*, Paris, Grasset 2004.
- , *Le Vampire de Düsseldorf*, Paris, éditions méréal, 1998.
- Champion, Isabelle, *Biographies filmées*, dans : Virmaux, Alain et Odette, *Dictionnaire du cinéma mondial : mouvements, écoles, tendances, courants et genres*, Paris, Le Rocher, 1994, pp. 130-141.
- Comolli, Jean-Louis, *Le vampire de Düsseldorf*, *Cahiers du Cinéma*, N° 166-167, mai-juin 1965.
- Fontanel, Rémi, dir, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2011.
- Marvier, Marie, *Le film biographique*, *Synopsis* N°15, septembre-octobre 2001. Pp 106-108.
- Réouven, René, *Dictionnaire des assassins*, Paris, Denoël, 1986.
- Saunders, Graham, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of extremes*, Manchester University Press, 2002, titre français *Love me or kill me, Sarah Kane et le théâtre*, Paris : L'Arche, 2002, traduction de Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004.
- Serceau, Michel, *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction 68, Corlet-Télérama 1993.
- Moine, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2000.
- Vernisse, Caroline, *Paradoxes d'un genre renaissant en France : la biographie filmée*, in Moine, Raphaëlle, *Le cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005. Pp 141-161.
- Sierz, Aleks, *In Yer Face Theatre*, Londres, Faber and Faber, 2001.

## ŒUVRES CITÉES

---

<sup>37</sup> XXXI: Épilogue, p. 58.

*Der Verlorene*, (*Un homme perdu*), Lorre, Peter, 1951, Allemagne, 98', noir et blanc.  
*M*, (*M le maudit*), Lang, Fritz, 1931, Allemagne, 107', noir et blanc.  
*M*, Losey, Joseph, 1951, États-Unis, 88', noir et blanc.  
*Nachts, wenn der Teufel kam* (*Les SS frappent la nuit*), Siodmak, Robert, 1957, Allemagne, 99', noir et blanc.  
*Normal*, Neilson, Anthony, 1998, dans *Anthony Neilson Plays 1*, Londres, Methuen.  
*Normal* (*Angels Gone*), Sevcik, Julius, 2009, Tchéquie, 100', couleur.  
*Le Vampire de Düsseldorf*, Hossein, Robert, 1965, France, 86', noir et blanc.