

## **“Photographing the body” : la représentation des victimes de Jack l’Éventreur dans la production culturelle victorienne**

### **Introduction**

Dans le film *Meurtre par décret* réalisé par Bob Clark en 1979, le docteur Watson, qui se fait passer pour un journaliste, interviewe des prostituées londoniennes rassemblées dans le pub du Black Horse, situé dans le quartier miséreux de Spitalfields :

Prostitute 1: What do you want to go asking about Polly for? What's she got to do with you?

Watson: Writing about her, don't you know? Writing for the newspapers.

Prostitute 2: You don't want to write nothing bad about Polly.

Watson: “Don't intend to, no, but it seems to me that a deal more...Is written about the murderer than about his victims.

P1: That's true. It's true, isn't it?

Watson: Like he's important and they ain't.

P2: Precisely.

P1: If anybody thought about the likes of us, we wouldn't have come to this<sup>1</sup>.

Watson réussit à gagner leur confiance en considérant la défunte comme une personne à part entière, et non comme une simple victime qui aurait provoqué l’Éventreur<sup>2</sup>. Il met surtout le doigt sur la couverture médiatique inégalitaire qui privilégie le tueur aux dépens de ses victimes. Ce court dialogue, produit d’un réalisateur habitué des films d’horreur gores et transgressifs, cristallise pourtant la violence inhérente au “mythe de l’Éventreur”<sup>3</sup> depuis sa genèse : l’invisibilisation de ses victimes, jusqu’à l’oubli de leurs noms, derrière le couronnement de *Jack the Ripper* en “héro du crime”<sup>4</sup>.

L'idée pour cet article vient d'un constat simple. Lorsque je mentionne mon sujet de recherche, il m’est souvent répondu avec intérêt « Ah, donc tu parles de Jack l’Éventreur ! ». Il s’agit de la première image qui vient à l’esprit de beaucoup de personnes, alors même que les statistiques pour meurtres violents étaient peu élevées à l’époque victorienne, et que ceux-ci constituaient une cause de mortalité minime face aux taux de mortalité féminines élevés dus aux maladies infectieuses, aux dangers de la grossesse et de l’accouchement, et aux risques

---

<sup>1</sup> Clark, Bob. *Murder by Decree* (1979) - full transcript. [https://subslivescript.com/movie/Murder\\_by\\_Decree-79592](https://subslivescript.com/movie/Murder_by_Decree-79592)

<sup>2</sup> Catharine R. Stimpson, préface de Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight, Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London*, (Chicago: Chicago University Press), 1992, xi.

<sup>3</sup> “Thus was born the myth of Jack the Ripper”. [Notre traduction]. Cette réplique est prononcée par Sherlock Holmes dans le film *Meurtre par décret*.

<sup>4</sup> Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth and Male Violence’, *Feminist Studies* 8, no. 3 (1982): 543–74, 569.

professionnels, ou, tout simplement, à la pauvreté et la faim<sup>5</sup>. Si le cliché, dans l'imaginaire populaire contemporain, d'une femme assassinée brutalement dans le *fog* d'un Londres victorien malfamé prouve quelque chose, c'est bien la fascination pérenne qu'exerce Jack l'Éventreur, comme de nombreux autres tueurs en série. Les « meurtres de Whitechapel » sont sûrement les crimes qui ont été les plus fictionnalisés depuis le meurtre d'Abel par Caïn selon l'historienne britannique Judith Flanders<sup>6</sup>, et ce, d'autant plus parce qu'ils demeurent non élucidés, et ne le seront sans doute jamais. Depuis cent-trente-six ans, d'innombrables théories sur l'identité du tueur ont été formulées, et les adaptations et réécritures du mythe ont proliféré dans tous les médias, jusqu'à donner naissance à une discipline à part entière, appelée « Ripperology ». Si bien qu'aujourd'hui, le « mythe de Jack l'Éventreur » fait partie du répertoire culturel occidental. Cette fascination morbide pour les crimes violents s'inscrit plus largement dans l'explosion en popularité du contenu « true crime »<sup>7</sup> depuis son essor dans les années 80<sup>8</sup>, or, la montée en puissance de ces formes de divertissement vient encore renforcer « l'obsession culturelle »<sup>9</sup> du public pour les figures mythifiées des tueurs, et accentue la relégation de leurs victimes à un état victimaire.

L'objectif est ici de démêler la réalité de la fiction à travers une étude de la représentation textuelle et picturale des victimes de Jack l'Éventreur dans la culture victorienne contemporaine à la vague de meurtres de 1888, mais aussi de retracer les conséquences culturelles de ces représentations, leurs continuités, et leurs potentielles ruptures dans les représentations de victimes de tueurs en série au vingt-et-unième siècle. Si j'ai choisi de me concentrer sur les meurtres de Whitechapel, c'est à cause de leur résonance culturelle et médiatique, mais il me semble néanmoins important de mentionner que ces cinq femmes sont loin d'être seules. Selon l'historien Jan Bondeson, quatorze autres féminicides ont lieu à Londres sur la période 1861-1897 sans être élucidés<sup>10</sup>. Ces données soulignent bien l'inégale commémoration des victimes selon l'intérêt populaire que suscite leur meurtre<sup>11</sup>. Cet article s'inscrit dans l'approche développée par les études féministes et l'histoire culturelle. Dans les années 80, le travail pionnier de Judith Walkowitz a remis en question les récits dominants sur les victimes. Bien plus récemment, les publications de Rebecca Frost en 2018, de Hallie Rubenhold en 2019, et de Rosie Binfield-Smith en 2024, ont, elles aussi, tenté de réhabiliter la mémoire des cinq victimes canoniques que sont Polly Nichols, Annie Chapman, Catherine Eddowes, Elizabeth Stride et Mary Jane Kelly.

La troisième partie de ma thèse dédiée aux représentations du cadavre féminin dans la production culturelle victorienne, compare trois archétypes : la morte amoureuse, la morte monstrueuse, et la morte victime. Je considère que les femmes étudiées dans cet article relèvent à la fois de la morte victime, mais aussi de la morte monstrueuse, à cause de leur immoralité sexuelle supposée. Parce qu'un cadavre est par nature inerte, il n'a ni pouvoir de suggestion

---

<sup>5</sup> Pat Jalland et John Hooper, *Women from Birth to Death: The Female Life Cycle in Britain 1830-1914*, First Edition (Atlantic Highlands, N.J: Humanities Pr, 1986); Anthony S. Wohl, *Endangered Lives: Public Health in Victorian Britain* (Methuen, 1984).

<sup>6</sup> Judith Flanders, *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime* (London: HarperPress, 2011), 424.

<sup>7</sup> Moises Mendez II, 'How Dahmer Became Netflix's Most Controversial Show in Years', *TIME*, 29 septembre 2022, édité le 6 octobre 2022.

<sup>8</sup> *Media and the Murderer, Jack the Ripper, Steven Avery and an Enduring Formula for Notoriety*, (Jefferson: Exposit) 2020.

<sup>9</sup> Moises Mendez II, 'How Dahmer Became Netflix's Most Controversial Show in Years'.

<sup>10</sup> Jan Bondeson, *Rivals of the Ripper: Unsolved Murders of Women in Late Victorian London* (The History Press, 2016).

<sup>11</sup> Rebecca Frost, *Media and the Murderer, Jack the Ripper, Steven Avery and an Enduring Formula for Notoriety* (Jefferson: Exposit), 2020.

propre, ni l'opportunité de rectifier ce qui peut être raconté sur sa personne s'il ne dispose pas d'alliés capables de produire un certificat de bonne conduite morale pour convaincre la société de sa respectabilité. La vulnérabilité de la femme vivante à l'époque victorienne se conjugue donc ici à la vulnérabilité physique du corps mort, pour en faire une victime idéale, mais aussi une toile parfaite sur laquelle projeter les angoisses de l'époque. L'ambition de cet article est de concevoir cette affaire et son écho médiatique comme une fenêtre sur les mentalités victorienne, et sur les constructions de la féminité et de l'altérité qui structurent les comportements des Britanniques au dix-neuvième siècle. En adoptant cette perspective, on est amené à se demander comment l'appartenance de classe, le genre, et l'immoralité perçue des victimes de Jack l'Éventreur déterminent leurs représentations à l'époque victorienne, mais aussi comment leur identité sociale de « femme perdue » est encodée dans ces images. Deux autres questionnements apparaissent alors. D'une part, quels mécanismes ont donné lieu à la prédominance du tueur sur ces victimes dans l'imaginaire populaire ? D'autre part, existe-il des marges de manœuvre pour restituer une dignité et une subjectivité aux victimes, plus d'un siècle après les faits ?

En premier lieu, il faut replacer la réception populaire des meurtres de Whitechapel dans le contexte plus large de la culture victorienne et de son goût pour la violence, puis retracer le déroulé des meurtres afin de mieux comprendre la panique qu'ils ont généré dans l'East End. Une fois ces jalons posés, on procèdera à une analyse à la fois textuelle et iconographique des représentations des cinq victimes dans la presse sensationnaliste victorienne, et dans les photos d'autopsie liées à l'affaire. Il s'agira dans un troisième temps de sortir de l'ombre du meurtrier pour rétablir quelques vérités sur ses victimes. Enfin, on s'attachera à la difficulté de sortir de la médiation des créateurs de ces images, et des biais idéologiques inhérents aux dynamiques entre victimes et tueurs en série lorsqu'on tente de remettre les victimes au centre de l'histoire. Pour ce faire, je tracerai un parallèle entre la vulnérabilité des victimes de l'Éventreur et la vulnérabilité des dix-sept victimes de Jeffrey Dahmer, tant l'utilisation de leur image au service de la mythification du *serial killer* américain dans la série Netflix *Monster* a causé une polémique lourde de sens.

## **I. Le Londres victorien, entre ombres et lumières**

### **Le divertissement à l'époque victorienne : violence, sensationnalisme et discours moralisateurs**

Lorsqu'on étudie la culture du divertissement victorienne, on constate aisément une certaine insensibilité du public, qui peut faire preuve de cruauté envers les victimes de crimes violents. Selon Judith Flanders, les consommateurs les plus respectables avaient affirmé leur amour des contenus sanguinolents depuis déjà bien longtemps<sup>12</sup> lorsque Victoria monte sur le trône en 1837. Les Victoriens percevaient le crime et son châtement par la justice comme une forme de théâtre, et, assez naturellement, le crime était une source d'inspiration importante pour la fiction victorienne. L'appétit du grand public pour les *broadsides*, les *penny dreadfuls*, les *murder ballads*, les pièces de théâtre grand-guignolesques, ou les spectacles de marionnette et

---

<sup>12</sup> Judith Flanders, *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime* (Harper Press, 2011), 384.

autres *penny gaffs* mettant en scène des meurtres, n'est d'ailleurs plus à démontrer<sup>13</sup>. Fait marquant, les moralistes qui reprochent alors au théâtre d'être un loisir irrespectable ne considèrent pas la violence comme faisant partie du problème<sup>14</sup>. Il faut dire que les procès et les exécutions sont des divertissements publics, et ce n'est qu'en 1868 qu'on occulte ces dernières derrière les murs des prisons. Au cours des procès pour meurtre, les réquisitoires s'appuient souvent sur « des témoignages médico-légaux et scientifiques détaillés »<sup>15</sup> et, parfois, afin de frapper l'imagination du public et des jurés, les avocats exhibent des fragments de cadavres lors de l'audience. Quant au musée de cire *Mme Tussaud's*, il immortalise les faits divers en peuplant sa *Chambre des Horreurs* d'effigies des criminels les plus célèbres de l'époque. Par souci de réalisme, les directeurs achètent à prix d'or les possessions des tueurs, mais aussi celles de leurs victimes, afin de reconstituer les scénettes de la *Chamber of Horrors*. Si de nombreuses voix s'élèvent pour condamner ces loisirs brutaux, leur popularité n'en croît pas moins au cours du siècle.

La fin du dix-neuvième siècle sonne par ailleurs l'âge d'or de la presse. Grâce à la réduction des coûts de production et d'impression, les feuilles de chou aux thèmes sensationnalistes prolifèrent, dédiant une bonne partie de leur contenu aux faits divers, car ceux-ci font vendre. Judith Flanders estime que le journal *Times*, qui dédiait environ vingt pour cent de son contenu aux faits divers, vendait 100 000 copies, le *Telegraph*, qui y dédiait trente pour cent, vendait 250 000 copies, et *Lloyd's*, journal à la ligne éditoriale populaire, avait une circulation de 750 000 tirages<sup>16</sup>. Judith Walkowitz énumère quant à elle treize journaux à circulation importante dans son étude de Londres à l'époque *Late Victorian*. Si les taux d'alphabétisation en Grande-Bretagne sont élevés en ce dix-neuvième siècle, cela ne veut pas pour autant dire que toute la population adulte maîtrise la lecture. Pour cette raison, les journaux sont nombreux à illustrer leurs articles dans un style mélodramatique afin de capter ce public<sup>17</sup>. Ainsi, en 1868, le meurtre particulièrement brutal de la petite Fanny Adams, âgée de huit ans, avait déjà déchaîné l'opinion publique et donné lieu à de nombreuses illustrations. Cette affaire nous permet de constater que les Victoriens étaient adeptes d'humour noir, car dès 1888, l'expression « Sweet Fanny Adams » devient synonyme de viande en conserve de mauvaise qualité<sup>18</sup>. Il faut donc s'éloigner du cliché historique d'une Angleterre victorienne pudibonde qui détournerait le regard des affaires sordides. Dans notre étude des représentations des féminicides de Whitechapel, nous nous concentrerons spécifiquement sur l'*Illustrated Police News*, l'*Illustrated London News*, la *Pall Mall Gazette*, et *The Pictorial News*, un ensemble des journaux illustrés, ainsi que sur des extraits d'articles de journaux comme *The Daily Telegraph*. Nous avons limité notre corpus aux journaux londoniens, mais il est important de rappeler l'ampleur que prend le « scandale médiatique »<sup>19</sup> qui enfle autour de Whitechapel, et qui donne

---

<sup>13</sup>Daniel A. Cohen, 'The Beautiful Female Murder Victim: Literary Genres and Courtship Practices in the Origins of a Cultural Motif, 1590-1850', *Journal of Social History* 31, no. 2 (1997): 277-306; Ellen L. O'Brien, "'The Most Beautiful Murder': The Transgressive Aesthetics of Murder in Victorian Street Ballads", *Victorian Literature and Culture* 28, no. 1 (2000): 15-37; V. A. C. Gatrell and Vic Gatrell, *The Hanging Tree: Execution and the English People, 1770-1868* (Oxford University Press, 1994).

<sup>14</sup> Judith Flanders, *The Invention of Murder*, 384.

<sup>15</sup> "Detailed reports on scientific and medical testimony." [Notre traduction], Flanders, *The Invention of Murder*, 430.

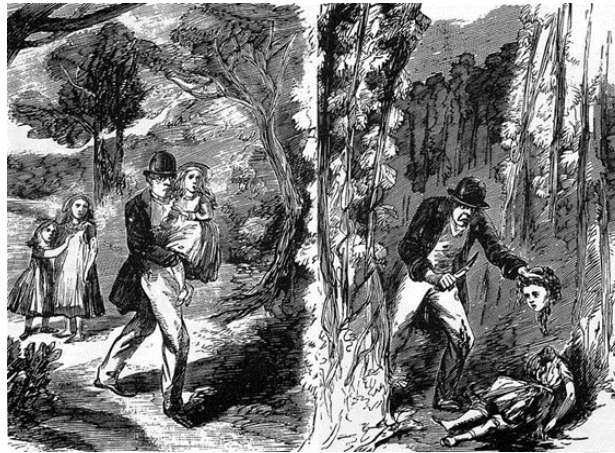
<sup>16</sup> "The Times, with 20 per cent of its coverage given to the subject, had a circulation of 100,000, The Telegraph, with 30 per cent, sold 250,000 copies, and Lloyd's 750,000." [Notre traduction], Flanders, *The Invention of Murder*, 426.

<sup>17</sup> Rosie Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 204.

<sup>18</sup> "Barrère and Leland recorded this usage in their *A dictionary of slang, jargon and cant*, 1889: "Fanny Adams (naval), tinned mutton". [Notre traduction]. Lucy Coleman Talbot, *Death and the Maiden*, publié le 24 août 2016. <https://deadmaidens.com/2016/08/24/sweet-fanny-adams/comment-page-1/> Consulté le 02 février 2024.

<sup>19</sup> Walkowitz, *City of Dreadful Delight Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, 5.

lieu à des articles partout dans le monde. Dans certains cas, l'affaire vient même consolider la popularité de journaux comme *The Illustrated Police News*, un pionnier de la formule qui fait le succès des tabloïdes et qui débute sa circulation en 1864<sup>20</sup>.



Dessins de presse de *The Illustrated Police News* d'avril 1868 représentant l'enlèvement et le meurtre de Fanny Adams en 1867.

### **L'East End londonien, une géographie de la misère**

Les meurtres de Whitechapel se déroulent dans un environnement bien particulier. En 1888, l'East End londonien constitue une géographie de l'altérité pour les classes moyennes, et rassemble pauvreté et diversité ethnique, car il abrite de nombreux immigrants irlandais, juifs, et italiens. C'est aussi là que l'on vient s'encanailler dans les *gin palaces* et les nombreux théâtres où le mélodrame est le genre privilégié. L'East End cristallise alors les craintes de « conflit de classe », de « désintégration sociale », et vient symboliser « l'agitation sociale née de la dégénérescence des classes urbaines »<sup>21</sup>. Au début de la décennie, plusieurs investigations journalistiques dans les bidonvilles produisent une conscience des conditions de vie misérables dans ces quartiers. Si ce nouveau journalisme d'investigation sociale génère un élan philanthropique, il fait aussi naître une profonde crainte de perversions insoupçonnées chez les citoyens les plus respectables. Aussi, *The Maiden Tribute of Modern Babylon*, enquête publiée par le journaliste W. T. Stead sur la prostitution des mineures en 1885, génère un scandale national. Il est important de rappeler, d'autant que cet élément a souvent été omis, que plusieurs des victimes étaient sans domicile, et qu'elles étaient toutes extrêmement précaires, vivant sur le fil et logeant dans des garnis. Elles étaient aussi des habituées de la rue après avoir connu des situations plus ou moins difficiles, et se fondaient alors dans la masse des indigents londoniens. En effet, lors de l'époque *Late Victorian* (1880-1900), des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants dorment encore dans les rues de l'East End. Judith Walkowitz considère que l'environnement de Whitechapel a exercé une influence indéniable sur la construction de l'affaire, car les classes aisées percevaient l'East End selon leurs propres codes moraux<sup>22</sup>, et, à l'évidence, la littérature victorienne ressasse l'image d'un lieu gangréné par le crime et le sexe

<sup>20</sup> Rosie Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 204.

<sup>21</sup> "The time was the autumn of 1888, when the respectable classes were obsessed with fears of class conflict and social disintegration. Most of their anxieties focused on the East End of London, the scene of the Ripper murders, which symbolized social unrest born of urban degeneracy." [Notre traduction]. Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', *Feminist Studies* 8, no. 3 (1982): 543-74.

<sup>22</sup> "Whitechapel thus provided a stark and sensational backdrop for the Ripper murders: a moral landscape of light and darkness, a nether region of illicit sex and crime, both exciting and dangerous." Judith R. Walkowitz, "Jack the Ripper and the Myth of Male Violence." *Feminist Studies* 8, no. 3 (1982): 543-74.

tarifé, source de fantasme mâtinés de supériorité morale lorsqu'elle daigne dépeindre ces quartiers de Londres.

### **Les crimes de l'Éventreur, une entrée dans la modernité ?**

Il est judicieux de faire un rappel du déroulé des meurtres de Whitechapel, dont l'extrême brutalité fait souffler un vent de panique sur tout Londres<sup>23</sup> lors de l'automne 1888. Selon Flanders, Jack the Ripper fait alors connaître aux Londoniens « une nouvelle forme de crime, et une nouvelle forme de terreur »<sup>24</sup>. L'ensemble des cinq meurtres des victimes canoniques a lieu dans une aire géographique limitée, les quartiers de l'East End de Spitalfields et de Whitechapel. Un seul a lieu à la City of London, un quartier limitrophe. Polly Nichols est assassinée le 31 août et Annie Chapman le 8 septembre. L'angoisse monte d'un cran lorsqu'Elizabeth Stride et Catherine Eddowes sont toutes deux retrouvées sans vie le 30 septembre, et la dernière victime officielle, Mary Jane Kelly, est tuée le 9 novembre 1888. Tous les meurtres sont commis de nuit, et dans la rue, sauf dans le cas de Kelly qui est massacrée chez elle. De plus, le meurtrier agit avec rapidité et discrétion. La question des connaissances en anatomie du tueur a été largement discutée, mais n'a pas de pertinence ici. L'âge des victimes en a une, car il dissipe l'image communément véhiculée de jeunes prostituées. Les victimes sont en fait pour la plupart des femmes d'âge mûr : Polly Nichols avait quarante-trois ans, Annie Chapman quarante-sept ans, Catherine Eddowes quarante-cinq, Elizabeth Stride quarante-six. Seule Mary-Jane Kelly, la dernière victime canonique, était âgée de vingt-cinq ans.

Ce qui focalise l'attention du public et de la presse à l'automne 1888, c'est l'état des corps lors de leur découverte. Les victimes sont égorgées et éviscérées, et présentent de surcroît des mutilations étendues sur le corps et le visage. Chez certaines, la cavité abdominale est ouverte et certains organes sont disposés d'une manière inhabituelle, ou manquent tout simplement à l'appel. Seule Stride est relativement intacte, car on pense que le tueur a été interrompu, et qu'il aurait ensuite ciblé Eddowes. Ces lacérations vont crescendo, jusqu'à culminer dans le massacre absolu de Kelly, que certains journaux n'osent décrire. Cette violence significative oriente déjà les enquêteurs victoriens vers un perpéteur « misogyne ». L'incapacité de la police à appréhender le meurtrier pousse alors le public à s'auto-défendre, et un climat de terreur s'installe à Londres. Les journaux ne sont pas en reste, et attisent les craintes du public en écrivant à l'envie sur l'incompétence de la police et la nature insaisissable du tueur. Comme le montre une gravure de *The Illustrated London News* du 13 octobre 1888, les « *vigilance committees* » surveillent aussi bien les profils suspects que les sans domicile fixe. Mais leur désir d'auto-préservation est là encore mêlé à des préjugés de classe. Pour Walkowitz, la création de ces comités, qui pratiquent une « surveillance des pauvres non-respectables, et des femmes de petite vertu en particulier » renforce le contrôle et la pression que subissent les femmes indigentes et particulièrement les travailleuses du sexe<sup>25</sup>, tout en les rendant encore plus vulnérables aux mauvais traitements de leur clientèle. Les cibles de

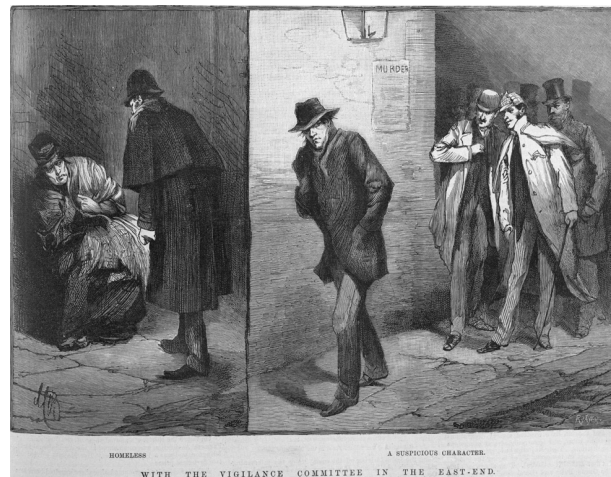
---

<sup>23</sup> “the series of horrible crimes that has created a panic in the East End of London for many weeks past, and has sent a thrill of horror through the country at large”. *Illustrated Police News* du 17 novembre 1888, [https://www.casebook.org/press\\_reports/illustrated\\_police\\_news/i1881117.html](https://www.casebook.org/press_reports/illustrated_police_news/i1881117.html) Consulté le 30 janvier 2024.

<sup>24</sup> “Jack the Ripper brought with him a new kind of crime, and a new kind of fear”. [Notre traduction], Flanders, *The Invention of Murder, How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*, (2014), 415.

<sup>25</sup> Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth of Male Violence’, 557.

l'Éventreur appartiennent donc aux franges les plus marginales et défavorisées de la population londonienne. Leur existence est tolérée mais elles subissent la répression des mouvements de pureté et de la police. Cette hypersurveillance se double d'une ingérence sur leur corps. En effet, l'abrogation des *Contagious Diseases Acts* (1864-1886), une série de lois tentant d'enrayer l'explosion des maladies sexuellement transmissibles en emprisonnant les prostituées et en les forçant à subir des examens gynécologiques, ne date que de 1886.



Gravure de presse publiée dans *The Illustrated London News* du 13 octobre 1888 montrant la milice de citoyens traquant des suspects potentiels.

Depuis la fin de l'époque victorienne, le ressassement culturel des meurtres de Whitechapel a donné une illusion d'unicité et de cohérence aux actions de l'Éventreur. Mais en 1888, le phénomène de presse qui se développe autour de l'affaire a des contours bien plus flous. Judith Walkowitz note en effet que le fil narratif des meurtres a été recousu rétrospectivement, pièces par pièces, afin de tenter de faire sens d'une série d'évènements chaotiques. Même le nombre de victimes admis aujourd'hui ne faisait pas du tout consensus à l'époque. Ainsi, dans les illustrations publiées en une de *The Illustrated Police News* le 9 novembre 1888, Mary Jane Kelly est décrite comme la septième victime, et non comme la cinquième victime. De même, la *Pall Mall Gazette* du samedi 8 septembre 1888 inclue deux autres « infortunées » parmi les victimes, Emma Elizabeth Smith et Martha Tabram.



Détail de la « une » du journal *The Illustrated Police News* du samedi 17 novembre 1888, désignant Kelly comme la septième victime. Illustration tirée du site Casebook. [https://www.casebook.org/press\\_reports/illustrated\\_police\\_news/il881117.html](https://www.casebook.org/press_reports/illustrated_police_news/il881117.html)

Malgré le goût des Victoriens pour le macabre, les crimes à dimension sexuelle étaient peu exploités par la presse<sup>26</sup>, mais la couverture médiatique intense que reçoit l'enquête judiciaire diligentée après le décès d'Annie Chapman change l'équation. À partir du 8 septembre 1888, les meurtres de Whitechapel sont désormais inséparables de la presse<sup>27</sup>, et suscitent un intense engouement du public qui s'investit fortement dans la résolution de l'affaire. Bien qu'on considère aujourd'hui qu'il s'agissait d'un canular journalistique, c'est une des premières fois qu'un tueur revendique son acte en envoyant plusieurs lettres à la *Central News Agency*. Ces lettres sont rendues publiques dans l'espoir d'identifier le tueur à partir de son écriture. Elles ont pour résultat de populariser le sobriquet « Jack the Ripper » qui va encore augmenter la notoriété de l'affaire<sup>28</sup>. Cependant, le surnom de « Leather Apron »<sup>29</sup> le prédate et était même plus répandu initialement. L'envoi de ces lettres provoque un déluge de courriers envoyés par des imitateurs (on n'en compte pas moins de 350), et permettent d'établir le portrait-robot d'un tueur agissant seul mais cherchant à communiquer avec son public<sup>30</sup>.

Enfin, la presse renforce l'investissement des Londoniens en encourageant la participation à l'enquête. Par exemple, on ne compte pas moins de neuf lettres adressées à l'éditeur du *Daily Telegraph* entre le 04 et le 05 octobre 1888. Progressivement, on assiste au développement d'une enquête parallèle où le grand public fait connaître ses théories sur les détails de l'enquête qui filtrent dans les journaux. Judith Walkowitz remarque très justement que l'affaire est progressivement perçue et construite selon les codes de la fiction gothique et du fantastique, très populaires à la fin du siècle. Le suspect est lui catégorisé en archétypes littéraires : « *the Mad Doctor, the Religious Fanatic, the Upper-Class Erotic Maniac, the Scientific Sociologist* »<sup>31</sup>. Si les femmes sont tout aussi investies dans la consommation de cette presse, leur fascination se mêle d'une terreur toute féminine, que Walkowitz qualifie de conscience aigüe de leur « vulnérabilité personnelle »<sup>32</sup>, d'autant que la mise en échec de la police augmente la défiance et les peurs du public :

Women in Whitechapel were both fascinated and terrified by the murders: like their male counterparts, they bought up the latest editions of the half-penny evening newspapers; they gossiped about the gruesome details of the murders; and they crowded into the waxwork exhibits and peep shows where representations of the murdered victims were on display. As we have seen, many also sympathised with the victims and came to the aid of prostitutes in their time of crisis.<sup>33</sup>

C'est bien parce que l'Éventreur n'est pas identifié qu'il peut revêtir toutes les identités et alimenter jusqu'aux spéculations les plus fantaisistes. Alors que le tueur constitue une figure nébuleuse, ses victimes, elles, sont rapidement profilées par la presse. C'est ce que nous allons maintenant voir.

---

<sup>26</sup> Flanders, 'The Invention of Murder', 430.

<sup>27</sup> 'The Whitechapel murders and the newspapers were now inseparable' (Flanders, 435).

<sup>28</sup> "The sobriquet "Jack the Ripper" also gave notoriety to the event" (Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 1982, 551).

<sup>29</sup> *Pall Mall Gazette*, 8 septembre 1888. [https://www.casebook.org/press\\_reports/pall\\_mall\\_gazette/18880908.html](https://www.casebook.org/press_reports/pall_mall_gazette/18880908.html)

<sup>30</sup> "the letters helped to establish the murders as a media event by focusing social anxieties and fantasies on a single, elusive, alienated figure, who communicated to a "mass" public through the newspaper". [Notre traduction]. Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', *Feminist Studies* 8, no. 3 (1982): 551.

<sup>31</sup> (Walkowitz, *Myth of Male Violence*, 556).

<sup>32</sup> "Women's responses to the events surrounding the Ripper murders were as diverse as men's, yet overlaid by feelings of "personal vulnerability". [Notre traduction], Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 563.

<sup>33</sup> Walkowitz, *Ibid*, 563.



## II. Analyser les illustrations de la presse tabloïde

Pour Walkowitz, la couverture médiatique contemporaine de l'affaire était donc profondément instable<sup>34</sup>. Afin d'y voir un peu plus clair, nous avons choisi d'isoler deux médias de représentation des victimes. D'un côté, les photographies de scènes de crime et d'autopsie, qui capturent ces femmes déjà mortes. Leur emploi est le résultat d'une avancée technologique et méthodologique dans les techniques d'enquête policière. De l'autre, les dessins qui se multiplient alors dans la presse « tabloïde victorienne »<sup>35</sup> qui les représente vivantes et mortes. Qu'ils s'agissent de photographies ou d'illustrations, ces représentations sont bien loin d'offrir un jugement neutre sur les victimes, et sont au contraire structurées par la moralité victorienne qui percevaient les victimes comme des « *fallen women* » (femmes perdues), terme que l'on retrouve dans la vignette extraite de la une de *The Penny Illustrated Paper* du 24 novembre 1888, intitulée *A Lost Woman Mary Kelly in Miller's Court*. L'idée principale qui sera répétée inlassablement par la presse tabloïde, c'est que ces femmes, dans leur déchéance morale, sont en fait aussi coupables que leur meurtrier.



Croquis de presse paru dans *The Penny Illustrated Paper* du 24 novembre 1888, intitulé *A Lost Woman, Mary Kelly in Miller's Court*.

Par souci de concision, nous avons concentré notre analyse sur les photographies liées à l'affaire ainsi que sur les représentations des cinq victimes canoniques dans la presse tabloïde. Cependant, les sources contemporaines attestent que les victimes sont représentées dans d'autres formes de médias, particulièrement les loisirs visuels à connotation populaire comme le théâtre mélodramatique et les musées de cire semi-formels. Les représentations des victimes de Whitechapel semblent aussi exclues de ce que les Victoriens considéraient comme les « arts nobles » : la peinture à l'huile, la sculpture ou la musique classique. Cette absence flagrante s'explique par le profil des victimes, qui heurte les principes de bienséance structurant la culture académique victorienne. Le journal *Lloyd's Weekly* du dimanche 10 février 1889 rapporte que Thomas Barry, propriétaire d'un musée de cire à Whitechapel, occupant le rez-de-chaussée de deux maisons de Whitechapel, comparait devant la Central Criminal Court le 5 février 1889, sous le chef d'accusation suivant : « *creating a nuisance by carrying on a show*

<sup>34</sup> "In 1888, the narrative of the murders was assembled piecemeal and retrospectively". [Notre traduction]. Judith Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, 2.

<sup>35</sup> Walkowitz, *Ibid*, 2.

*in the Whitechapel Road and thereby causing large numbers of disorderly people to assemble and obstruct the public highway* ». Moins d'un an après la dernière attaque, Barry, flairant la bonne affaire, expose dans son musée de cire illégal, où il fait aussi se produire des *penny gaffs* et des *freak shows*, des effigies des victimes et du tueur inconnu<sup>36</sup> :

He took advantage of the excitement which had been caused by the murders in Whitechapel to exhibit ghastly and disgusting representations of the victims. It was stated that the public exhibited disgust at this feature of the exhibition, and that it was modified to some extent, but the horrible crimes that had taken place in the neighbourhood was still sought to be made objects of attraction to the public<sup>37</sup>.

La *St James's Gazette* du 6 février 1889 nous apprend par ailleurs que l'exposition de Thomas Barry fait un tollé à Whitechapel : « *He sought to attract people by exposing a large picture outside the premises representing one of the mutilated victims; but the inhabitants became so indignant that they threatened to pull it down. A figure of "Jack the Ripper" was added to the show* ». Le même jour, un certain Frederick Lindley est également reconnu coupable des mêmes faits, et doit lui aussi s'acquitter d'une amende de £100<sup>53</sup>. Ces deux bribes d'histoire juridique ont le mérite de montrer avec quelle rapidité des entrepreneurs ont instrumentalisé l'image des victimes à leurs fins.

### **Capter l'image des victimes pour capturer leur bourreau : le rôle de la photographie post-mortem dans l'affaire**

Je me dois de mentionner que cet article se base sur des matériaux sensibles : des photographies d'autopsie, ainsi que les photographies prises sur la scène du meurtre de Mary Jane Kelly au 13 Millers Court. Dans le cadre de la publication sur le carnet Hypothèses *Les Morts* et du séminaire *Du trépas à la tombe*, nous avons donc fait le choix de ne pas reproduire les photographies d'autopsie et les portraits post-mortem des victimes. Ces documents sont déjà largement reproduits sur les sites de *ripperology* et sur Wikipédia, où ils servent même parfois de portrait pour les articles biographiques de ces cinq femmes. L'épineux problème éthique que pose cette dissémination sans limites des photographies de victimes dont le consentement n'a jamais pu être recueilli est un aspect récurrent de la circulation de photographies de cadavres féminins violentés. Autre exemple de cette tendance : la photographie du corps d'Evelyn McHale, une jeune américaine qui a mis fin à ses jours en 1947, prise juste après son suicide, est particulièrement circulée comme cliché « esthétique » et illustre sa page Wikipédia à l'heure actuelle<sup>38</sup>. Dans les faits, ces photographies n'étaient pas destinées à la circulation publique, mais bien à l'enquête judiciaire, mais elles sont tombées dans le domaine public. Le nouveau médium de la photographie était censé restituer une image fidèle du réel, et fige une minutie de détails que ne permet pas de retenir le croquis de presse. Pour autant, ces photographies sont tout aussi chargées idéologiquement que les illustrations de presse. Pour Megha Anwer ces illustrations obéissent à des codes de représentation spécifiques, qui déterminent les « politiques visuelles, spatiales et genrées de ces images »<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Judith Flanders, *The Invention of Murder*, 452. *St James's Gazette* du 6 février 1888.

<sup>37</sup> *The Era*, in its February 9th 1889 edition <https://www.jack-the-ripper-tour.com/generalnews/whitechapel-waxworks/> Consulté le 02 avril 2024.

<sup>38</sup> Evelyn McHale, Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn\\_McHale](https://en.wikipedia.org/wiki/Evelyn_McHale) Consulté le 02 avril 2024.

<sup>39</sup> "The representational codes governing the visual, spatial, and gender politics of these images". [Notre traduction], Megha Anwer, 'Murder in Black and White: Victorian Crime Scenes and the Ripper Photographs', *Victorian Studies* 56, No. 3, (Spring 2014), pp. 433-441, 433.

Premièrement, on ne constate aucune différence stylistique entre ces portraits et les *mugshots* qui identifient communément les criminels à la fin de l'époque victorienne. Anwer souligne que ces photos participent à inverser la culpabilité entre tueur et victime : « *the effect can imply that crime is somehow resting immanently within the physiological contours of the victim herself, as if there were something in her appearance that led to her victimization. The prostitute thus becomes less the crime's victim and more its provocation* »<sup>40</sup>. Deuxièmement, ces photos sont empreintes d'un voyeurisme très victorien, qui joue sur l'intense connexion entre mort et sommeil dans la représentation érotique de la passivité féminine à l'époque victorienne : « *they resemble portraits of sleeping women, photographed clandestinely, voyeuristically, without their knowledge* »<sup>41</sup>. Je rejoins Megha Anwer sur le fait que ces photos, qui sont censées être des portraits cliniques, obéissent bien à « une esthétique artistique victorienne plus large »<sup>42</sup>. L'omniprésence des beaux cadavres de femmes dans les arts plastiques victoriens a été largement étudiée par Bram Dijkstra et Elisabeth Bronfen. Selon eux, l'érotisme de ces tableaux vient précisément de la possibilité qu'ils offrent de posséder une femme absolument passive<sup>43</sup>.

Les jugements de valeur victoriens viennent également déterminer l'attitude du légiste, et les différentes *inquests* trahissent ces biais moraux. La chercheuse féministe Shani D'Cruze a exploré la manière dont les enquêtes de légiste et les audiences de tribunal mènent à doublement scruter et le corps physique et le corps moral de la victime. Dans un chapitre intitulé « The Eloquent Corpse »<sup>44</sup> D'Cruze explique comment le corps d'Harriet Novelli, une autre victime de féminicide dont la respectabilité sexuelle avait été remise en question lors de l'enquête judiciaire, avait été scruté non seulement par le légiste, mais aussi par le jury au tribunal. Le cadavre de Novelli avait fait l'objet d'un investissement fantasmé du public, le tout facilité par l'intense couverture de presse de toutes les étapes de l'affaire, comme dans les meurtres de Whitechapel<sup>45</sup>. Le cadavre féminin devient alors offert aux regards, lisible, et l'ensemble de la société cherche dans l'apparence-même de la victime la raison de son meurtre. En effet, Anwer considère que ces photographies cherchent moins à retrouver la trace du tueur qu'à produire une justification de son crime à partir du corps de ses victimes : « *These portrait photographs thus offer a moral explanation for why these prostitutes were killed—precisely because they were prostitutes* »<sup>46</sup>. Cette construction de l'image photographique nous force également à adopter le point de vue du tueur et à créer une complicité avec lui dans notre perception de ce qui se trame dans l'image. Les seules photographies prises sur la scène de crime de Millers Court contribuent elles aussi à figer ces femmes dans leur archétype de femme perdue. En présentant le corps de Kelly au milieu de son garni sordide, la police la fige dans son occupation immorale de prostituée. Si ces images sont construites selon l'idée d'une culpabilité des victimes, elles trahissent aussi une forme de culpabilité communautaire des médecins selon Anwer, qui tentent alors de restaurer de l'ordre dans le chaos des mutilations,

<sup>40</sup> Anwer, 'Murder in Black and White', 434.

<sup>41</sup> Anwer, 'Murder in Black and White', 434.

<sup>42</sup> "The continuities I see between the full-body mortuary photographs of the victims and a broader Victorian art aesthetic". Anwer, *Murder in Black and White: Victorian Crime Scenes and the Ripper Photographs*, 433.

<sup>43</sup> Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (Oxford University Press, 1988); Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester University Press, 1992).

<sup>44</sup> Shani D'Cruze, 'The Eloquent Corpse', *Criminal Conversations*, 185.

<sup>45</sup> Kim D'Cruze, Shani, 'The Eloquent Corpse: Gender, Probity, and Bodily Integrity in Victorian Domestic Murder', in *Criminal Conversations: Victorian Crimes, Social Panic, and Moral Outrage.*, Ohio State University Press, 2005, 185.

<sup>46</sup> Anwer, 'Murder in Black and White', 434.

en réparant les corps du mieux qu'ils le peuvent lors des autopsies<sup>47</sup>. Cette première médiation narrative de figures d'autorité médicale m'amène à la déformation du récit et de l'identité de Nichols, Chapman, Eddowes, Stride et Kelly dans la presse tabloïde.

### **Typologie des représentations des victimes dans la presse à sensations**

En janvier 2024, Rosie Binfield-Smith remarquait encore que le corpus d'illustrations de la presse tabloïde victorienne a été relativement délaissé par les chercheurs, les études qui analysent « l'objectification et la double victimisation » des cadavres de ces femmes se concentrant en général sur leurs représentations dans les médias des XXe et XXIe siècles<sup>48</sup>. Pourtant, comme l'explique Judith Walkowitz : « *One cannot emphasize too much the role of the popular press, itself a creature of the 1880s, in establishing Jack the Ripper as a media hero, in amplifying the terror of male violence, and in elaborating and interpreting the meaning of the Ripper murders to a "mass" audience* »<sup>49</sup>.

Ces illustrations accompagnent des articles qui relatent les meurtres, les recherches infructueuses pour le tueur, ainsi que l'incompétence perçue de la Metropolitan Police. Ces représentations textuelles sont elles aussi empreintes de nombreux jugements de valeurs qui ont victimisé ces femmes en « renforçant leur liminalité »<sup>50</sup> selon Binfield-Smith. Premièrement, on distingue très vite une intention punitive<sup>51</sup> dans le traitement médiatique des victimes : encore une fois, elles sont partiellement coupables de s'être mises en danger en investissant l'espace public sans protection masculine. Cette culpabilisation des victimes, responsables d'avoir été au mauvais endroit au mauvais moment, rappelle puissamment l'idée contemporaine que les femmes qui subissent des violences l'auraient cherché (« *asking for it* »<sup>52</sup>) en ne régulant pas leur comportement ou leur apparence, et qui a entre autres été combattue par le mouvement *MeToo*. Les victimes sont rapidement transformées en types sociaux à partir des comptes-rendus d'autopsie et d'enquête judiciaire<sup>53</sup> par de nombreux commentateurs de classe moyenne qui brandissent des valeurs morales qui sont aux antipodes des réalités quotidiennes des classes laborieuses londoniennes. L'*Illustrated London News*, de classe moyenne<sup>54</sup>, produit des illustrations qui ne représentent jamais directement les victimes mais qui se concentrent plutôt sur d'autres aspects de « meilleur goût » de l'affaire. Mais il ne peut s'empêcher de distiller son mépris de classe : L'*Illustrated London News* du 27 octobre

---

<sup>47</sup> Anwer, 'Ibid', 436.

<sup>48</sup> Rosie Binfield-Smith, 'Dissected, Torn, and Exposed: The Death and Remains of the Jack the Ripper Victims in *The Illustrated Police News*', *Difficult Death, Dying and the Dead in Media and Culture*. Palgrave Macmillan, 2024.

<sup>49</sup> « On ne saurait trop insister sur le rôle joué par la presse populaire, elle-même un produit de la décennie 1880, dans l'instauration de Jack l'Éventreur comme héros médiatique, dans l'amplification de la terreur d'une violence masculine, et dans l'élaboration et l'interprétation d'une signification derrière les meurtres commis par l'Éventreur à destination d'un public « de masse ». [Notre traduction], Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 546.

<sup>50</sup> "Media representations doubly victimised the women and reinforced their liminality". [Notre traduction]. Rosie Binfield-Smith, 'Dissected, Torn, and Exposed: The Death and Remains of the Jack the Ripper Victims in *The Illustrated Police News*', *Difficult Death, Dying and the Dead in Media and Culture*. (London: Palgrave Macmillan), 2024, 213.

<sup>51</sup> Binfield-Smith, 'Ibid', 204.

<sup>52</sup> "The media really pushed the idea that these women were asking for it." [Notre traduction], Sian Cain, Interview. Hallie Rubenhold: 'Jack the Ripper's victims have just become corpses. Can't we do better?'. *The Guardian Online*, 1er mars 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>.

<sup>53</sup> "the social profile of his victims that emerged from the evidence and testimonies of the inquests was remarkably detailed and precise", Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 551-2.

<sup>54</sup> Judith Flanders, *The Invention of Murder*, 447.

1888 met en avant « la brutalité croissante de nos voyous »<sup>55</sup> et affirme que les meurtres sont le fait d'un habitant de l'East End. Pour l'historienne Hallie Rubenhold, ces illustrations sont « *male, authoritarian and middle class* »<sup>56</sup>. La représentation des victimes est donc complètement prédéterminée par leur immoralité perçue, conjuguée à des préjugés de classe largement ancrés et reflétés dans les journaux.

Dès les premiers meurtres, les tabloïdes construisent des portraits à charge de « “femmes de mauvaise vie” qui seraient responsables de leur meurtre »<sup>57</sup> écrit Walkowitz. Il faut donc prendre la narration contemporaine de la presse avec des pincettes, notamment parce que, comme mentionné auparavant, il s'agit d'une tapisserie confuse qui est reconstituée au fur et à mesure. Binfield-Smith s'accorde avec Rubenhold pour dire que ces dessins sont loin d'être des représentations objectives et factuelles des crimes. Elle considère au contraire ces images comme « *morally loaded images, imbued simultaneously with narratives of disapproval and salacity* »<sup>58</sup>. De plus, Rubenhold atteste que les journaux de tout le pays, avides de couvrir l'histoire, ont embelli les événements et sont allés jusqu'à inventer des citations remettant en question la moralité, le *moral character* des femmes : « *These were bad women, out at night. They were dispossessed. They were no longer the angel in the house, or a part of marriages and families. Therefore, they needed to be punished* »<sup>59</sup>. Une *fallen woman* quitte son piédestal domestique mérité d'être châtiée pour sa transgression sociale. Leur sort joue en fait le rôle d'un avertissement moral pour d'autres qui seraient tentées de désobéir, et atteint toutes les londoniennes, qu'elles soient perçues comme « pures » ou « impures »<sup>60</sup>.

Selon Walkowitz, les lecteurs de classe moyenne qui achètent le *Times* ou le *Morning Post* trouvent dans les narrations des meurtres de Whitechapel un récit édifiant qui vient renforcer leurs certitudes de classe sur les mœurs dissolues des classes populaires. Aussi, la description des quatre premières victimes qui est publiée dans le *Daily Telegraph* est d'une rare violence : « *women of middle age, all were married and had lived apart from their husbands in consequence of intemperate habits, and were at the time of their death leading an irregular life, and eking out a miserable and precarious existence in common lodging houses* »<sup>61</sup>. Ces mêmes adjectifs de « *miserable and wretched* » sont à nouveau employés par la *Pall Mall Gazette* du 8 septembre 1888<sup>62</sup>. Ce jugement tend à ignorer les spécificités de chaque femme pour les réduire à une identité commune de « prostituée », même lorsqu'elles ne se prostituaient pas. L'*Evening Standard* du 09 novembre 1888 décrit ainsi “la victime comme une femme dissolue”<sup>63</sup> après la découverte du corps mutilé de Kelly, et affirme que “la victime, comme toutes les autres victimes, était une prostituée”<sup>64</sup>. Le paroxysme de la violence

<sup>55</sup> “the growing brutality of our roughs.” [Notre traduction], coupure de presse de *l'Illustrated London News* du 27 octobre 1888. [https://www.iln.org.uk/iln\\_years/year/1888%20whitechapel.htm](https://www.iln.org.uk/iln_years/year/1888%20whitechapel.htm)

<sup>56</sup> Hallie Rubenhold, *The Five, The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper*, 2019, 15.

<sup>57</sup> “This antagonism was aided and abetted by sensational newspaper coverage that blamed “women of evil life” for bringing the murders on themselves”. [Notre traduction]. Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth of Male Violence’, 560.

<sup>58</sup> Binfield-Smith, ‘Dissected, Torn and Exposed » 204.

<sup>59</sup> ‘Newspapers around the country, desperate to cover the salacious story, embellished and fabricated quotes and questioned the women’s characters: [...] Rubenhold says. “These were bad women, out at night. They were dispossessed. They were no longer the angel in the house, or a part of marriages and families. Therefore, they needed to be punished.” [Notre traduction] Hallie Rubenhold interviewée par Sian Cain, *The Guardian Online*, 2019).

<sup>60</sup> Judith R. Walkowitz, “Jack the Ripper and the Myth of Male Violence”, *Feminist Studies* 8 no. 3, 1982, pp. 542-574, 560.

<sup>61</sup> *Daily Telegraph* du 24 septembre 1888 cité par Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth of Male Violence’, 552.

<sup>62</sup> [https://www.casebook.org/press\\_reports/pall\\_mall\\_gazette/18880908.html](https://www.casebook.org/press_reports/pall_mall_gazette/18880908.html)

<sup>63</sup> “The Victim a Dissolute Woman”. *Evening Standard* du 09 novembre 1888. [https://www.casebook.org/press\\_reports/evening\\_star/881109.html](https://www.casebook.org/press_reports/evening_star/881109.html)

<sup>64</sup> “The victim, like all the others, was a prostitute”. *Evening Standard* du 09 novembre 1888. [https://www.casebook.org/press\\_reports/evening\\_star/881109.html](https://www.casebook.org/press_reports/evening_star/881109.html)

rhétorique est atteint chez W. T. Stead, éditeur de la *Pall Mall Gazette*. Dans un éditto intitulé « *Murder as an Advertisement* » il défend la théorie qu'un « *scientific humanitarian* » commettrait ces meurtres afin d'attirer l'attention sur les conditions de vie misérables de milliers d'habitants de l'East End. Les mutilations seraient alors un moyen d'obtenir de la publicité, et les victimes ne seraient finalement que des outils de communication. Le mépris pour la vie des victimes est clair chez Stead, qui les décrit comme des « *drunken, vicious, miserable wretches whom it was almost a charity to relieve of the penalty of existence* »<sup>65</sup>. La *Pall Mall Gazette* du 10 septembre 1888 fait également allusion à leur prostitution occasionnelle en mentionnant qu'elles « n'étaient pas bien regardantes sur la façon dont elles pouvaient gagner leur vie »<sup>66</sup>.

Ces portraits à charge de femmes indignes d'être femmes nous mènent à une série d'idées très puissantes à l'époque victorienne. Premièrement, la respectabilité et la féminité même d'une femme—selon les critères de la classe moyenne qui s'imposent alors—dépend de sa domesticité. La pureté est une qualité intrinsèque de la femme domestique, et une femme respectable se devait de ne pas exprimer sa sexualité, alors que ces femmes sur le fil « violaient leur “féminité” pour se payer une nuit dans un garni »<sup>67</sup>. Deuxièmement, la chute d'une femme perdue ne peut la mener qu'à la mort, car selon l'Épître aux Romains 6:23: « *the wages of sin are death* » (le salaire du péché, c'est la mort). Troisièmement, une femme sans appui masculin est aussi vouée à la mort, quelle que soit sa respectabilité. Bien qu'elle soit issue des convictions victorienne sur la faiblesse féminine, cette troisième idée reflète des réalités économiques qui fragilisent particulièrement les femmes qui perdent leur appui masculin suite à un décès de leur mari, ou à une séparation. En outre, H. Rubenhold explique que si les séparations étaient courantes chez les classes populaires, la fin du concubinage signifiait la perte de respectabilité pour les femmes aux yeux des membres les plus moralisateurs de la communauté, car commettre le péché social de quitter le foyer familial, quelle que soit la raison de ce départ, prouvait qu'elles avaient échoué en tant que femmes<sup>68</sup>.

Pour ces raisons, les victimes inspiraient peu de pitié en dehors de leur quartier de Whitechapel, puisque ce qu'elles représentaient, en tant qu'incarnation du « grand mal social » qu'était la prostitution, dépassait l'empathie individuelle. L'intégralité de la littérature réformiste produite par les campagnes anti-prostitution est d'ailleurs teintée par ce double jugement : ces femmes sont des figures d'altérité, et, une fois déchues, elles demeurent tout bonnement irrécupérables<sup>69</sup>. L'âge des victimes jouait lui aussi contre elles, car il devenait impossible de leur appliquer le schéma narratif paternaliste appliqué aux prostituées plus jeunes par les féministes comme par les politiques, qui voyaient celles-ci comme des enfants égarés et séduites, plutôt que de comprendre les motivations économiques des femmes qui choisissaient la prostitution. Lorsque la presse tente d'obtenir l'empathie du public, elle procède en réinscrivant les victimes au sein d'un tissu social, à contre-courant de l'image des femmes perdues ostracisées par la société. Ainsi, dans un article du 10 septembre 1888 la *Pall*

---

<sup>65</sup> *Pall Mall Gazette* du 19 septembre 1888. [https://www.casebook.org/press\\_reports/pall\\_mall\\_gazette/18880919.html](https://www.casebook.org/press_reports/pall_mall_gazette/18880919.html)

<sup>66</sup> “Not very particular about how they earned a living”. [Notre traduction]. *Pall Mall Gazette* du 10 septembre 1888.

<sup>67</sup> “These were economically desperate women, who violated their ‘womanhood’ for the price of a night’s lodging”. [Notre traduction], Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth of Male Violence’, 552.

<sup>68</sup> “While separation from a husband was not uncommon among the working class, it spelled the end of a woman’s respectable status as a member of that class”. [Notre traduction]. Hallie Rubenhold, *The Five: The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper*, (Boston: Houghton Mifflin Harcourt), 2019, 42.

<sup>69</sup> The “great social evil” was not unique; it was embedded in the literature of prostitution and earlier reformist efforts”. Walkowitz, ‘Jack the Ripper and the Myth of Male Violence’, 552.

*Mall Gazette* raconte « *the sad history of the victim* ». Amelia Palmer, voisine de Chapman à Crossingham's Lodging House, est alors interviewée par le journaliste et offre une contre-narration, en détaillant les accidents de la vie qui ont mené Chapman à la destitution. Elle la présente comme une femme sobre et industrielle (« *sober, steady-going sort of woman* »), et soutient que Chapman avait cherché par tous les moyens à subvenir à ses besoins, notamment en tant que fabricante de fleurs artificielles, encore un emploi lourdement connoté comme un emploi de prostituée dans la littérature : « *As a regular means of livelihood she had not been in the habit of frequenting the streets, but had made antimacassars for sale. Sometimes she would buy flowers or matches with which to pick up a living* »<sup>70</sup>. Palmer témoigne également lors du premier jour de l'*inquest* (enquête judiciaire), et, bien qu'elle admette que Chapman buvait régulièrement, elle la considérait tout de même comme une femme respectable, insistant sur le fait qu'elle ne jurait jamais<sup>71</sup>. L'ensemble de ces préjugés moraux se conjuguent pour durablement influencer la manière dont Nichols, Chapman, Eddowes, Stride et Kelly seront représentées dans la culture populaire.

### **Une licence créative dans la représentation des femmes**

Lorsque l'on parcourt les illustrations produites par la presse tabloïde en 1888, on détecte rapidement des codes de représentation systématiques qui se rattachent à une matrice culturelle interréférentielle qu'Anwer évoquait déjà pour les clichés d'autopsie. Ces messages sont facilement identifiables à l'époque car, comme l'explique l'historien de l'art Julian Treuherz, les peintres victoriens adoptent volontairement un langage qui pouvait être compris par de larges pans de la population victorienne en puisant dans un fonds d'image commun. L'artiste victorien, qui se considère investi d'un rôle d'édification moral, a pour but de divertir et d'éduquer à la fois<sup>72</sup>. De nombreux dessins de presse documentent la progression des meurtres de Whitechapel. Pour des motifs de coût d'impression, ces illustrations sont seulement en noir et blanc, mais parviennent tout à fait à faire frissonner le public. Dans la tapisserie d'épisodes des « unes » de l'*Illustrated Police News*, on peut voir un ensemble de schémas narratifs qui se répètent au fil des illustrations, dans des vignettes qui juxtaposent les victimes de leur vivant, pendant leur meurtre, et après leur mort. Ce que ces images traduisent, c'est l'ouverture morale, sexuelle et physique du cadavre post-mortem de femmes publiques qui subissent une mort publique<sup>73</sup>.

---

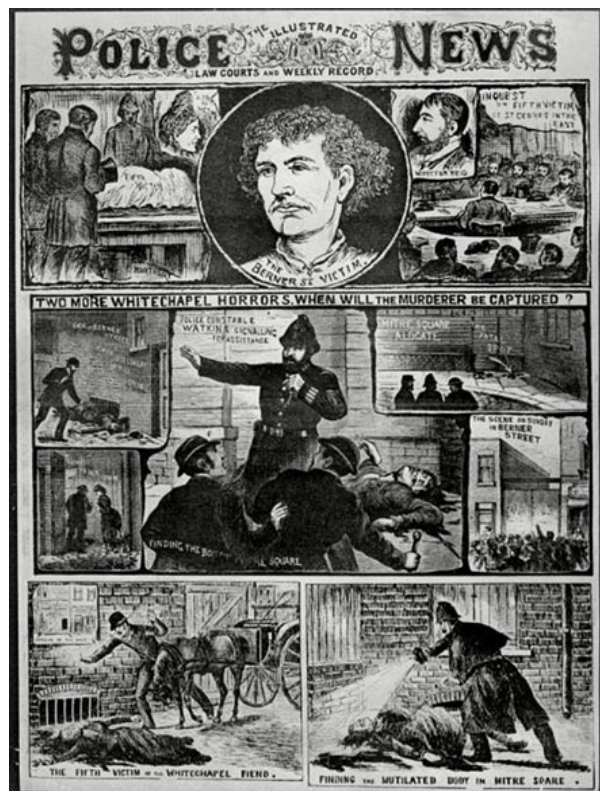
<sup>70</sup> *Pall Mall Gazette* du 10 septembre 1888.

<sup>71</sup> *The Daily Telegraph* du 19 septembre 1888, *Casebook*, publié le 2 avril 2004, récupéré le 16 avril 2020. [https://www.casebook.org/press\\_reports/daily\\_telegraph/dt880919.html](https://www.casebook.org/press_reports/daily_telegraph/dt880919.html)

<sup>72</sup> «many Victorian painters chose to speak a language that could be understood by people of widely differing social and educational backgrounds; they were providers of popular entertainment as well as of cultural improvement. [...] To understand the full spectrum of Victorian art, the paintings must be seen in the context of contemporary ideas, social structure and patronage. Interpreted in this way, Victorian paintings give vivid expression to the aspirations, moral ideals and faults of the age.» Treuherz, *Victorian Painting* (London: Thames and Hudson Ltd, 1993), 7.

<sup>73</sup> 'The openness of their corpses after death constructed a distinct passivity of the women; their bodies were objects, made vulnerable by their abhorrent victimisation. While illustrations of the women when they were alive, in particular, the representations of the women in the final moments before their death, whether keeping company with Jack the Ripper or socialising in public, present them actively as morally free women often observing behaviours associated with those 'fallen' from perceived middle class, Victorian grace'. Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 206.





À gauche : au centre de la une de *The Illustrated Police News* du 22 septembre 1888, deux portraits en miroir de Chapman : 'Annie Chapman before and after death.'

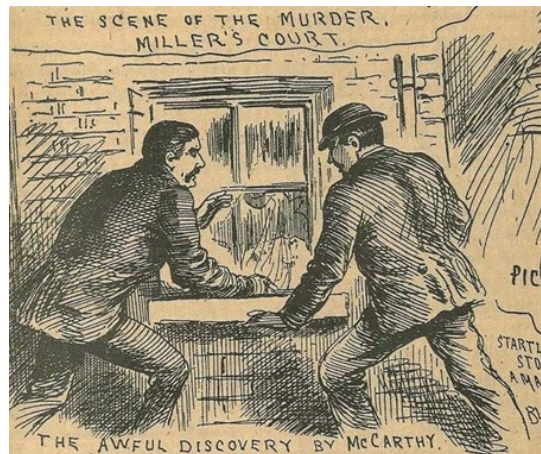
À droite : au centre de la "une" de *The Illustrated Police News* du 6 octobre 1888. Cette une est cette fois-ci entièrement dédiée à la découverte des deux victimes de ce qui a rapidement été surnommé le "double évènement".

En regardant ces illustrations côte-à-côte, on a l'impression qu'elles forment la chronologie d'une tragédie annoncée. L'intention n'est pas de sauver ces femmes, dont les choix de vie et la nature corrompue les ont inévitablement poussées à l'imprudance. C'est ce renversement des responsabilités entre tueur et victime que l'on va tenter d'exposer en étudiant les épisodes narratifs de ces « unes ». Aux rencontres avec l'Éventreur pendant le racolage succèdent les multiples scènes de découverte. S'ensuivent des représentations du transport des dépouilles vers les différentes morgues où elles seront prises en charge. Dans ce nouveau décor de l'enquête judiciaire qui succède à la rue malfamée, les portraits-miroirs morbides qui juxtaposent l'effigie de la victime vivante avec un dessin de son cadavre lors de l'enquête du légiste offrent un contraste saisissant. Enfin, les tabloïdes attisent les angoisses du public en multipliant les illustrations de l'incompétence de la police, de la quête infructueuse du tueur, et des arrestations de suspects innocents.

Ces tragédies commencent par la rencontre des victimes avec leur tueur. Il n'est pas anodin que ces rencontres se mêlent avec les scènes de racolage qui sous-entendent encore une fois l'imprudance et la culpabilité des victimes, qui se sont aventurées dans un environnement dangereux et moralement dégradant. En rabattant la clientèle, ces femmes exposent en plus leur vie intime dans la rue, espace masculin par excellence, et s'offrent au regard des clients comme au regard des témoins qui les découvrent ensuite. Dans ces scènes de découverte, les corps victimes adoptent une horizontalité qu'ils ne quitteront plus. Souvent découvertes par des badauds horrifiés, les victimes sont représentées mortes, étendues sur les pavés. Rosie Binfield-



Smith remarque elle aussi l'omniprésence de personnages masculins dans toutes les vignettes de découverte, et ces personnages respectent une dynamique bien particulière : à la verticalité des personnages masculins<sup>74</sup> qui sont dans le mouvement répond la passivité des femmes, qui sont étendues sur le sol, les vêtements désordonnés et les cheveux défaits.



À gauche : vignette tirée de la une de *The Illustrated Police News* du 17 novembre 1888 montrant la découverte du corps de Kelly à son domicile.

À droite : vignette tirée de *The Illustrated Police News* du 6 octobre 1888 montrant la découverte du corps d'Elizabeth Stride.

Après le transport de leur cadavre à la morgue, les journaux n'hésitent pas à les représenter lors des *post-mortem*. Disposées sur des tables d'autopsie, leur position allongée et le drapé des linges qui les recouvrent invoquent les codes picturaux réservés aux belles mortes des arts nobles. Ces figures de femmes qui meurent d'amour, comme Elaine ou la Dame de Shalott, deux sujets de la légende arthurienne très en vogue tout au long de l'ère victorienne, sont souvent représentées sur leur barge funéraire dans la même attitude. Christine Poulson a commenté dans le cas des belles endormies que cette représentation allongée, de trois-quarts et le visage tourné vers le public, offrait le corps au regard pénétrant du spectateur : « *the corpse is tilted towards the spectator, sometimes also with the adoption of a very close viewpoint, [increasing] the sense of the body being surrendered to the gaze, even to the possession, of the spectator* »<sup>75</sup>.



À gauche : Catherine Eddowes, seulement décrite comme "la victime de Mitre Square". Illustration publiée dans *The Pictorial News* du 6 octobre 1888.

À droite : Portrait d'autopsie d'Elizabeth Stride, surnommée la victime du meurtre à St Berners, Whitechapel. Illustration publiée dans *The Pictorial News* du 6 octobre 1888.

<sup>74</sup> Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 207.

<sup>75</sup> Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920*, (Manchester University Press, 1999), 194.

Comme pour signifier que le seul destin possible pour ces femmes était la mort, les journaux multiplient aussi les portraits-miroirs morbides : les « unes » juxtaposent inlassablement les portraits des victimes vivantes puis mortes dans des médaillons qui dominent le reste de l'illustration. Au centre de la une de *The Illustrated Police News* du 22 septembre 1888, deux portraits en miroir de Chapman sont légendés « *Annie Chapman before and after death* ». Binfield-Smith souligne la relative « respectabilité » et « normalité » des portraits *ante mortem* : « *Before death, [Annie Chapman] is drawn as looking 'respectable' by Victorian moral standards, her hair is neat, skin clean, and she is staring into the distance with a perceived look of contentment* »<sup>76</sup>. Les mêmes procédés sont employés dans la composition de la « une » de *The Illustrated Police News* du 13 octobre 1888, cette fois dédiée à la mort d'Eddowes : « *before her death she is drawn to reflect her normality; she is wearing a bonnet and her modesty is preserved with a dress that has a very high neckline* »<sup>77</sup>. Si l'on prend en compte le mépris sexuel qui influençait la perception de ces femmes, leur représentation « respectable » ne me semble pas innocente. Au contraire, leur donner les attributs de la classe moyenne permet de renforcer le contraste avec l'état mutilé de leur cadavre. Les légendes de ces illustrations ne sont pas non plus en reste, et viennent, elles aussi, objectifier les victimes. Dans une des vignettes de la « une » de *The Illustrated Police News* du samedi 17 novembre 1888, les policiers prennent le corps de la victime en photo *in situ*. Au lieu de nommer Mary Jane Kelly, le croquis de presse est légendé « *Photographing the body* ». Si le doute est permis quant aux intentions du dessinateur, la répétition systématique de ce nom de « victime » ou de « corps » instaure la réification des victimes au service du divertissement populaire. Dans les illustrations de *The Pictorial News* du 6 octobre 1888, qui chroniquent le double-meurtre de Catherine Eddowes et de Liz Stride, Eddowes est désignée comme « *the Mitre Square victim* », tandis que Stride est désignée comme « *the victim of the murder in Berners St's Whitechapel* ». En outre, on peut argumenter que l'anonymisation systématique<sup>78</sup> des victimes qui accompagne l'emploi de ces termes renforce encore davantage le caractère « jetable » et l'invisibilité de ces femmes, deux thèmes dominants dans les illustrations et les dispositifs narratifs de *The Illustrated Police News*<sup>79</sup> selon Binfield-Smith. Cette objectification a pour conséquence de déposséder les victimes de leur récit via la reproduction, la publication et la circulation de leur portrait : « *After death, they became powerless over their own narrative, handing over control to middle-class, male authority figures to define their stories both formally through the implementation of justice and, equally, in media representations* »<sup>80</sup>. Ultimement, cette interchangeabilité des victimes sert un procédé de double victimisation qui est volontaire : leur valeur sociale en tant que victime est supérieure à leur individualité de femmes pauvres évoluant dans les marges de la société. Sans surprise, la « une » du 24 novembre 1888 présente donc le portrait-robot de l'Éventreur au centre de l'illustration, flanqué de vignettes représentant ses méfaits. Cette double victimisation s'accomplit selon Binfield-Smith par la représentation passive et érotique des victimes, dans une forme de

<sup>76</sup> Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 207.

<sup>77</sup> Binfield-Smith, 'Ibid', 207.

<sup>78</sup> Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 211.

<sup>79</sup> « Disposability and invisibility are themes that dominate the images and narratives of Polly, Annie, Elizabeth, Catherine, and Mary Jane in *The Illustrated Police News* ». [Note traduction], Binfield-Smith, 'Ibid', 211.

<sup>80</sup> Binfield-Smith, 'Ibid', 208.

violation symbolique par le regard<sup>81</sup>, où le public se nourrit du spectacle de la vulnérabilité féminine.

### **Une tradition culturelle ancrée : murder ballads, penny dreadfuls, ou le spectacle de la vulnérabilité féminine**

Cette érotisation des mortes et de la violence s'appuie sur une longue tradition culturelle britannique, qui s'est notamment construite autour de *topoi* sur les rapports de genre, et la dimension littéraire des meurtres de Whitechapel est une source de fascination sans fin pour le public, qui pose la grille de lecture du mélodrame aux faits réels. Lors de la période *Late Victorian*, la presse tabloïde victorienne incorpore de nombreuses formes et thèmes chers à la culture populaire, particulièrement ceux issus du mélodrame sensationnaliste :

The tabloid press incorporated many of the forms and themes of popular culture, particularly those of sensational melodrama, the literary convention that shaped the Ripper narrative in all the London dailies, across the political spectrum. Embedded in this convention was a titillating "sexual script," based on the association of sex and violence, male dominance and female passivity, and the crossing of class boundaries in the male pursuit of the female object of desire.<sup>82</sup>

Binfield-Smith va dans le même sens que Walkowitz lorsqu'elle considère que *l'Illustrated Police News* fait de ces cinq femmes du simple « dommage collatéral », inspirant aussi bien le « dégoût que l'excitation sexuelle »<sup>83</sup> chez les lecteurs. Pour Binfield-Smith, une analogie existe effectivement dans la presse entre la nudité, l'ouverture par l'éviscération des corps, et la promiscuité sexuelle des victimes, et c'est précisément ce sous-texte qui autorise le public à s'appropriier leurs dépouilles. Aussi, malgré le fait que l'Éventreur n'ait pas abusé sexuellement de ses victimes, on peut aisément lire une métaphore sexuelle dans la manière dont ces femmes qui se prostituaient sont « utilisées » par le tueur pour sa gratification, puis délaissées lorsqu'elles sont devenues inutiles. Cette « marchandisation de la vulnérabilité »<sup>84</sup> féminine en 1888 est loin de constituer un événement de rupture; elle s'inscrit au contraire dans une longue tradition britannique d'exploitation dans les arts des faits divers les plus violents afin de donner la vulnérabilité féminine en spectacle. Prenons pour exemple les gravures Georgiennes : « Cruelty in Perfection » constitue la troisième planche narrative de la célèbre série de William Hogarth intitulée « The Four Stages of Cruelty ». Publiée en 1751, elle raconte comment le criminel fictif Tom Nero sombre dans la criminalité. Après avoir fait preuve de cruauté animale dès l'enfance, Nero devient un voleur et un assassin. Il utilise sa maîtresse Ann Gill pour commettre un larcin, et tue brutalement celle-ci. Cette troisième planche montre la découverte du corps martyrisé de Gill. Dans un état de grossesse avancé, elle gît par terre, la gorge, le poignet et l'index tranchés. Toute intention satirique évitée par Hogarth dans cette planche, car il cherche à produire une illustration de la cruauté de Nero, capable de s'attaquer à un symbole victorien de la civilisation et de la vulnérabilité : la femme enceinte. Le châtiment de Nero advient dans la dernière planche : après son exécution, son corps est jeté en pâture aux anatomistes.

---

<sup>81</sup> This process of double victimisation is achieved through the passivity and openness of the women in the illustrations, and the penetrative gaze this affords the reader. The drawing of their bodies and the perpetrating of further, symbolic, violence exposes similarities with the nineteenth-century anatomists and the dissection of marginalised individuals (Sappol 2002). (Binfield-Smith, 205).

<sup>82</sup> Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 1982, 546.

<sup>83</sup> "The Illustrated Police News constructs these five women as collateral damage, figures of disgust and titillation". [Notre traduction]. Binfield-Smith, 'Dissected, Torn and Exposed', 211.

<sup>84</sup> Binfield-Smith, 'Ibid', 213.

Cette scène de violence reprend les dynamiques de genre déjà mentionnées : un homme debout, une femme dans le cadran inférieur de l'illustration, souvent allongée, et la certitude que personne ne viendra la sauver. Enfin, une autre illustration de presse parue dans *The National Police Gazette* du 16 février 1889 adopte les mêmes codes un siècle plus tard, en montrant une jeune femme sans défense brutalement attaquée par l'Éventreur. Ici, la dimension de gratification érotique ne relève même plus du sous-texte : la victime est désignée comme « la jolie Miss Eisenhart », le tueur l'empoigne au collet, ce qui révèle la poitrine de la jeune femme, et le journal lui-même est un magazine américain qui se rendra célèbre pour ses contenus sensationnalistes et érotiques. Ancêtre des magazines de gentleman, la *Police Gazette* capitalise sur les contenus sexuels, qu'elle associe régulièrement à la transgression et la violence<sup>85</sup>. Dans cette « consommation de masse » que le public fait des corps des victimes, c'est aussi l'ensemble des angoisses socio-culturelles victoriennes qui s'expriment dans les journaux, et Walkowitz met en garde sur le risque de n'y lire qu'une stimulation érotique. L'engagement important du public dans l'enquête s'explique tout autant par le désir de retrouver de l'ordre au sein du désordre<sup>86</sup>. Dans ces images qui culpabilisent les victimes, on les devine finalement comme des incarnations même du désordre social qu'il faut exorciser. Quant à Binfield-Smith, elle souligne les mécanismes qui permettent aux publications de marchander ces corps marginaux. En construisant ces femmes comme « jetables », le regard voyeuriste du public est légitimé<sup>87</sup>, ce qui me mène à la difficulté d'offrir une contre-narration.



ANOTHER VICTIM OF JACK THE RIPPER.  
ALLEGED ATTACK ON PRETTY MISS EISENHART IN THE COOPER HOSPITAL, CAMDEN, N. J., SLASHING HER IN A TERRIBLE MANNER.

"Another Victim of Jack the Ripper - Alleged Attack on Pretty Miss Eisenhart in the Cooper Hospital, Camden, N. J., Slashing Her in a Terrible Manner".

<sup>85</sup> Reel, G. (2006). *The Girl on the Police Gazette*. In: *The National Police Gazette and the Making of the Modern American Man, 1879–1906*. Palgrave Macmillan, New York.

<sup>86</sup> Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 546.

<sup>87</sup> 'The ways in which the publication commodifies marginalised bodies by constructing the women as disposable "matter" and legitimising the voyeuristic gaze of the reader'. [Notre traduction]. Binfield-Smith, 205.

### **III. Retrouver les victimes derrière le mythe : une tâche contrainte même aujourd'hui**

#### **Subvertir les schémas narratifs dominants ?**

On comprend que la perception des victimes et leur représentation publique est filtrée par des valeurs de classe moyenne de domesticité, piété, sobriété, économie, ... qui sont irrécyclables avec la vie sur le fil de la majorité de l'East End. Ces représentations mentionnent tout de même sans tout à fait les comprendre les réseaux de sociabilité dans lesquels ces femmes étaient inscrites. Walkowitz rétablit les réalités de l'inclusion sociale des victimes, qui n'étaient pas des « marginales déchues » pour les pauvres de Whitechapel, mais les membres d'une communauté solidaire. Lors de l'enquête judiciaire, les voisins qui témoignent offrent des « récits détaillés de la vie des victimes ». Il s'agit encore d'une médiation, certes, mais une médiation qui offre des contre-narrations de proches pour qui ces femmes comptaient, ce contredit la thèse qu'elles étaient sans attaches, Kelly étant particulièrement populaire, et participant aux réseaux d'entraide des travailleuses du sexe<sup>88</sup>.

Dans les années soixante-dix à quatre-vingt, alors qu'un autre tueur en série, adoubé « Yorkshire Ripper » par la presse, cible les travailleuses du sexe en Grande-Bretagne, les mouvements féministes rejettent « les représentations des femmes comme des victimes passives qui, malgré leur passivité, aurait provoqué la violence masculine » relate la chercheuse féministe Catharine R. Stimpson<sup>89</sup>. Depuis, plusieurs ouvrages ont été publiés à ce sujet. En 2018, Rebecca Frost publie *The Ripper's Victims in Print The Rhetoric of Portrayals Since 1929*, livre qui analyse l'ensemble des réécritures du mythe depuis le début du vingtième siècle, et qui souligne la pérennité des préjugés idéologiques qui criminalisaient déjà les victimes lors de la réception médiatique de l'affaire en 1888. Deuxième ouvrage de rupture : le livre de l'historienne Hallie Rubenhold, *The Five: The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper*, qui ancre fermement son approche du point de vue des femmes, et ne décrit donc pas les circonstances des meurtres eux-mêmes, en se concentrant sur le vivant des femmes, lorsqu'elles étaient agentes de leur destin. L'ouvrage de Rubenhold a généré une discussion et a donné lieu à une salve d'articles dans des journaux britanniques<sup>90</sup>. Dans sa revue de l'ouvrage de Rubenhold, la journaliste Joanna Scutts affirme que son livre constitue « un réquisitoire pour le genre du true-crime, dont l'obsession pour les modes de pensée des tueurs n'autorise qu'une empathie superficielle et oblique pour leurs victimes »<sup>91</sup>. Cette concurrence mémorielle avec les discours dominants jusqu'alors témoigne d'une sensibilité contemporaine sans doute liée aux mouvements féministes de défense des femmes (*Me Too*, time's up, ...) et de la prise de conscience autour des féminicides, notamment avec l'abandon du terme de « meurtre

<sup>88</sup> Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 558.

<sup>89</sup> "feminists rejected a representation of women as passive victims who might, despite their passivity, have provoked a man's violence". Catharine R. Stimpson, Walkowitz, préface de *City of Dreadful Delight*, xi.

<sup>90</sup> Alexander Robertson, 'Jack the Ripper's victims were NOT prostitutes but homeless women killed in their sleep, claims new book', *MailOnline*, 19 février 2019, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-6720065/Jack-Rippers-victims-NOT-prostitutes-rough-sleeping-women-claims-new-book.html> ; Sian Cain, Interview. Hallie Rubenhold: 'Jack the Ripper's victims have just become corpses. Can't we do better?'. *The Guardian Online*, 1er mars 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>91</sup> Joanna Scutts, 'Jack the Ripper's victims are famous in death, but what were their lives like?', *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/outlook/jack-the-rippers-victims-are-famous-in-death-but-what-were-their-lives-like/2019/05/17/22ba31e8-50a5-11e9-a3f7-78b7525a8d5f\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/outlook/jack-the-rippers-victims-are-famous-in-death-but-what-were-their-lives-like/2019/05/17/22ba31e8-50a5-11e9-a3f7-78b7525a8d5f_story.html)



passionnel » ou « *crime of passion* ». Ces autrices expriment le besoin de sortir symboliquement les victimes de l'oubli, de « l'obscurité de l'histoire »<sup>92</sup>.

### **Les réalités vécues par cinq femmes tentant de survivre**

À travers les réitérations du mythe de l'Éventreur aux vingtième puis vingt-et-unième siècles, les victimes se sont fondues les-unes dans les autres pour ne plus devenir qu'« une masse crasseuse, sans nom, sans visage, une masse répugnante de personnes indistinctes les unes des autres »<sup>93</sup>. Leur réduction à la seule identité dégradante de prostituée se devinait déjà dans les photographies d'autopsie selon Anwer<sup>94</sup>, mais on constate ici une première méprise historique qui est encore largement diffusée aujourd'hui dans les contenus amateurs des *ripperologists*. Pourtant, il n'existe aucune preuve conclusive que Polly Nichols, Annie Chapman ou Catherine Eddowes étaient travailleuses du sexe. Au contraire, Polly et Catherine ont travaillé comme personnel de maison et en tant que lavandières, et Annie était au foyer avant sa séparation<sup>95</sup>, et rentrait dans le moule de la respectabilité de classe moyenne. Cette généralisation méprisante résulte ensuite d'une profonde incompréhension des mécanismes de la prostitution à Londres à l'époque victorienne, où une prostitution occasionnelle et de subsistance<sup>96</sup> est extrêmement répandue. D'autre part, toute femme ayant des enfants hors mariage ou vivant en concubinage pouvait être qualifiée de « prostituée » sans pour autant recourir au sexe tarifé<sup>97</sup>. Enfin, l'extrême dévaluation du travail féminin à cause de la théorie du « *breadwinner wage* » où le salaire d'une femme était complémentaire de celui de son mari, poussait les femmes à la prostitution pour ne pas mourir de faim ou échapper à l'internement dans une workhouse. En écoutant les voix des proches des victimes, on peut prendre la mesure des réalités du travail du sexe victorien, et de la précarité de ces femmes. Paul Begg cite Lizzie Albrook, une des voisines et amies de Mary Jane Kelly, qui rapporte le 10 novembre 1888<sup>98</sup> les conseils que lui aurait adressé la défunte : « *Whatever you do, don't you do wrong and turn out as I have* ». Kelly avait sans doute conscience du regard que la société portait sur elle. Lizzie Albrook pensait quant à elle que son amie avait choisi la prostitution non par goût du vice, mais bien pour échapper à la misère : « *I don't believe she would have gone out as she did if she had not been obliged to do so to keep herself from starvation* ».

---

<sup>92</sup> Joanna Scutts, 'Bringing Jack the Ripper's victims out of the darkness', *Boston Globe*, 30 mai 2019, <https://www.bostonglobe.com/arts/books/2019/05/30/bringing-jack-ripper-victims-out-darkness/z56MTwUVOVMouJXr4lZowI/story.html>

<sup>93</sup> Hallie Rubenhold interviewed by Sian Cain, 'For too long there has been this idea that these women were all the same. A nameless, faceless mass of grubby, disgusting people, indistinguishable from one another ». Sian Cain, 'Interview Hallie Rubenhold: 'Jack the Ripper's victims have just become corpses. Can't we do better?''', *The Guardian*, 1<sup>er</sup> mars 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>94</sup> Anwer, 'Murder in Black and White', 435.

<sup>95</sup> 'There was no evidence that three of the women – Polly, Annie and Catherine – were sex workers at all. Instead, Polly and Catherine had worked as domestic servants or in laundries, and Annie was supported by her husband, who worked as a private coachman'. Hallie Rubenhold interview, Sian Cain, <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>96</sup> « Casual prostitutes ». [Notre traduction]. Judith Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence', 552.

<sup>97</sup> Sian Cain, Hallie Rubenhold interviewée par Sian Cain, *The Guardian*, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>98</sup> Paul Begg, *Jack the Ripper: The Facts*, 2004.

Fournir une rapide biographie des victimes afin de dépasser les personnages unidimensionnels construits par la presse s'impose donc à présent. Pour reprendre les mots de Rubenhold, ce que ces femmes avaient en commun était moins la prostitution qu'une « expérience commune de la tragédie »<sup>99</sup>. Née en 1845 dans une famille ouvrière industrielle, Mary Ann Nichols épouse à 18 ans William Nichols, avec qui elle a cinq enfants entre 1866 et 1879. Les causes de leur séparation sont floues, mais Nichols est accusée d'alcoolisme par son mari. Admise à la workhouse de Lambeth où elle réside de 1881 à 1887, elle travaillait occasionnellement en tant que « charwoman », une femme de ménage qui se rendait au domicile de ses clients. Son mari est tenu de lui payer une pension de subsistance, mais il cesse ses versements lorsqu'il apprend qu'elle se prostitue, et elle connaît la rue en 1888. Elle a donc recours à la prostitution occasionnelle pour pouvoir se loger dans les garnis misérables de l'East End. La nuit de son meurtre le 31 août elle était en quête de la somme pour une nuitée.

Annie Chapman était mariée, mère de trois enfants, et avait souffert d'alcoolisme dès sa jeunesse, mais c'est la mort de sa fille qui la fait plonger dans la dépendance en 1882. Elle était séparée avec consentement mutuel de son mari depuis 1884, et survivait grâce à une faible pension alimentaire qu'il lui versait. A la mort de John Chapman en 1886, elle se retrouve dans le dénuement total : « *Annie didn't take to prostitution until after her husband's death. Prior to that she lived off the allowance he sent her and worked doing crochet-work and selling flowers* »<sup>100</sup>.

Catherine Eddowes naît en 1842 dans une famille ouvrière très nombreuse. Orpheline de ses deux parents à quinze ans, elle est admise dans une workhouse. Elle se met en ménage vers 1862 avec Thomas Conway avec qui elle aura plusieurs enfants. Après plus de dix ans de vie commune, elle se sépare de lui car Conway ne supporte plus l'alcoolisme de sa compagne, étant abstème. Son second compagnon John Kelly témoigne lors de l'*inquest* qu'elle n'était pas une prostituée et qu'il n'aurait d'ailleurs pas toléré qu'elle fréquente d'autres hommes. Comme une grande partie de la population de l'East End, Eddowes avait recours aux prêteurs sur gage pour faire face, ce qu'elle avait fait le jour de son décès. Kelly et elle travaillaient également comme saisonniers chaque année pour la récolte du houblon. En état d'ébriété sur la voie publique le soir de son meurtre, elle est mise en cellule de dégrisement. Alors qu'elle est encore visiblement ivre, la police la relâche à une heure du matin<sup>101</sup>, et elle est retrouvée morte à 1h44 à Mitre Square.

D'origine suédoise, Elizabeth Gustafsdotter commence à travailler comme bonne jeune, mais tombe enceinte hors mariage, très probablement séduite par son employeur, ce qui lui vaut d'être inscrite sur le « registre de la honte »<sup>102</sup>. Cette lettre écarlate la prive de tout autre forme d'emploi que la prostitution<sup>103</sup>. La jeune femme émigre alors et s'installe à Londres en 1866. En 1869, elle épouse John Thomas Stride, avec qui elle entretient une relation tumultueuse. Son mari décède en octobre 1884 dans une workhouse, mais Stride ment sur sa

---

<sup>99</sup> «what the five had in common was tragedy». [Notre traduction]. Rubenhold interviewée par Sian Cain, 2019, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>100</sup> <https://www.casebook.org/victims/chapman.html>

<sup>101</sup> *Find a Grave*, base de données et images (<https://fr.findagrave.com/memorial/1844/catherine-eddowes>: consulté(e) 4 avril 2024), page du mémorial de Catherine Eddowes (14 avr. 1842–30 sept. 1888), ID de mémorial Find a Grave [1844](#), citant City of London Cemetery and Crematorium, Newham, London Borough of Newham, Greater London, England; Administré par Find a Grave.

<sup>102</sup> « Register of shame ». [Notre traduction]. Rubenhold interviewée par Sian Cain, 2019, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>103</sup> Sian Cain interviewing Hallie Rubenhold, *The Guardian*, 2019.

mort et s'invente des enfants en exploitant une tragédie contemporaine pour obtenir un soutien financier de sa paroisse. Cette allocation lui sera retirée lorsque le pot aux roses est découvert. Elle se prostitue assez tôt pour survivre. Souffrant aussi d'alcoolisme, elle vivait en concubinage avec un homme appelé Michael Kidney dans des garnis. Enfin, la vie de Mary Jane Kelly est pleine de zones d'ombres et d'incertitudes. Il semble qu'elle soit arrivée à Londres cinq ans avant son meurtre. Elle était une cocotte de luxe, jusqu'à ce qu'elle soit victime d'un réseau de traite d'êtres humains qui la trafiquent vers les bordels continentaux, dont elle parvient à s'échapper. Obligée de renforcer son anonymat à son retour à Londres, elle dégringole dans la hiérarchie des prostituées. Elle aussi souffrait d'alcoolisme, et vivait en concubinage, partageant son logis de Millers Court avec Joe Barnett.

Paradoxalement, une fois que les photographies sont prises et leur image utilisée, leur « après-mort » intéresse peu. Annie Chapman est enterrée le 14 septembre 1888. Malgré sa rupture familiale, des proches viennent récupérer son corps et la font enterrer à *Manor Park Cemetery* dans la banlieue de Londres. Enterrée dans une concession personnelle, la tombe d'origine a été réutilisée, mais les registres du cimetière indiquent que lors de son inhumation, un large cadre lui rendant hommage est installé sur sa tombe : « Within this Area lie the Mutilated Remains of Annie Chapman, who was interred here in Grave No. 78 on the 14th of September in the year 1888 »<sup>104</sup>. Après les prises des clichés *in situ* à Millers Court, le cadavre de Kelly est quant à lui transporté à la morgue de Shoreditch où elle est identifiée par son compagnon Joseph Barnett. Sa procession funéraire est suivie par de nombreuses connaissances, et son cercueil est couvert de couronnes par ses amis<sup>105</sup>. Il est fort possible que son entourage se soit cotisé pour lui payer un enterrement « respectable », en louant un corbillard ouvert, deux calèches décorées, ainsi qu'un cercueil en bois de chêne et d'orme, une prestation bien au-dessus des bourses des classes populaires en temps normal<sup>106</sup>. La plupart des victimes sont enterrées dans des tombes sans marqueur fixe, qui ont été réemployées depuis. Seule la tombe de Stride, enterrée au *East London Crematorium and Cemetery*, est encore visible aujourd'hui. Néanmoins, des signes de reconnaissance et de commémoration ont été installés depuis l'époque victorienne comme les *blue plaques*, des plaques commémoratives de la ville de Londres qui ont été fixées près du site d'inhumation d'Eddowes. Une pierre tombale a également été installée postérieurement à l'époque victorienne sur le lieu d'inhumation de Kelly. Enfin, le site collaboratif *Findagrave*, qui répertorie les cimetières partout dans le monde, fournit une biographie détaillée des victimes et des mémoriaux virtuels pour leur rendre hommage<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Cemetery records indicate that a large framed tribute to her was placed at the grave, which read 'Within this Area lie the Mutilated Remains of Annie Chapman, who was interred here in Grave No. 78 on the 14th of September in the year 1888 Annie Elizabeth Smith Chapman, *Findagrave.com*, Consulté le 30 janvier 2024 <https://fr.findagrave.com/memorial/22110/annie-eliza-chapman> Consulté le 30 janvier 2024

<sup>105</sup> 'During Kelly's funeral procession, the coffin was covered with wreaths from friends', Judith R. Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth of Male Violence, 558.

<sup>106</sup> There was an open hearse, two mourning carriages and a coffin of polished oak and elm <https://www.walesonline.co.uk/news/wales-news/story-mary-jane-kelly-final-18992601>

<sup>107</sup> 'Mary Jane Kelly'. *Findagrave*. <https://fr.findagrave.com/memorial/1847/mary-jane-kelly>. Consulté le 02 avril 2024



## **Resubjectiviser les victimes : une tâche contrainte, même aujourd'hui**

Pour Hallie Rubenhold, la chronologie communément acceptée des meurtres de Whitechapel est déjà problématique, car en débutant avec les meurtres, elle donne tout pouvoir au tueur, qui est désigné comme héros de l'histoire :

We always start with the murders, then focus on who Jack the Ripper was, to the point that he has become a supernatural creature, like Dracula or Frankenstein's monster. But he was a real person, who killed real people. This all happened. And our disassociation from the reality is what dehumanised these women. They have just become corpses. Can't we do better?<sup>108</sup>

La mythification moderne de l'Éventreur contribue toujours à la déshumanisation de ses victimes, et il est aisé de voir que la Ripperology renforce ces schémas. Dans un des ouvrages de référence de la Ripperology, *The Complete Jack The Ripper A-Z - The Ultimate Guide to The Ripper Mystery*<sup>109</sup>, les victimes sont réduites à des catégories thématiques parmi d'autres. De plus, faire un « monstre » du tueur permet aussi de divorcer le jugement moral, l'empathie pour les victimes, et la fascination que le « monstre de Whitechapel », le « démon de l'East-End » (*East End fiend*) ou « l'homme-bête » (*man-beast*) exerce sur le grand public. En outre, les adeptes de Ripperology acceptent difficilement les contre-narrations des meurtres de Whitechapel. Ainsi, Hallie Rubenhold a expliqué en interview qu'à la suite de la parution de son ouvrage, elle avait reçu de violentes critiques sur des forums dédiés. Selon l'historienne, les *ripperologists* n'ont pas supporté qu'une personne extérieure à leur discipline, et une femme de surcroît, les contredise : « *A woman is saying things they don't like. They think, 'You can't write about this or be an authority on this unless you come through us, or talk about our work, you can't be accepted.' They're disparaging me as a person and a book they haven't read. It is extraordinary* »<sup>110</sup>.

L'attrait d'une enquête immersive ne s'est jamais affaibli non plus pour le public. En avril 1980, Madame Tussaud's installe une nouvelle attraction dans sa *Chamber of Horrors* baptisée *The Jack the Ripper Street*. A l'époque, Walkowitz souligne la dimension théâtrale de cette installation, qui relève presque du jeu de rôle participatif :

Newspaper accounts of Tussauds' street represent it as a movie set designed from the male point of view [...] As the spectator abruptly observes the prone body of the murdered Catherine Eddowes, he/she becomes complicit in the act of looking, forced into an uneasy alliance with the disappearing shadow of the Ripper. The power of the "male gaze" does not go unchallenged, however; it is met by the blunt, frontal stare of the prostitute Mary Kelly, standing at her door.<sup>111</sup>

Alors que l'institution londonienne avait refusé pendant près d'un siècle de représenter l'Éventreur par souci d'authenticité, son visage étant inconnu, la nouvelle attraction est construite pour répondre à la demande de la clientèle qui trouve que les installations de la *Chamber of Horrors* ne sont plus assez sanguinolentes. Cette nouvelle attraction symbolise clairement une transition culturelle dans la perception de la violence et la désensibilisation en Grande-Bretagne. Il me semble extrêmement parlant que cet événement soit contemporain de l'affaire du Yorkshire Ripper. Ces mécanismes sont toujours très actifs aujourd'hui, ce que l'on peut facilement constater en consultant les sites web commerciaux des nombreuses visites

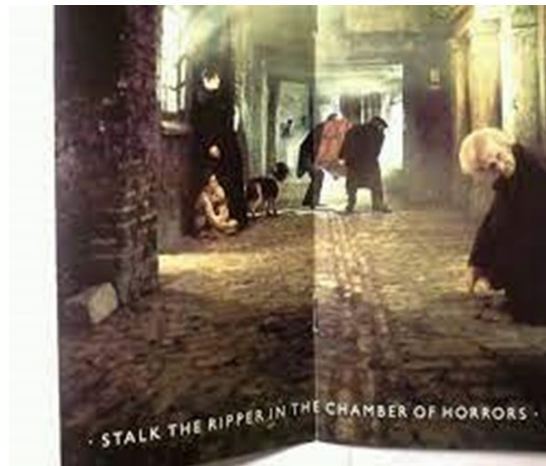
<sup>108</sup> Sian Cain, 'Interview. Hallie Rubenhold', *The Guardian*, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>109</sup> *The Complete Jack The Ripper A-Z - The Ultimate Guide to The Ripper Mystery* Martin Figo et Paul Begg, 2015.

<sup>110</sup> Sian Cain, 'Interview. Hallie Rubenhold', *The Guardian*, 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/01/hallie-rubenhold-jack-the-ripper-victims>

<sup>111</sup> Judith R. Walkowitz, *City of Dreadful Delight*, i.

guidées données à Londres. Ces *Jack the Ripper Tours* expriment clairement une fascination pour le tueur et un désir de reconstituer l'intrigue des crimes. Le cadre narratif des tours est également construit par des *ripperologists* se revendiquant souvent experts. Enfin, l'utilisation comme photo portrait des victimes de photos des dessins de presse et des photographies prises dans les morgues lors des autopsies donne lieu à un constat d'échec. Il est impossible de représenter ces femmes autrement, car peu d'autres portraits existent, et elles sont donc vouées à être perçues à travers ces contenus chargés idéologiquement. Cette logique peut aussi s'appliquer en-dehors des dynamiques de genre pour inclure les minorités raciales et sexuelles, comme le montre la récente polémique autour de *Monster*.



Page centrale d'une brochure datant des années 80 de chez Madame Tussaud's, invitant à "poursuivre l'Éventreur dans la Chambre des Horreurs".

Selon Rebecca Frost, les formes de ces récits et leur médium de transmission ont évolué en même temps que la culture collective du public<sup>112</sup>. Pourtant leur popularité perdure et croît même dans le temps, il est donc particulièrement intéressant de souligner comment les meurtres de Whitechapel entrent en résonance avec d'autres meurtres sériels des vingtième et vingt-et-unième siècles. En 2022, *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, la série à succès de la plateforme de streaming Netflix a instrumentalisé de manière similaire le récit de vie et de mort et les corps réels et fictifs des victimes de Jeffrey Dahmer, en les incarnant par des acteurs. Entre 1978 et 1991, Jeffrey Dahmer, également connu comme le « cannibale de Milwaukee » a tué dix-sept personnes, dont deux garçons de quatorze ans. Dahmer ciblait des hommes homosexuels et de couleur, une population particulièrement vulnérable aux États-Unis. Le tueur abusait sexuellement de ses victimes, mutilait leur dépouille, gardait des fragments de corps comme trophée souvenir, et est allé jusqu'à manger ses victimes. En tant « qu'héros du crime »<sup>113</sup>, Dahmer avait déjà été immortalisé dans de nombreuses adaptations télévisuelles. Mais la série Netflix *Monster: The Jeffrey Dahmer Story*, diffusée en 2022, a produit une vive polémique. Pour commencer, la série arrive à un moment historique pour le *true crime*, qui ne s'est jamais révélé aussi populaire comme banalisé<sup>114</sup> qu'après la pandémie.

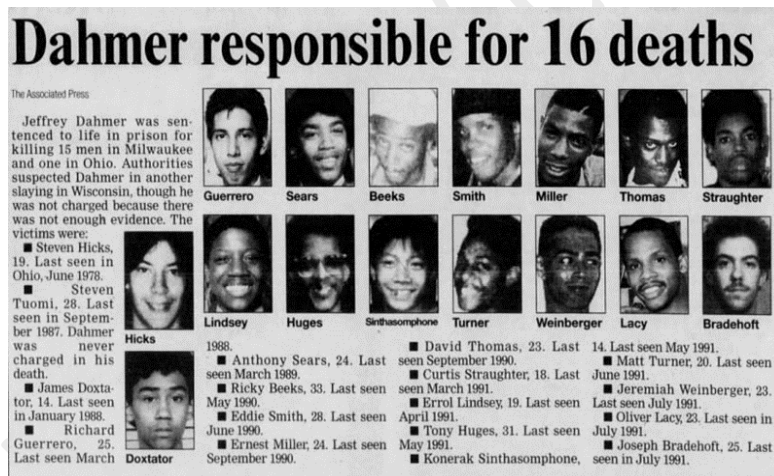
La série emploie des procédés qui nous sont désormais familiers. Premièrement, le titre réussit à la fois à déshumaniser Dahmer en lui assignant ce statut de monstre qui évite aux consommateurs de la série de ressentir de la culpabilité face au plaisir pris dans le spectacle de

<sup>112</sup> Rebecca Frost, *Media and the Murderer*, 2020, 1.

<sup>113</sup> Walkowitz, 'Jack the Ripper and the Myth and Male Violence', 569.

<sup>114</sup> Moises Mendez II, 'How Dahmer Became Netflix's Most Controversial Show in Years', TIME, 6 octobre 2022. <https://time.com/6218411/jeffrey-dahmer-netflix-controversy/> Consulté le 24 janvier 2024.

la mort des victimes. La conception artistique du poster de la série est en ceci parlante : le portrait de Dahmer domine l'image, et les créateurs ont poussé le détail jusqu'à inclure les iconiques lunettes du tueur ainsi que les lentilles portées par Dahmer lorsqu'il repérait ses victimes. Ces lentilles jaunes, inspirées par *l'Exorciste III* et l'Empereur Palpatine, permettaient en outre à Dahmer de se distancier de sa propre humanité<sup>115</sup>. Que l'équipe derrière cette minisérie soit les piliers de l'écurie d'*American Horror Story* Ryan Murphy et l'acteur Evan Peters en tête d'affiche n'est pas anodin non plus. On retrouve à nouveau les dynamiques d'objectification des victimes au profit de la mythification du tueur, car, comme l'écrit Frost : « *the main focus of the crime narrative is on a criminal* »<sup>116</sup>. Le témoignage de Rita Isbell, la sœur d'Errol Lindsey, avait été filmé lors du procès, et la scène est reprise dans la série avec une fidélité troublante. Seul problème : le consentement des familles n'a pas été recueilli, car elles n'ont jamais été contactées. Aussi, Isbell, sœur d'Errol Lindsey, a exprimé son ressenti sur les actions de la plateforme : « *I was never contacted about the show. I feel like Netflix should've asked if we mind or how we felt about making it. They didn't ask me anything. They just did it. [...] But I'm not money hungry, and that's what this show is about, Netflix trying to get paid.* »<sup>117</sup>.



Coupage de journal du *Green Bay Press Gazette* du 15 juillet 2001, montrant les portraits juxtaposés des seize premières victimes reconnues de Dahmer de leur vivant.

Comme dans le traitement médiatique des meurtres de Whitechapel, on assiste ici à un divorce complet entre la réalité des victimes en tant que personnes, et le mythe atemporel que constitue leur meurtre dans la culture populaire désormais. Comme dans le traitement des cinq victimes de Jack the Ripper, le traitement des dix-sept victimes de Dahmer a eu tendance à blâmer les victimes et à salir leur réputation, pour rendre leur meurtre moins immoral, comme le défend Kidiocus King-Carroll dans un article du *Washington Post* qui souligne l'importance de l'homophobie et du racisme dans la construction des récits autour de Dahmer : « *Depictions of the Dahmer case have mentioned victims' own "brushes with the law" — implying that they*

<sup>115</sup> « Gisela K., [author of "The Milwaukee Monster,"](#) explained that Dahmer was obsessed with *Star Wars'* Emperor Palpatine as well as *The Exorcist III*. The killer would channel both the movie villains and get into character by wearing yellow contacts ».

<sup>116</sup> Frost, *Media and the Murderer*, 9.

<sup>117</sup> Kelsey Vlamis, 'My brother was murdered by Jeffrey Dahmer. Here's what it was like watching the Netflix show that recreated the emotional statement I gave in court.', *Insider*, 26 septembre 2022. <https://www.insider.com/rita-isbell-sister-jeffrey-dahmer-victim-talks-about-netflix-show-2022-9>

*were something less than innocent victims. Such accounts diminished the violence against victims, and they continue to shape and inspire various cultural products about Dahmer* »<sup>118</sup>.

Malheureusement, le désir du public de s'approprier l'affaire peut déposséder les familles. Ainsi, la mère de Tony Hughes a également pris la parole pour dénoncer le fait qu'Evan Peters, qui a été récompensé pour sa performance en tant que Dahmer, aurait dû faire référence aux familles des victimes dans son discours aux Golden Globes 2023<sup>119</sup> où il a pourtant reconnu l'immense violence du sujet de la série : « *I want to thank everyone out there who watched this show. It was a difficult one to make, a difficult one to watch, but I sincerely hope some good came out of it* »<sup>120</sup>. Sans jamais mentionner les familles, il remercie pourtant les producteurs et les consommateurs de cette fiction, qui pour certains, reste une tragédie familiale et un traumatisme durable. Cette controverse révèle une tension presque irréconciliable dans ces affaires. Comme l'écrit le journaliste Scott Simon dans une pièce d'opinion pour la National Public Radio américaine intitulée « Souvenons-nous des victimes, pas des tueurs »<sup>121</sup> : « *I am embarrassed that this week, I had to look up the names of those who were killed* »<sup>122</sup>. Encore une fois, les victimes sont d'autant plus facilement occultées par la popularité de leur tueur qu'il s'agit de personnes non blanches ou défavorisées d'une certaine manière, si bien qu'on est en droit de se demander si l'histoire de victimes de classe supérieure aurait pu être aussi facilement appropriée.

## **Conclusion**

Le traitement des victimes de Jack l'Éventreur dans les médias contemporains en 1888 s'inscrit donc sans surprise dans une tradition très ancienne de production de fiction sensationnaliste à partir d'affaires sordides en Grande-Bretagne. Mais la popularité durable de figures de criminels comme Jack Sheppard, Eugene Aram, Thomas Neill Cream (un autre tueur victorien de femmes vulnérables et de travailleuses du sexe), et, surtout, de Jack l'Éventreur dans la culture populaire, souligne bien que les meurtriers prennent le pas sur leurs victimes de manière constante. Au cours de notre analyse, nous avons tenté de mettre en lumière les imbrications des violences de classe et de genre qui structurent ces représentations victoriennes des victimes. Réduites par la production culturelle victorienne à un statut de victimes, instrumentalisées, c'est pourtant ce statut victimaire qui leur a évité de tomber dans l'oubli. Autre paradoxe ironique : leur cadavre aurait pu être plus maltraité si leur mort n'avait pas été rendue publique. En effet, les cadavres de prostituées indigentes étaient souvent achetés par les hôpitaux

---

<sup>118</sup> Kidiocus King-Carroll, 'Racism and homophobia enabled Jeffrey Dahmer's crimes', *The Washington Post*, 11 octobre 2022, <https://www.washingtonpost.com/made-by-history/2022/10/11/racism-homophobia-enabled-jeffrey-dahmers-crimes/>

<sup>119</sup> Emlyn Travis, 'Mother of Dahmer victim says Evan Peters' Golden Globes win "keeps the obsession going"', *Entertainment Weekly*, 12 janvier 2023, <https://ew.com/awards/dahmer-victim-mother-says-evan-peters-golden-globe-win-keeps-obsession-going/#:~:text=Peters%20did%20not%20mention%20the,of%20%5Bthe%20show%5D.%22>

<sup>120</sup> Samantha Bergeson, 'Evan Peters' "Dahmer" Globes Win Fuels Hollywood's Serial Killer Obsession, Says Victim's Mother', *IndieWire*, 12 janvier 2023, <https://www.indiewire.com/features/general/evan-peters-dahmer-golden-globes-win-slammed-victims-mother-1234799173/>

<sup>121</sup> "Remember the victims, not the killer". [Notre traduction]. Scott Simon, 'Opinion: Remember the victims, not the killer' National Public Radio, 1er octobre 2022, 7:46, <https://www.npr.org/2022/10/01/1126366260/opinion-remember-the-victims-not-the-killer>

<sup>122</sup> Scott Simon, 'Opinion: Remember the victims, not the killer', National Public Radio, 1er octobre 2022, 7:46, <https://www.npr.org/2022/10/01/1126366260/opinion-remember-the-victims-not-the-killer>

londoniens et inhumés en parcelles de dissection dans l'enceinte hospitalière après leur utilisation par les médecins anatomistes.

Lorsque l'on constate la vivacité et la pérennité des schémas narratifs misogynes et moralistes qui ont construit l'image de Nichols, Chapman, Eddowes, Stride et Kelly à l'origine, et qui en déforment complètement l'image dans la culture collective contemporaine, on est presque obligé de faire un aveu d'échec ou d'impuissance. La commémoration des victimes de meurtre est visiblement inégale en fonction de la popularité de ceux qui leur ont ôté la vie. Le 16 juillet 1889, une prostituée ivre du nom d'Alice McKenzie est retrouvée sans vie à Whitechapel. Si le légiste Thomas Bond qui procède à son autopsie soupçonne que la jeune femme a été elle aussi victime de l'Éventreur, l'affaire n'a presque pas d'écho dans la presse. Ce silence montre à quel point la construction culturelle et médiatique des faits divers est rarement en phase avec le réel<sup>123</sup>, comme le résume Frost : « *why do some crime stories become popular while others hardly make a show in the media? For those who study criminal narratives, this is one of the key questions that has yet to be satisfactorily answered* ». De fait, Nichols, Eddowes, Stride, Chapman et Kelly subissent un ultime paradoxe : celui d'être parmi les femmes les plus fictionnalisées de l'histoire sans qu'on parle jamais réellement d'elles. Il semble que les questionnements autour de l'identité du tueur finissent toujours par prendre le pas sur la question la plus évidente lorsqu'un criminel tue : pourquoi ces victimes ont été ciblées ? Aujourd'hui, les victimes des deux *serial killers* continuent symboliquement de vivre dans l'ombre de leur tueur. Il y a peu, le maire de Milwaukee a déclaré que la création d'un mémorial dédié aux dix-sept victimes officielles de Dahmer risquerait d'attirer des admirateurs du *serial killer* venus en pèlerinage. Dans une situation aussi complexe moralement, notre seule marge de manœuvre est d'évoquer avec empathie les vies des victimes afin de « faire taire l'Éventreur et ce qu'il représente. En leur permettant de s'exprimer, en tentant de comprendre leur expérience et en voyant leur humanité, il est possible de restaurer le respect et la compassion qui leur revient de droit »<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Rebecca Frost, *Media and the Murderer Jack the Ripper, Steven Avery and an Enduring Formula for Notoriety*, (Jefferson: McFarland Inc), 2020, 1.

<sup>124</sup> "It is only by bringing these women back to life that we can silence the Ripper and what he represents. By permitting them to speak, by attempting to understand their experiences and see their humanity, we can restore to them the respect and compassion to which they are entitled. Hallie Rubenhold interviewée par Sian Cain, The Guardian Online, 2019.