



**Fabula / Les Colloques**  
Séminaire "Signe, déchiffrement, et  
interprétation"

---

# Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ?

**Véronique Bui**

---



## **Pour citer cet article**

Véronique Bui, « Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle :  
signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ? », *Fabula / Les  
colloques*, « Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation" »,  
URL : <https://www.fabula.org/colloques/document939.php>, article  
mis en ligne le 16 Novembre 2007, consulté le 18 Mai 2024

---

## Le châle jaune des prostituées au XIXe siècle : signe d'appartenance ou signe de reconnaissance ?

**Véronique Bui**

---

L'histoire de la prostitution est marquée par une multiplicité d'édits qui n'imposent pas seulement des peines, mais aussi le port de signes distinctifs, tels que des accessoires ou des couleurs. Parmi ces couleurs, l'une revient régulièrement, de l'Antiquité aux représentations des artistes – peintres ou écrivains – du XIXe siècle : le jaune. Mais si, à certaines époques, les prostituées furent tenues de porter cette couleur, le jaune n'est pas pour autant devenu leur signe distinctif, comme ce fut le cas pour les juifs. Depuis le quatrième Concile de Latran en 1215 jusqu'aux lois nazies, la couleur jaune a fini par se confondre avec la judéité. En revanche, pour les filles publiques, le jaune n'a franchi la frontière du XIXe siècle que dans les représentations artistiques. Est-ce dû au fait que, dans la législation des prostituées, le jaune fut parfois en concurrence avec d'autres couleurs, notamment le rouge, ou est-ce lié à la pudibonderie d'un siècle, le XIXe, qui refuse de mettre en lumière – et le jaune est aussi symbole du soleil – ce qui pour lui connote le sexe ?

Car la prostituée est un problème pour le siècle du triomphe de la bourgeoisie. Cette femme représente le vice, le vice ambulante. Elle véhicule le mal, en général, et la syphilis, en particulier. Image de la paresse, de l'embonpoint, de l'alcoolisme et même du tribadisme, image de la lascivité, de la débauche, du désordre, la prostituée, aux yeux de cette société, représente un danger, comme en témoigne le tableau de Degas intitulé *La Fête de la patronne*. Datée de 1876, et exposée au musée Picasso à Paris, cette toile est une représentation-charge des filles des maisons de tolérance. Avachies, vautrées, difformes, elles forment une masse autour de la taulière, seul personnage habillé de la scène. Le pastel jaune du mur du fond est criard ; la couleur, au lieu de distinguer les corps des filles, renforce l'effet caricatural de forme grotesque et presque inquiétante. Le heurt des couleurs primaires – le jaune du mur du fond, le bleu des bas, seul vêtement des filles, et le rouge de la moquette – fait violence et la présence en noir de la patronne au centre du tableau fait contraste avec les corps blancs des six filles dénudées qui l'entourent et envahissent l'espace de la toile.

C'est un des paradoxes du XIXe siècle : si ce siècle cherche à cacher la prostituée, en lui interdisant de pratiquer en dehors de lieux clos, selon l'article 2 de la loi de 1829,

il est aussi l'âge d'or de la représentation de la fille publique dans les arts et dans les lettres ; et nombreuses sont, également, les études et enquêtes sociales qui la prennent pour objet. La prostituée doit être recluse, mais la prostituée fascine. Elle devient un motif littéraire et pictural, un sujet pour celui que Baudelaire nomme « le peintre de la vie moderne<sup>1</sup> ». Dès lors, quelle valeur est associée au jaune dans la représentation artistique des prostituées au XIXe siècle et dans quelle mesure le jaune sort-il de sa valeur d'infamie pour s'exhiber comme réalité du désir ?

Dans un premier temps, on verra l'ensemble des dispositions prises au cours des siècles pour que les prostituées soient distinguées des honnêtes femmes et nous étendrons ce tableau jusqu'au XIXe siècle en nous appuyant sur l'incontournable étude de Parent-Duchâtelet<sup>2</sup>. Dans un deuxième temps, nous soulignerons les limites de la législation du XIXe siècle : la résistance de la part des filles publiques, le détournement des signes d'appartenance en signes de reconnaissance à l'adresse du client et surtout la volonté des artistes de représenter ce qui ne doit pas avoir de visibilité. Aussi la couleur jaune, couleur visible et chatoyante, en particulier lorsqu'elle est celle d'un châle, leur a-t-elle permis de désigner le tabou. Enfin, nous verrons qu'en voulant effacer les signes distinctifs de la prostitution, le XIXe siècle, siècle de l'ascension de la dévoreuse bourgeoisie, a engendré un flottement des signes tel que, dans cette perte de repères, la figure de la prostituée, loin d'être circonscrite, est finalement devenue volatile au point de pouvoir émerger sous les dehors d'une bourgeoise voire d'une aristocrate.

« Quand les prostituées s'affichaient », rappel historique des signes distinctifs des prostituées

On l'a dit en préambule, l'histoire de la prostitution est aussi une histoire de la législation. Depuis les lois de Solon, la prostitution est soumise à un certain nombre d'ordonnances qui obligent les prostituées à pratiquer dans tel ou tel endroit et en respectant tel ou tel code. Or, en matière de code, c'est principalement le code

---

<sup>1</sup> Dans *Ecrits esthétiques*, Baudelaire fait l'éloge de Constantin Guys, peintre de la modernité selon ses critères, et peintre également des prostituées. À ce propos, il précise que le peintre de la modernité est « un solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le *grand désert d'hommes* », qui « a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que celui fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. » Et il ajoute : « Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens » (*Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, 1986, p. 372). Or, « Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, *s'inspire* (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une œuvre fautive, ambiguë et obscure. L'étude d'un chef-d'œuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une de ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers ou badins d'*impures*, de *filles entretenues*, de *lorettes* et de *biches*. » (*ibid.*, p. 374).

<sup>2</sup> Comme l'écrit Alain Corbin, dans le premier chapitre de son essai *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle* (Paris, Flammarion, « Champs », 1982) : « Bien qu'il soit antérieur de plusieurs décennies au début de la période que nous avons entrepris d'étudier, négliger la livre de Parent-Duchâtelet serait se condamner à une totale incompréhension du débat qui se déroule durant le dernier tiers du siècle » (p. 13).

vestimentaire qui a fait l'objet de la législation. Ainsi, en Grèce, les prostituées, qui pratiquent en dehors de lieux clos, se voient refuser l'entrée de la ville et des temples et sont assujetties à porter des robes brodées à fleurs<sup>3</sup>. Ce n'est pas la couleur de la robe qui les distingue, comme ce sera le cas à Rome, mais le motif. Le jaune, chez les Grecs, n'a pas la signification de luxure et de débauche qu'il a à Rome<sup>4</sup> : il s'agit d'une couleur quasi-virginale puisqu'elle est celle des mariés. En revanche, à Rome, le jaune désigne la courtisane<sup>5</sup>. Le spectateur de théâtre ne s'y trompe pas quand il voit apparaître sur la scène de théâtre le costume jaune. Il sait que c'est celui de la courtisane, au même titre que le blanc est celui des vieillards, le multicolore indique les jeunes personnes, le bariolé signale le proxénète et le pourpre distingue les riches. Mais, en dehors de la scène, la prostituée se reconnaît également à la tunique qu'elle doit porter, très proche de celle des hommes puisqu'elle s'arrête, comme pour eux, à mi-cuisses, alors que celle des femmes honnêtes leur descend jusqu'aux pieds.

Mais si l'empire romain fut clément avec les prostituées, il n'en fut pas de même à toutes les époques. Avec les débuts de la chrétienté, la prostituée n'a plus droit de cité, qu'elle soit vêtue de jaune ou d'une autre couleur. Et sous Charlemagne, les lois sont dures pour celles qui vendent leur corps. Par une capitulaire de 800, Charlemagne prononce la peine du fouet à l'encontre des prostituées et les condamne à parcourir le pays pendant quarante jours avec un écriteau autour du cou<sup>6</sup>.

Néanmoins, ces condamnations restèrent vaines. Et vouloir interdire la prostitution, c'est s'exposer à la clandestinité des pratiques. Aussi les autres législateurs créèrent-ils des codes de visibilité afin de distinguer les prostituées des femmes honnêtes. Dans cet historique, la très renommée ceinture dorée tient une place particulière. En effet, elle fut si fortement assimilée aux prostituées qu'elle en est devenue proverbiale et, dans l'étude de Maxime Du Camp, intitulée *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, on peut encore lire, au chapitre consacré à la prostitution que : « Bonne renommée vaut mieux que ceinture

---

<sup>3</sup> Sabatier, *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*, Paris, Gagniard, nouvelle édition, 1830, p. 3.

<sup>4</sup> Dans l'ouvrage de Sabatier, on découvre également qu'à Rome le jaune est tellement associé à l'image de la courtisane que les cheveux des prostituées étaient recouverts d'une perruque blonde. Comme il l'écrit à propos de Messaline, elle « quittait la couche de Claude, couvrait ses cheveux noirs d'une perruque blonde – attribut de la débauche – et, enveloppée d'une cape de nuit, accompagnée d'une esclave, elle pénétrait dans le réceptacle de la prostitution » (*ibid.*, p. 52).

<sup>5</sup> Jérôme Carcopino, dans sa remarquable étude intitulée *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire* (Paris, Hachette, 1939), décrit le théâtre à Rome, son fonctionnement, ses codes, et il précise que « les costumes drapés à la grecque ou à la romaine en situaient l'action et la condition sociale : blancs pour les vieillards, multicolores pour les jeunes gens, jaunes pour les courtisanes, pourpres pour les riches, rouges pour les pauvres, une courte tunique pour les esclaves, une chlamyde pour les soldats, un pallium roulé pour les parasites et bariolé pour les entremetteurs » (p. 258 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>6</sup> C'est ce que précise Sabatier en écrivant : « Charlemagne voulut améliorer l'état social et réformer les mœurs. Le premier monument français contre la débauche publique émane de lui. Par un capitulaire de 800, il prononça la peine du fouet contre les prostituées. Mesure qu'il renforça en obligeant les prostituées à parcourir pendant quarante jours la campagne avec un écriteau autour du cou tenu du cou à la ceinture » (*op. cit.*, p. 86).

dorée<sup>7</sup> ». Cette fameuse ceinture dorée leur fut longtemps imposée jusqu'à ce qu'elle soit remise en cause par Saint-Louis. En effet, sous le règne de ce pieux roi, cette fameuse ceinture, signe distinctif des prostituées, fit l'objet d'une interdiction, car les femmes de ce siècle étaient parées de tant de signes de richesse que lorsque la reine Marguerite de Provence, femme de Louis IX, se rendit à l'offrande, et toucha de ses lèvres la paterne, elle rendit le baiser de la paix à sa voisine et embrassa une femme richement vêtue qui n'était autre qu'une « ribaude folieuse » ainsi que l'on disait alors. D'après Maxime Du Camp, ce fut là l'origine des lois somptuaires et interdiction fut faite aux prostituées de porter des vêtements de grand prix<sup>8</sup>. Sabatier précise, dans son *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*, qu'il leur est défendu de « porter des ornements, broderies, boutonnières d'argent, perles, manteaux fourrés de gris sous peine de confiscation »<sup>9</sup>. Les vêtements confisqués devenaient propriété royale, à l'instar de ce qui se passe dans le conte drolatique de Balzac intitulé *Le Succube*. L'action se déroule à Tours, à l'époque de Louis IX et l'héroïne, soupçonnée d'être une démonsse, se voit confisquer ses richesses ainsi que ses habits de prix. Précisons qu'au moment des lois somptuaires ces habits étaient revendus et un quart du prix revenait à ceux qui avaient arrêté ces filles dites « folles de leur corps ».

Comme on peut le constater, ces lois condamnaient le luxe plus encore que la prostitution et l'efficacité de ces lois fut d'autant plus réduite que la législation n'était pas la même sur tout le territoire. À Narbonne, les consuls et habitants étaient en possession du droit d'avoir une rue chaude, c'est-à-dire un lieu de prostitution. Dans le prologue du *Succube*, Balzac évoque également une rue de Tours qui se « nommoyt la rue Chaulde »<sup>10</sup> et, ce faisant, par cette indication, il invite le lecteur à lire son conte comme une histoire portant sur la prostitution autant si ce n'est plus que sur la sorcellerie. Ainsi la localisation des maisons de débauche dans les rues chaudes était un moyen de circonscrire les prostituées, mais ce qui fut valable dans telle ou telle région ne l'était pas ailleurs et n'a pas traversé les siècles. En Provence, par exemple, au XIV<sup>e</sup> siècle, sous la reine Jeanne, reine des Deux Siciles et comtesse de Provence, une ordonnance, datée de 1347, stipule qu'à Avignon les femmes débauchées doivent porter une aiguillette rouge sur l'épaule. Mais si l'expression est restée de « courir l'aiguillette », c'est-à-dire de vendre son corps, cette marque distinctive ne fut pas non plus adoptée dans tous les pays et elle ne perdura pas au fil des siècles. Comme l'écrit Michel Pastoureau, dans *Bleu, histoire d'une couleur* :

---

<sup>7</sup> Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, Paris, Rondeau, 1993, p. 339.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.339.

<sup>9</sup> Sabatier, *op. cit.*, p. 107.

<sup>10</sup> Honoré de Balzac, *Le Succube, Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1990, p. 251.

il est patent qu'il n'existe aucun système de marques de couleurs commun à toute la Chrétienté pour désigner les différentes catégories d'exclus. Au contraire, les usages varient grandement d'une région à l'autre, d'une ville à l'autre, et à l'intérieur d'une même ville, d'une époque à l'autre. À Milan et à Nuremberg, par exemple, villes où au XVe siècle les textes réglementaires deviennent nombreux et pointilleux, les couleurs prescrites – aux prostituées, aux lépreux et aux juifs – changent d'une génération à l'autre, presque d'une décennie à l'autre.<sup>11</sup>

Néanmoins, il signale un certain nombre de récurrences et ajoute :

Si l'on tente une étude par catégories d'exclus et de réprouvés, on peut remarquer (en simplifiant beaucoup) que le blanc et le noir, soit seuls soit en association, concernent surtout les misérables et les infirmes (notamment les lépreux) ; le rouge, les bourreaux et les prostituées ; le jaune les faussaires, les hérétiques et les juifs ; le vert, soit seul soit associé au jaune les musiciens, les jongleurs, les bouffons et les fous. Mais il existe de nombreux contre-exemples. Ainsi pour les prostituées (pour lesquelles le port d'une marque discriminatoire a une fonction autant fiscale que morale) : elles sont fréquemment emblématisées par la couleur rouge (robe, aiguillette, écharpe, chaperon, manteau selon les villes et les décennies) [...] Mais à Londres et à Bristol, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est l'usage de vêtements rayés de plusieurs couleurs qui leur permet d'être distinguées des honnêtes femmes ; même pratique dans les villes du Languedoc quelques années plus tard. À Venise, en revanche, en 1407 c'est le port d'une écharpe jaune qui joue le même rôle.<sup>12</sup>

Ainsi le rouge et le jaune entrent en concurrence quand il s'agit d'attribuer des signes aux prostituées, mais dans la rivalité entre ces deux couleurs, le jaune semble avoir gagné puisque cette couleur est encore mentionnée au XVIIIe siècle par l'avocat Sabatier dans son *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche*. Il précise qu'en 1775, à la foire de Beaucaire, les officiers municipaux enjoignirent aux filles publiques de porter à leur coiffure une rosette de ruban jaune qui pût les faire distinguer et pour laquelle on exigeait douze sous.

Ce recours au jaune comme couleur distinctive est resté dans les esprits : Parent-Duchâtelet, dans son étude sur la prostitution dans la ville de Paris, mentionne la proposition d'un médecin de Montpellier qui écrivit, en 1827, un long mémoire au préfet Delavau dans lequel il expliquait que, pour enrayer la syphilis et réprimer les désordres de la prostitution, « il fallait placer en première ligne l'obligation imposée à toute prostituée de porter une marque distinctive : il demandait donc pour elles un chapeau de soie *jaune serin* garni d'un ruban et d'un voile de même couleur ; il complétait ce costume par une ceinture jaune portant une plaque plus ou moins

---

<sup>11</sup> Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, Points, 2002, p. 81.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.81.

ornée, suivant les moyens de la fille, et de plus le numéro de la carte. <sup>13</sup>» Mais, les conseils de ce médecin vont à l'encontre de ce que préconise le XIXe siècle. Les filles publiques ne se voient plus attribuer par le législateur une couleur déterminée, et c'est surtout l'interdiction de porter des couleurs trop voyantes qui leur est faite. Comme l'écrit Parent-Duchâtelet :

Il est maintenant reconnu qu'en donnant aux prostituées une marque distinctive, ce serait infecter les lieux publics d'enseignes ambulantes du vice, et indiquer à l'adolescent timide les personnes auxquelles il peut hasarder des demandes qui ne seront pas refusées. On se contente donc d'exiger des femmes de cette classe une mise décente et en même temps salubre, il faut qu'elles aient de tout temps les épaules ainsi que la tête couvertes, qu'elles ne se fassent pas remarquer du reste de la population, et qu'elles attirent le moins possible les regards<sup>14</sup>.

Les couleurs voyantes sont donc interdites aux prostituées : en cas d'infraction, elles risquent l'incarcération et le vêtement est déposé à la prison tout le temps de la détention.

Ce petit rappel historique des signes distinctifs imposés aux prostituées dessine un mouvement qui part d'une volonté de les distinguer via des signes tangibles, à un mouvement qui leur enjoint de se faire les plus discrètes possible. Et quand, à certaines périodes de l'histoire, les signes leur sont totalement refusés, ce n'est pas forcément parce qu'il y a clémence à leur égard, mais plutôt parce que l'existence même de la prostituée est interdite. La volonté du XIXe siècle de n'accorder aucun signe de reconnaissance à la prostituée est certes un moyen de ne pas l'exposer à la vindicte populaire – ce qui fait partie d'ailleurs des préoccupations de Parent-Duchâtelet – mais cette volonté s'accompagne aussi d'un désir de ne pas laisser voir l'existence de ces femmes. Ceci explique que les maisons closes soient tolérées voire préconisées. Enfermées, surveillées, soumises à une visite médicale hebdomadaire, les prostituées sont sous l'œil vigilant de la médecine et de la police. Mais bien qu'il y ait 128 maisons de tolérance à Paris en 1878, celles-ci sont loin de contenir l'ensemble des prostituées parisiennes. Comme l'indiquent les statistiques présentées par Alain Corbin, 33% seulement des filles inscrites sur les registres de la police sont pensionnaires de ce type de maisons, et les filles inscrites sont très loin de représenter la somme réelle des prostituées<sup>15</sup>. La plupart ne sont pas en cartes, soumises au contrôle, mais sont, au contraire, clandestines. Elles opèrent plus ou moins librement dans des garnis, dans des cabarets, dans des arrière-boutiques et même dans la rue.

---

<sup>13</sup> Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la Prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, Hachette, 1995, vol.1, p. 341.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>15</sup> Alain Corbin, *Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 70.

Le XIXe siècle n'interdit donc pas la prostitution, mais il veut qu'elle soit confinée dans certains lieux, et dans des lieux clos. Cependant, cette loi est débordée par la réalité des faits et paradoxalement, plus le XIXe siècle cherche à cacher, plus la prostitution se fait voir, déborde du cadre qui lui est assigné.

### Du signe à l'enseigne ou la réversibilité des signes

Dans le domaine de la prostitution, les signes abondent, à certains égards on pourrait en parler comme d'un autre empire des signes. Mais ces signes ne sont pas toujours discriminants. Ils n'ont pas tous pour fonction de désigner l'infamie, mieux ils peuvent servir d'enseignes.

Dans le cas de la maison de prostitution, la lanterne que l'on retrouve mentionnée à propos de la Maison Tellier, décrite par Maupassant, n'est pas du même registre que l'obligation de tenir les croisées constamment closes, avec les vitres dépolies ou à défaut de fermer les persiennes à l'aide de cadenas. Certes, les deux font signe et les deux offrent un indice au client potentiel. Les persiennes fermées sont la condition *sine qua non* pour obtenir le droit d'une tolérance, et pour qu'elle vous demeure ; sans cette clause remplie, la maison de tolérance se voit retirer sa licence et est fermée pour plusieurs jours. Mais, dans un cas il s'agit d'une obligation officielle que vérifient régulièrement les inspecteurs, tandis que, dans l'autre, il s'agit d'un choix commercial. La lanterne rouge est un signe envoyé par les tenanciers de la maison à la clientèle. Elle permet d'être distinguée dans la nuit, à une époque où les réverbères sont loin de couvrir toute la ville et même tout le pays. Son usage existe depuis l'antiquité où les lupanars avaient pour enseigne une lampe ou un pot-à-feu : comme les filles publiques n'avaient pas le droit d'exercer avant la neuvième heure, pour se faire voir dans l'obscurité, elles se plaçaient à proximité de ces sources de lumière<sup>16</sup>.

Au XIXe siècle, la lanterne remplit toujours son office d'enseigne dans la nuit ; à cet égard, elle est du même acabit que le gros numéro qui figurait au-dessus de la porte des maisons de tolérance et dont la taille pouvait atteindre 60 centimètres de hauteur<sup>17</sup>. Le gros numéro est une marque distinctive de ce type de maisons en province aussi bien qu'à Paris : en témoigne l'établissement où demeure la fille Elisa qu'Edmond de Goncourt situe avenue de Suffren : « À la nuit, la maison au gros

---

<sup>16</sup> Comme le précise Sabatier dans son *Histoire de la législation sur les femmes publiques et les lieux de débauche* à propos de la prostitution à Rome : « Les lieux où les femmes exerçaient étaient ordinairement des quartiers retirés, dans des rues détournées, près des murs de la ville, aux environs du Cirque, des théâtres, du Stade. [...] Lorsqu'il se formait un nouvel établissement de ce genre, on le faisait connaître au public, en plaçant au devant de la porte une lampe ou un pot-à-feu : c'était l'enseigne de la maison. Cet usage provenait de ce que, dans le principe, les filles auxquelles il était défendu d'exercer leur métier avant la neuvième heure du jour, qui était celle à laquelle les honnêtes femmes se renfermaient chez elles, se voyaient obligées, pour se faire remarquer pendant la nuit, de se poster près des édifices habituellement illuminés » (*op. cit.*, p.50).

<sup>17</sup> Alain Corbin, *op. cit.*, p. 121.



numéro, morne et sommeillante pendant le jour, s'allumait et flambait, par toutes ses fenêtres, comme une maison enfermant un incendie<sup>18</sup>. »

Ce gros numéro a pour fonction d'attirer l'œil, comme la couleur de la lanterne, comme aussi la couleur des murs. Ceux de la Maison Tellier, située à Fécamp, sont jaunes et par ce choix ils se signalent davantage à l'œil. Maupassant décrit ainsi cette maison : « La maison était familiale, toute petite, peinte en jaune, à l'encoignure d'une rue derrière l'église Saint-Etienne.<sup>19</sup> » Ainsi, bien des signes ne relèvent pas d'une obligation légale, mais sont de l'ordre de la publicité. Les tenanciers signalent leurs établissements et le type de services qu'ils proposent. À ces signes s'ajoutent parfois la présence d'une femme dans le rôle d'indicatrice ou même la distribution de cartes au nom de l'établissement, cartes dont les ornements ne laissent aucun doute sur le type de commerce pratiqué. Il s'agit de le rendre public comme les filles du même nom.

Pour les filles clandestines du XIXe siècle, l'absence de signes distinctifs est à certains égards positive car bien souvent elles ne sont qu'occasionnelles et exercent un autre métier. Elles pratiquent la prostitution quand le besoin s'en fait sentir. C'est le cas de Nana qui retourne faire le trottoir quand la Tricon, entremetteuse professionnelle, n'a pas besoin de ses services. Mais Nana, comme bien des prostituées, n'est pas une marcheuse à temps plein. Les statistiques établies par Parent-Duchâtelet attestent que les filles inscrites sur les registres de la police, indiquent une autre profession. Elles se déclarent blanchisseuses, repasseuses, empailleuses, la plupart sont domestiques, et si certaines se font inscrire sous la profession d'actrices ou même d'institutrices, la grande majorité appartient à une classe sociale inférieure dont le degré d'instruction demeure limité. Sur 4470 filles nées et élevées à Paris, 2332, précise Parent-Duchâtelet, n'ont pas pu signer<sup>20</sup>.

Comme on peut le constater, si le XIXe siècle ne veut pas donner de signes distinctifs aux prostituées, en revanche, il cherche à en connaître le visage, à en dessiner un portrait, à établir des statistiques, sur la provenance géographique, l'âge, la taille, le poids, la couleur des cheveux et même les yeux. C'est donc par l'enquête que le XIXe siècle essaie de cerner celles qui pourraient être des prostituées, c'est un moyen de connaître sans afficher, un moyen de rendre visible, mais sur des registres, ce qui cherche à rester clandestin. Mais si le siècle du Code civil réclame aux filles publiques une forme d'invisibilité sauf sur ses registres – s'entend –, les filles publiques ont, quant à elles, besoin de visibilité. Aussi,

---

<sup>18</sup> Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, Genève, Paris, Slatkine, Fleuron, 1996, p. 99.

<sup>19</sup> Guy de Maupassant, *La Maison Tellier*, dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t.1, p. 256.

<sup>20</sup> Parent-Duchâtelet ajoute également que 1780 ont signé, mais mal ; 110 ont signé bien et même très bien et 248 n'ont pas fourni de renseignements (*op. cit.*, p. 86).

l'interdiction de porter des couleurs voyantes est-elle couramment transgressée par elles, comme l'attestent les romanciers de l'époque.

Dans la 6<sup>ème</sup> nouvelle des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, le narrateur situe l'action à Paris, la nuit. Son héros, Robert de Tressignies, a remarqué une femme dont « la mise trop *voyante*<sup>21</sup> » et « le tortillement de la démarche<sup>22</sup> » sont de « suffisantes étiquettes<sup>23</sup> ». Intrigué par une ressemblance entre elle et une femme qu'il a connue autrefois, il se décide à la suivre, mais de loin. Cette femme, comme le précise le narrateur, est vêtue d'une « robe de satin safran, aux tons d'or <sup>24</sup>», elle s'enveloppe dans un « magnifique châle turc à raies blanches, écarlate et or <sup>25</sup>», et de son chapeau une longue plume rouge descend qui lui vibre jusqu'à l'épaule. La description fournie de son costume et de sa gestuelle est explicite et pour Robert de Tressignies et pour le lecteur. La robe de satin safran, aux tons d'or, en tant que mise trop voyante fait signe, mais elle fait signe aussi au sens où sa couleur devient, à la clarté des réverbères, un point lumineux, repérable dans la nuit sombre. Barbey précise :

Tressignies, qui croyait qu'elle allait prendre la rue de la Chaussée-d'Antin, étincelante de ses mille becs de lumière, vit avec surprise tout ce luxe piaffant de courtisane, toute cette fierté impudente de fille enivrée d'elle-même et des soies qu'elle traînait, s'enfoncer dans la rue Basse-du-Rempart, la honte du boulevard de ce temps ! Et l'élégant, aux bottes vernies, moins brave que la femme, hésita à rentrer *là-dedans*... Mais ce ne fut guère qu'une seconde... La robe d'or, perdue un instant dans les ténèbres de ce trou noir, après avoir dépassé l'unique réverbère qui les tatouait d'un point lumineux, reluisit au loin, et il s'élança pour la rejoindre.<sup>26</sup>

Comme le prouve cette page, la couleur jaune de la robe remplit une fonction dans ce Paris nocturne des quartiers malfamés, elle devient une lumière dans la nuit, un repère visible, un signe qui se transforme en signal.

Le jaune de la robe n'est plus ici signe d'appartenance, mais fonctionne comme signe de reconnaissance à l'égard du client. L'obscurité de la nuit justifie la couleur de la robe et du châle. Pour être reconnue comme telle la fille publique doit se faire voir, c'est par les signes extérieurs qu'elle se donne à elle-même qu'elle fait signe. Outre la fréquentation de lieux réputés pour la prostitution, tels que les grands

---

<sup>21</sup> Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 283.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 285.

boulevards, elle est tenue d'envoyer des signaux non-verbaux et verbaux. Zola, dans *Nana*, décrit la chasse aux clients de son héroïne accompagnée de Satin, « dans les premières flammes du gaz<sup>27</sup> ».

Nana et Satin longeaient l'église, prenaient toujours par la rue le Peletier. Puis, à cent mètres du café Riche, comme elles arrivaient sur le champ de manœuvres, elles rabattaient la queue de leur robe, relevée jusque-là d'une main soigneuse ; et dès lors, risquant la poussière, balayant les trottoirs et roulant la taille, elles s'en allaient à petits pas, elles ralentissaient encore leur marche, lorsqu'elles traversaient le coup de lumière crue d'un grand café.<sup>28</sup>

En plus des signaux caractéristiques du roulement de la taille et de la lenteur de la démarche, on peut remarquer la mention des flammes du gaz et cette curieuse expression de « coup de lumière crue du grand café ». La prostituée parisienne du XIXe siècle, comme son ancêtre de la Rome antique, a besoin de lumière pour être reconnue ; Nana et Satin, à l'instar des Lycisca à la perruque blonde, se postent près des établissements dont l'éclairage fera ressortir leur mise voyante et leur gestuelle. Le naturaliste Zola rend compte de la réalité de son époque et, avec la peinture de Nana, il témoigne de la transgression des codes de la part des prostituées.

Mais, dans le cas de l'héroïne du puritain Barbey d'Aurevilly, la mise voyante qu'est « la robe de satin safran, aux tons d'or » et cet accessoire qu'est le châle « turc à larges raies blanches, écarlates et or » ne sont pas portés par une quelconque prostituée, mais par une duchesse espagnole. La protagoniste de la nouvelle de Barbey d'Aurevilly se livre à ce commerce sexuel par vengeance : pour traîner dans la boue le nom de l'homme qu'elle a épousé, elle a décidé de devenir une fille publique et de contracter une maladie qui permettra de salir pour l'éternité le nom de Turre-Cremata. C'est en effet ce qui va se produire puisque le narrateur, quelques années après avoir suivi la duchesse découvre un resplendissant catafalque sur lequel est inscrit « en grosses lettres d'argent sur fond noir » :

CI-GIT

SANZIA-FLORINDA-CONCEPTION

DE TURRE-CREMATA,

DUCHESSSE D'ARCOS DE SIERRA-LEONE

FILLE REPENTIE,

MORTE A LA SALPETRIERE, LE...

---

<sup>27</sup> Emile Zola, *Nana*, Paris, *Le Livre de poche*, 1984, p. 266.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 266.

## REQUIESCAT IN PACE !<sup>29</sup>

Ainsi alors que le XIXe siècle cherche à cacher la prostitution, celle-ci résiste, se montre quand même, son commerce s'étale et son absence de signes distinctifs finit par la rendre plus délicate à cerner, elle franchit les frontières : qui est qui ? une duchesse peut se prostituer ? dans ce flottement des identités, à quels signes peut-on se raccrocher ?

Aux franges du châle : détournement des signes et flottement des identités

Avec son magnifique châle turc, l'héroïne de Barbey d'Aurevilly fait signe, mais un signe dont la portée va au-delà du seul repère dans les ténèbres des mauvais quartiers. Le châle dans le cas de cette nouvelle est aussi détourné de son usage habituel : au lieu d'être là pour couvrir les épaules d'une bourgeoise et mettre en valeur sa richesse, il est l'accessoire d'une femme qui se prostitue. Ce détournement du signe est d'autant plus préjudiciable à la société que le châle au XIXe siècle est l'accessoire type de l'honnête femme. Comme l'écrit Greimas dans *La Mode en 1830* :

Le shall ou châle, comme on commence à l'orthographier vers l'année 1829, fit son apparition sous l'Empire, provoquée par la nécessité de couvrir les toilettes par trop légères des *merveilleuses*. Il ne tarda pas à être prisé, surtout en raison du fait que son excessive cherté ne permettait de l'exhiber qu'aux femmes appartenant à la nouvelle aristocratie de rang et de fortune. La vue des shalls de *cachemire* ou *cachemires* importés des pays lointains des Indes ou du Tibet, garnis de *bordures arabesques* et de *franges turques*, faisait bondir le cœur de toutes les femmes élégantes.<sup>30</sup>

Mais ce signe de noblesse va se démocratiser : d'une part, par la vente d'imitations ; d'autre part, par la mise au point de procédés de fabrication, avec le développement des châles Ternaux, nom de leur fabricant. Aussi la variété est-elle grande dans les cachemires, du cachemire bas de gamme à 70 francs au cachemire d'Inde à plus de 5000 francs, mais quelle que soit sa valeur, le châle connaît un franc succès auprès des femmes. Comme le précise Greimas : « Leur grande variété et la faveur qu'ils trouvent auprès du public assurent leur domination sur la mode aux dépens d'autres accessoires du même genre<sup>31</sup> ». Et cette domination sur la mode durera bien au-delà de l'Empire. Sous la Monarchie de Juillet, il devient un des symboles de la bourgeoisie, comme en témoigne Madame Arnoux, dans *L'Education sentimentale*, dont le châle sur le point de tomber, et rattrapé par Frédéric Moreau, sera au point de départ d'une histoire d'amour ; et il demeure un bien convoité par les femmes de la petite bourgeoisie, comme le prouve la cousine Bette de Balzac

---

<sup>29</sup> Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 316.

<sup>30</sup> Algirdas Julien Greimas, *La Mode en 1830*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2000, p. 66.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 66.

qui rêve de posséder le châle jaune de sa cousine Hortense Hulot. Son succès perdure jusqu'au second Empire, où on le retrouve été comme hiver. En été, il est en mousseline, en soie, en dentelle ; en hiver, il devient cachemire carré ou long, si long qu'on peut le plier de différentes façons pour en faire apparaître l'un ou l'autre motif et sembler ainsi en posséder plusieurs. Ce n'est que sous la troisième république que les élégantes commencent à se déprendre du châle car la mode est à ce que l'on nomme les tournures, qui rejettent en arrière l'ampleur de la jupe. Le tombé du châle convient donc mal à cette nouvelle silhouette. Par ailleurs, produit en très grande série, le châle est devenu accessible à un public nouveau, ce qui suffit à le faire plonger dans la disgrâce.

Aussi, quand lors du *Salon du 1857*, le visiteur découvre la toile de Courbet, intitulée *Les Demoiselles des bords de la Seine*, il aperçoit au premier plan un châle aux motifs raffinés et y reconnaît l'un des accessoires types de la bourgeoisie. Mais, très vite, le visiteur peut être désorienté dans sa lecture du tableau car l'attitude des personnages représentés n'est pas typique des portraits de cette classe sociale : au lieu d'être debout ou assises, les deux femmes sont allongées sous un arbre ; l'une tient sa tête dans la main, l'autre a posé sa joue contre le sol. Le peintre a choisi pour titre *Les Demoiselles des bords de la Seine* qui reste plus révérencieux que *Les Filles des bords de la Seine* ; néanmoins, les modèles sont bien des prostituées et Courbet a glissé des indices qui attestent la profession de ces deux demoiselles : l'embonpoint, l'affaissement du corps, le cadre, surtout, dans lequel la scène est représentée – les bords de Seine, lieu notoirement connu comme celui du commerce sexuel. Et ce lieu peut être souligné dans sa dimension de débauche via l'emploi du déterminant : le titre n'est pas « bords de Seine » mais « bords de la Seine », où l'on entend explicitement le mot « bordel ». Or, étymologiquement, le « bordel », et son ancêtre « bordeaus », désigne au XIII<sup>e</sup> siècle le lupanar du fait de sa localisation, soit près de l'eau, soit dans des maisons de bains. Enfin, parmi ces indices, le regard, voire son caractère provocateur, est significatif, et n'a pas trompé certains contemporains de Courbet, en particulier, l'esthète Maxime Du Camp qui compare, dans son *Salon de 1857*, ces deux demoiselles à deux « créatures qui, sans doute, sont sorties le matin même de la rue de Lourcine, et qui, dans huit jours, y retourneront <sup>32</sup>», faisant allusion à l'hôpital de Lourcine destiné aux personnes atteintes de maladies vénériennes.

Mais si, pour le contemporain de Courbet, le statut de ces demoiselles ne fait aucun doute, quel spectateur d'aujourd'hui est encore capable de lire ces signes ? d'autant plus que même à l'époque, ils étaient déjà brouillés : la composition bucolique de la scène, la légèreté et la fraîcheur de la toilette rendent équivoque cette représentation, et, par-dessus tout, cet emblème de la bourgeoisie qu'est le châle

---

<sup>32</sup> Maxime Du Camp, *Salon de 1857. Peinture-sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, p.102.

achève de désorienter et pourrait faire confondre ladite créature avec la femme honnête. Entre les deux la différence n'est plus que dans l'affaissement du corps et dans le regard, en d'autres termes le signe n'est plus que dans la gestuelle.

Dans la très courte nouvelle intitulée « Le signe <sup>33</sup> » de Maupassant, ce motif de la fragile frontière entre la femme honnête, voire mondaine, et la prostituée est explicité. La baronne de Grangerie, héroïne du *Signe*, confesse à sa meilleure amie, la marquise de Rennedon, que la veille elle a découvert, en se mettant à sa fenêtre, que sa voisine dont l'appartement fait face au sien, se livre à la prostitution. D'abord choquée, elle connaît un moment de recul, puis se ravise et commence à analyser les signes qu'émet la femme à sa fenêtre pour faire comprendre le marché qu'elle propose. À l'aide de ses jumelles de théâtre, elle étudie le geste presque imperceptible que fait sa voisine à sa fenêtre, remarque l'échange de regards, en découvre la signification. Puis, après avoir retenu la leçon, à son tour, elle met en pratique ce qu'elle vient de saisir et trouve un client en la personne d'un beau jeune homme blond qui passe justement dans sa rue. « Femme du monde ou putain », pour reprendre les termes d'une célèbre chanson, ne sont pas antinomiques, nous dit Maupassant. Pour que l'une puisse se faire passer pour l'autre, il lui aura suffi de refaire, depuis sa fenêtre, le signe des prostituées ; que la vraie prostituée de l'histoire ait été vêtue de rouge et elle de mauve ne change rien en ce XIXe siècle qui a aboli les signes d'appartenance. S'il est vrai que la baronne prend peur en voyant monter le jeune homme et essaie de lui faire croire à une méprise, devant l'insistance du client et, sous le charme de ce beau blond, elle cède et se livre à lui pour deux louis.

Ainsi la distinction entre femmes et prostituées est difficile à opérer. En voulant cacher, le XIXe siècle suscite finalement un mouvement inverse qui va consister à mettre à nu, à faire voir l'étendue de la prostitution et à démasquer l'hypocrisie de cette société. Les signes ne sont plus là pour distinguer celle qui vend son corps, mais, au contraire, pour dire la frontière ténue entre la femme honnête et la prostituée. L'époque est au flottement des identités et à la perte des repères dans le rang de la femme. Plus de 600 ans après le décret instituant la ceinture dorée, Charles Desmazes, un contemporain de Maxime Du Camp, écrit en 1881 dans *Le Crime et la débauche à Paris au XIXe siècle* :

Autrefois, la prostitution était limitée à certaines femmes, connues, inscrites, portant ceintures dorées, cantonnées en certains quartiers, aujourd'hui, à Paris, elle se répand partout, peuple toutes les rues, revêt tous les costumes, dont elle règle la coupe et la mode. Jadis la débauche se dénombrait par un certain chiffre fixe ; maintenant elle se nomme légion, et ses rangs s'augmentent chaque jour ; alimentés par les ateliers ; les

---

<sup>33</sup> Guy de Maupassant, *Le Signe*, dans *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, t. 2 , p. 725-730.

magasins et les théâtres; dans le pêle-mêle des âges ; des sexes ; des ingénuités, des vices ; on peut acheter toute vertu<sup>34</sup>.

Dans cette « macédoine sociale », pour reprendre l'expression de Balzac<sup>35</sup>, les signes sont si indistincts que les seuls vêtements ne suffisent plus à savoir qui est qui. Plus de frontière de classes, comme dans les nouvelles de Barbey d'Aurevilly ou de Maupassant où duchesse et baronne se livrent au commerce sexuel, c'est le flottement des signes, la perte des repères, voire des valeurs. La prostituée, loin d'être traître de sa patrie, est une furieuse patriote. Boule de Suif, l'héroïne de la nouvelle éponyme de Maupassant, est plus honnête à l'égard de son pays que les bourgeois frileux de la diligence qui sont prêts à toutes les compromissions avec l'occupant.

La représentation de la prostitution brouille les frontières : les signes distinctifs d'une classe se retrouvent dans une autre, la parure ne suffit plus à les distinguer, et le châle ne couvre plus les épaules des aristocrates portraiturées par Ingres mais se trouve déplié sur la couche épaisse d'une prostituée telle que l'Olympia de Manet. Le scandale de cette très célèbre toile tient, certes, à la nudité et à la pose de la femme. Avec l'Olympia, la nudité sort de la référence mythologique, mais le scandale tient également au cadre dans lequel la femme est située, au contraste entre le modèle et le caractère de luxe un peu voyant qui l'entoure. Si certains ont pu gloser sur le degré de « prostitutionnalité » d'Olympia, se demandant s'il s'agissait d'une courtisane entretenue, d'une cocotte, ou d'une fille professionnelle, les critiques de l'époque ont cependant, d'après Emmanuel Pernoud<sup>36</sup>, vite penché vers la seconde hypothèse en s'appuyant sur deux indices : la fatigue du modèle et surtout ses pieds rugueux. Ce détail indique qu'il s'agit d'une marcheuse ou d'une pierreuse qui opère sur la voie publique. Or, cette fille, de la plus basse condition au sein de la large palette de la prostitution, est installée dans un cadre luxueux qui n'est pas le sien, comme un modèle en photographie. Le luxe du bouquet, de la camériste, de l'épais canapé choquant au vu de la condition de cette fille. Et l'étoffe chatoyante du châle, sur lequel son corps nu est étendu, ne vient pas rehausser la beauté d'une femme du monde, mais celle d'une prostituée et, ce faisant, elle signe elle aussi la transgression des codes artistiques et sociaux opérée par Manet.

Ainsi le châle jaune des prostituées au XIXe siècle n'est pas un signe d'appartenance à une catégorie que ce siècle leur aurait imposé, comme ce fut le cas à Venise au XVe siècle. Le châle jaune est un accessoire parmi d'autres que leur donnent les artistes, un accessoire qu'ils choisissent parce qu'il fait signe dans la nuit et aussi,

---

<sup>34</sup> Charles Desmaze, *Le Crime et la débauche à Paris. Le divorce*, Paris, Charpentier, 1881, préface p. IV-V.

<sup>35</sup> Honoré de Balzac, *Les Parisiens comme ils sont*, 1830-1846, Genève, La Palatine, 1947, p.143.

<sup>36</sup> Emmanuel Pernoud, *Le Bordel en peinture, L'art contre le goût, 1850-1940*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 22.

parce qu'avec lui, la prostituée sort de l'invisibilité dans laquelle ce siècle veut la confiner. Le châle jaune est une transgression car il est voyant et d'autant plus préjudiciable qu'il est un symbole de la bourgeoisie. En décidant d'en revêtir une prostituée, peintres et écrivains trahissent que la fille publique n'est pas si éloignée de la femme honnête et que la femme honnête trouve en elle un double singulier.

La prostituée concentre donc en elle les flottements identitaires du XIXe siècle et les physiologies, qui visent à cerner les types sociaux et moraux, sont dépassées par cette catégorie de femmes qui s'introduit dans tous les milieux, prend des poses d'odalisque et se pare des emblèmes de la bourgeoisie. La grisette, selon Balzac, dans *Les Parisiens comme ils sont*, sait « singer la grande dame » mais « possède » aussi « toute la câline urbanité de la petite bourgeoise » et « lorsqu'elle se laisse aller à un familier abandon, elle rappelle la classe au-dessus de laquelle elle est cependant<sup>37</sup> ». Les repères sont dilués, il n'est pas jusqu'à la différence des sexes qui ne pâtit de cette brèche ouverte par la prostituée : lorsque Balzac, grand observateur de ses contemporains, donne pour titre au roman où figure Esther Gobseck *Splendeurs et misères des courtisanes*, le pluriel jette un doute sur l'identité de la courtisane dans ce texte. Et, pour en faire deux, en dehors d'Esther Gobseck, il n'y a que Rubempré !

La représentation de la prostituée bouscule donc les codes et les repères, et si le XIXe siècle a tant voulu la cacher, c'est aussi parce qu'elle connote plus que la sexualité : elle révèle la part maudite en chacun et fait vaciller les repères de classe et d'identité. Lui refuser une visibilité a finalement produit l'inverse et les signes de discrimination se sont renversés en signes dans la nuit.

Certes, le jaune demeure à cette époque, comme dans tout l'occident, une couleur mal aimée : teint jaune, fièvre jaune, jaune des briseurs de grèves, comme dans la toile de Kupka, « le travail jaune », datée de 1906, qui présente un « mac » avec la femme qu'il a mise sur le trottoir. Le jaune ne s'est pas départi de ses valeurs de trahison, valeurs qui se trouvent déjà dans la couleur du manteau de Judas dont le pare Giotto, aussi bien dans « Le baiser de Judas » (1306) que dans « Le pacte de Judas ». Le jaune renvoie, en occident, à des activités douteuses, traîtres, malsaines. Que le rouge et le jaune aient été les couleurs discriminantes des juifs et des prostituées fait sens. Ces deux catégories de marginaux, d'exclus, de gens auxquels on attribuait un quartier ou une rue, pour les parquer et ne pas compromettre les habitants de la ville n'est pas anodin. Dans les deux cas, il s'agit de désigner ceux qui ne respectent pas le dogme chrétien, et les signes qu'on leur donne se rapprochent : l'écharpe jaune ou aiguillette rouge des prostituées trouve un pendant dans la rouelle jaune et le chapeau pointu jaune des juifs.

---

<sup>37</sup> Honoré de Balzac, *Les Parisiens comme ils sont*, op. cit., p.143-144.



Mais le jaune n'est pas que la couleur de la trahison, le jaune est aussi symbole de l'or. Or et prostitution ont également été confondus, comme le rappelle la ceinture dorée, comme l'illustrerait également *La Fille aux yeux d'or* de Balzac, Paquita Valdès, qui fut vendue par sa mère, à l'instar de nombreuses filles publiques au XIXe siècle. Balzac ne met pas en avant ce statut prostitutionnel de son héroïne, car il écrit à une époque où, comme le précise Alain Corbin<sup>38</sup>, dans des journaux comme *Le Temps* et *Les Débats*, le mot « syphilis » ne peut pas figurer. Ainsi évoquer la prostitution au XIXe siècle, c'est bousculer un tabou et la représenter, c'est montrer l'envers du décor de cette société qui se veut policée.

Mais la prostituée, c'est aussi celle qui dans ce grand désordre remet en cause l'image même de la femme et introduit la modernité dans sa représentation. La nouvelle de Barbey d'Aurevilly n'a pas pour titre la vengeance d'une prostituée, ni la vengeance de la duchesse de Sierra-Leone, mais « La Vengeance d'une femme ». Une femme et une passante, comme celle que croquait Constantin Guys, « le peintre de la vie moderne », selon Baudelaire. Or, quand Constantin Guys dessine des prostituées, celles-ci ont un port altier qui les ferait confondre avec les plus fières bourgeoises. Ce faisant, le peintre, qui fut aussi dessinateur de presse, en informant de la réalité de son siècle, envoie à la prostituée rien moins qu'un signe de reconnaissance.

---

<sup>38</sup> Alain Corbin, préface de l'édition *La Prostitution à Paris au XIXe siècle* par Alexandre Parent-Duchâtelet (1836), Paris, Seuil, 1981, p. 24.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Véronique Bui

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [veronique.bui@univ-lehavre.fr](mailto:veronique.bui@univ-lehavre.fr)