



**HAL**  
open science

# “Vedettes” et “artistes”. Une histoire de la féminisation du ballet de l’Opéra, 1830-1860

Vannina Olivesi

► **To cite this version:**

Vannina Olivesi. “Vedettes” et “artistes”. Une histoire de la féminisation du ballet de l’Opéra, 1830-1860. Genre & histoire, 2022, 29. halshs-03909223

**HAL Id: halshs-03909223**

**<https://shs.hal.science/halshs-03909223>**

Submitted on 21 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**Vannina Olivesi, “Vedettes” et “artistes”. Une histoire de la féminisation du ballet de l’Opéra, 1830-1860.**

Thèse de doctorat en Arts, EHESS, sous la direction d’Esteban Buch, soutenue le 16 décembre 2021.

Pour citer cet article - Référence électronique : « Vannina Olivesi, “Vedettes” et “artistes”. Une histoire de la féminisation du ballet de l’Opéra, 1830-1860 », *Genre & Histoire* [En ligne], 29 | Printemps 2022, mis en ligne le 10 septembre 2022, consulté le 21 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/7450>

La thèse étudie la féminisation du ballet au fil de la période 1830-1860 pour mettre en évidence les facteurs qui ont contribué à la formation d’une autorité féminine sur la danse, à une époque où l’association de la célébrité médiatique et de l’excellence dans l’interprétation des ballets constitue un critère d’évaluation spécifiquement identifié à la pratique féminine de la danse. De fait, parmi les différents genres dramatiques en vigueur dans le secteur théâtral parisien « légitime », le ballet se singularise par le développement d’un vedettariat exclusivement féminin.

Entre enquête statistique et analyse de trajectoires individuelles, cette étude explore les conditions d’émergence d’un vedettariat féminin parmi l’élite des professionnels de l’Opéra que constitue le groupe des « artistes de la danse », catégorie administrative désignant les solistes qui interprètent des rôles principaux dans les ballets. Les vedettes féminines bénéficient d’une légitimité inédite dans la production et l’interprétation de la danse théâtrale professionnelle parce que leurs pairs, la direction du théâtre et la critique dramatique jugent leur potentiel (ou « talent ») hors norme au regard des standards attendus pour le commun des solistes. Elles se trouvent en capacité de négocier une rémunération très élevée, l’interprétation d’un répertoire individualisé et d’assumer la fonction chorégraphe. Leur agentivité reconfigure les hiérarchies professionnelles dans un théâtre organisé depuis plus d’un siècle selon une division du travail fortement sexuée qui assigne aux femmes les emplois voués à l’interprétation des ballets tandis que les seuls hommes accèdent à l’exercice des activités pédagogiques et compositionnelles.

La thèse, qui se situe au croisement de histoire culturelle et des études de genre, s’inscrit dans un dialogue fructueux avec des travaux appartenant au courant des *Dance Studies* féministes qui proposent des analyses qualitatives de la féminisation et du vedettariat reposant sur des sources témoignant de la réception des ballets. Ces travaux forgent le portrait d’une « génération spontanée » de danseuses très qualifiées portées au firmament de la hiérarchie des emplois grâce à la libéralisation de la gestion du théâtre et l’influence du *male gaze*, deux facteurs qui stimulent la demande de productions chorégraphiques .

La thèse prolonge et nuance ces analyses en confrontant les sources témoignant de la réception et de l’usage commercial de l’image des vedettes à des séries de sources peu étudiées – registres

comptables, contrats d'engagement, écrits du for privé et correspondance professionnelle des interprètes avec la direction du théâtre – qui nous informent sur la division du travail, les pratiques de recrutement et les inégalités salariales selon le sexe des interprètes. Il s'agit d'articuler une enquête statistique de la féminisation des emplois sur le temps long, à l'étude de l'agentivité de deux danseuses et chorégraphes, Marie Taglioni et Fanny Cerrito, en sorte de mesurer le poids des structures – héritages familiaux, réseaux professionnels, domination masculine – dans la construction de leur carrières respectives.

Le premier chapitre replace le vedettariat féminin des années 1830-1860 dans une chronologie plus vaste en sorte de mesurer les continuités et les ruptures dans la politique de recrutement des interprètes et la sexuation de l'enseignement professionnel. La dynamique de féminisation des emplois qualifiés, initiée au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'intensifie rapidement au point que les danseuses sont surreprésentées dans les emplois de solistes dès les premières années du siècle suivant. Si l'emploi masculin décroît pour ne représenter plus que 30 % des effectifs au milieu du siècle, les carrières demeurent marquées par une forte différenciation sexuée : alors que les interprètes masculins construisent leurs trajectoires sous le signe d'une pluriactivité facilitant les reconversions (encadrement, pédagogie, composition), les carrières féminines demeurent globalement plus fragiles et courtes, marquées par la précarité économique nonobstant l'émergence de vedettes féminines dès la Seconde Restauration. Le plafond de verre, en revanche, se fissure ~~quelque peu~~ avec la reconnaissance des compétences compositionnelles des vedettes et l'ouverture aux femmes des emplois de professeurs à la fin de la période.

Le deuxième chapitre, centré sur la formation et les débuts de Marie Taglioni, permet d'étudier le vedettariat en amont de l'accès à la célébrité, tel un mode d'insertion individualisé de la vedette dans le théâtre grâce à la dérèglementation administrative et à la négociation de procédures d'exception. Le vedettariat se forge à l'aune de transmissions intrafamiliales paternelles et maternelles de savoir-faire, de réseaux professionnels européens et d'un imaginaire gratifiant de l'investissement féminin dans les arts. L'entourage familial de la danseuse développe également des stratégies discursives et contractuelles pour lui transmettre une autorité sur la composition et l'interprétation de son propre répertoire (clauses d'exclusivité). L'autorité féminine se traduit également par l'augmentation de la valeur commerciale des performances féminines et les vedettes qui succèdent à Taglioni captent des rémunérations qui sont jusqu'à quatre fois supérieures à celles des solistes masculins.

Cette autorité féminine sur les danses est valorisée par l'intense production d'objets publicitaires dérivés des ballets – les biographies et portraits des *Galerias théâtrales* – dont l'analyse forme le troisième chapitre de la thèse. Images et discours produits par les hommes de lettres classent les réputations professionnelles des danseuses, promeuvent l'excellence des pratiques professionnelles féminines et la capacité des vedettes à innover. Ils façonnent ultimement une danseuse « moralisée » qui exalte les normes d'une féminité respectable, conforme aux valeurs dominantes. Leur récit des carrières individuelles inscrit les trajectoires

féminines dans un modèle vocationnel qui légitime la féminisation de l'ensemble du corps professionnel.

Le quatrième chapitre explore, à travers l'analyse de la carrière du maître de ballet Jean Coralli, les effets du vedettariat sur la reconfiguration des activités compositionnelles masculines. L'enjeu est de saisir les pratiques et les représentations qui sont au fondement de l'autorité disciplinaire et compositionnelle des maîtres. Si la reconnaissance de leur auctorialité sur les ballets se trouve affaiblie par leur insertion dans des pratiques de collaboration avec les librettistes professionnels et les vedettes féminines, la composition des ballets n'en demeure pas moins une activité pensée comme d'essence masculine en ce qu'elle met en jeu l'exercice d'un pouvoir de direction et de contrainte sur les corps et les esprits des membres du corps de ballet.

Le dernier chapitre met en évidence l'agentivité des vedettes Fanny Cerrito et Marie Taglioni qui ont su mobiliser des ressources économiques, des réseaux, du capital symbolique pour dépasser les normes de genre de leur époque et accéder au rang de chorégraphe. Elles investissent l'exercice libéral de la composition, ce qui donne lieu à des formes de reconnaissances symboliques de leur activité dans l'espace public (énonciation de leur nom d'auteur à la fin du spectacle, perception d'honoraires d'auteur). Ainsi Cerrito chorégraphie *Gemma* pour l'Opéra en 1854, et Taglioni *Le Papillon* en 1860 parallèlement à son activité de pédagogue et à des collaborations avec Offenbach aux Bouffes Parisiens. Si leurs ouvrages rencontrent un succès public incontestable, la critique dramatique réassigne les chorégraphes à la place d'interprète qu'elles sont supposées occuper dans la division du travail et disqualifie leur activité en l'enfermant dans une fonction reproductrice (« imitation », « enfantement »).