

Le clown Chocolat : réflexions sur l'histoire d'un homme sans nom.

Gérard Noiriel, historien, EHESS-Paris,

Le clown Chocolat est le premier artiste noir qui a connu le succès sur la scène parisienne à la fin du XIX^e siècle. Il a été très longtemps oublié car on ignorait complètement quel était la personne qui se cachait derrière ce personnage de clown. Comme son surnom illustrait les stéréotypes qui régnaient en France à une époque où les Noirs étaient le plus souvent surnommés « Bamboula » ou « Chocolat », au départ je me suis surtout intéressé, moi aussi, au personnage, dans le cadre de mes recherches sur l'histoire du racisme. Avec les comédiens qui font partie du collectif DAJA, l'association d'éducation populaire que j'ai fondée en 2009¹, nous avons créé un spectacle – tiré de mon premier livre sur le clown Chocolat - centré sur les stéréotypes dont avait été victime cet artiste en raison de sa couleur de peau². Mais au cours d'un débat ayant suivi une représentation donnée devant des classes d'un lycée professionnel de la banlieue parisienne, un élève d'origine africaine est intervenu avec véhémence pour nous reprocher (avec ses mots à lui) d'avoir présenté ce clown comme une victime passive du racisme. Il nous a fait comprendre qu'il était impossible qu'un être humain puisse subir continuellement les insultes et le mépris de la société dans laquelle il vit, sans réagir d'une manière ou d'une autre.

Cette intervention m'a beaucoup perturbé parce que j'avais critiqué moi aussi cette tendance à la victimisation que véhicule souvent l'historiographie antiraciste. Pour tenter de comprendre comment Rafael avait lui-même résisté aux formes d'humiliation qu'il avait connues, je me suis lancé dans de nouvelles recherches qui ont été publiées dans le deuxième ouvrage que j'ai consacré à cet artiste³.

Petit à petit, j'ai découvert des formes de résistances auxquelles j'avais d'abord été aveugle parce que ma (dé)formation professionnelle m'avait incité à privilégier les sources écrites. Je n'avais pas été assez attentif au fait qu'un homme comme lui, au départ analphabète et ignorant la langue française, ne pouvait pas défendre sa dignité par le langage écrit. Il fallait donc que je me penche sérieusement sur la gestuelle du clown Chocolat, en décryptant la documentation visuelle que j'avais rassemblée au cours de mes six années d'enquête.

Cette nouvelle grille de lecture m'a incité aussi à accorder une plus grande attention à la question de la *réception* des spectacles du clown Chocolat au sein du public parisien. Dans un premier temps, je n'avais retenu que les remarques négatives, dévalorisantes ou racistes sur cet artiste. Il s'agit-là d'un fait bien réel et très important. Néanmoins, ce n'est pas le seul. En étudiant de près l'ensemble des propos tenus sur lui, je me suis rendu compte que les commentaires négatifs et les éloges sur ses talents d'artiste étaient enchevêtrés au sein d'une réception globale qui était contradictoire. J'ai alors mieux compris pourquoi Rafael avait pu supporter les humiliations qu'il a subies. Sa manière à lui de combattre le racisme a été de s'investir complètement dans son métier, pour mériter les éloges de ceux qui le considéraient comme un grand artiste.

Le jeune esclave de La Havane

Ce que nous savons sur ses origines vient d'un album pour enfant publié en 1907 par le journaliste Franc-Nohain⁴. Il nous apprend que l'artiste qu'on surnommait « Chocolat » avait un

1 Une présentation des spectacles et des expositions que nous avons réalisés sur le clown Chocolat peut être consultée sur notre site internet : www.daja.fr

2 Gérard Noiriel, *Chocolat clown nègre*, Paris, Bayard, 2012.

3 Gérard Noiriel, *Chocolat. La véritable histoire d'un homme sans nom*, Paris, Bayard, 2016.

4 Franc-Nohain, *Les Mémoires de Footit et Chocolat. Clowns*. Recueillis par Franc Nohain. Illustrations en couleurs de René Vincent, Pierre Lafitte, 1907.

prénom : Rafael, mais pas de nom de famille. Né esclave à La Havane au milieu des années 1860, il a été élevé, selon ce journaliste, par sa « mère de lait ». En fait, à La Havane, il était fréquent que les esclaves orphelins soient recueillis par une « marraine » (ou un « parrain »). C'était souvent le cas pour les enfants nés dans une plantation, puis séparés de leurs parents et envoyés à la ville pour travailler comme domestique dans la maison du maître.

Au milieu du XIXe siècle, à La Havane, les esclaves sont minoritaires au sein de la population noire. La majorité est composée de ceux qu'on appelle « les libres de couleur ». Certains d'entre eux possèdent des esclaves. Ce qui fait que dans certaines familles noires le père peut être un homme libre, sa femme esclave et leurs enfants ont souvent des statuts différents.

On ne sait pas quelle était la situation exacte de Rafael, mais il est vraisemblable qu'il a vécu dans la quartier du port. C'est là que les jeunes Afro-Cubains viennent rêver d'aventure, de pays lointain, de liberté pour échapper à leur destin, au moins par la pensée. A Cuba, cette époque est marquée par les débuts de la première guerre d'indépendance, dans une société où existe une forte ségrégation raciale. Les esclaves (en majorité issus de la communauté des « yoruba » d'Afrique de l'Ouest) forment un groupe soudé, où la culture africaine d'origine reste très vivace, cimentée par des pratiques religieuses omniprésentes. Les enfants participent aux cérémonies de la « *casa de santo* », (« la maison du saint »), un petit temple édifié dans tous les quartiers en l'honneur d'un saint. Leur vie quotidienne est rythmée par la danse et la musique. Le 6 janvier a lieu la fête des rois. Les rues de la ville sont abandonnées aux *cabildos* (associations de quartiers). Chaque « nation » africaine défile derrière son roi, sa reine, son cortège et sa musique, et tous convergent vers la place d'armes pour faire allégeance au gouverneur de l'île. La richesse des costumes, la diversité des pantomimes et des danses contribuent à la popularité de ce carnaval. Les mouvements qui semblent improvisés sont en fait répétés pendant de longs mois car à La Havane la danse est comme un langage intégré dans la vie quotidienne.

Rafael a donc baigné dès sa naissance dans cette ambiance culturelle. C'est sans doute ce qui explique ses dons de mime et de danseur, ainsi que son attirance pour le cirque et la pantomime.

A l'âge de 10-12 ans, il est vendu à un négociant de Bilbao qui s'appelle Patricio del Castanio. Ce dernier a émigré à Cuba avec son frère Nicolas au milieu du XIXe siècle, et les deux frères ont rapidement accumulé une fortune qui a fait d'eux la famille la plus riche de l'île. Patricio del Castanio a acheté ce petit esclave pour qu'il serve de domestique à sa mère, propriétaire d'une ferme dans le village de Sopuerta (à 30 kilomètres de Bilbao). Les paysans basques n'ayant jamais vu de Noirs ont voulu le « blanchir » avec une étrille (une brosse qui sert à nettoyer les poils des chevaux). Pour échapper à ces sévices, Rafael s'enfuit. La famille Castanio lance alors un « avis de recherche et de capture » dans toute la région, ce qui prouve que Rafael est encore considéré comme un esclave (alors que normalement les esclaves arrivant en Europe étaient traités comme des hommes libres). Le jeune adolescent va vivre pendant plusieurs années comme un fugitif et un vagabond. Après avoir travaillé dans les mines de fer de la région, puis comme manœuvre et porteur de valises à Portugalete, le port de Bilbao qui était aussi une station balnéaire fréquentée par les Anglais. C'est là qu'il rencontre le clown Tony Grice, en tournée dans la ville. Celui-ci l'embauche comme domestique pour la durée de son séjour, mais il l'utilise aussi comme faire-valoir sur la piste. Rafael débute ainsi sa carrière dans un numéro qui parodie une corrida. Il est caché à l'intérieur d'un faux taureau dont il doit actionner les pattes.

Tony Grice arrive à Paris avec sa troupe en mars 1886. Il a été recruté par Joseph Oller qui vient d'inaugurer le Nouveau Cirque, un établissement prestigieux destiné au public aristocratique (qu'on appelle alors la « *high life* »). La noblesse, qui a perdu le pouvoir politique en 1870, lors de l'avènement de la IIIe République, trouve un lot de consolation en imposant ses valeurs dans le monde de la culture. Elle apprécie tout particulièrement le cirque en raison de la grande place faite aux numéros équestres. Depuis le début du XIXe siècle, l'écuyer avait été la figure dominante du cirque. Mais les clowns (qui n'étaient au départ que les faire-valoir des écuyers) ont acquis peu à peu une grande popularité, surtout les clowns anglais. Pour lancer le Nouveau Cirque, Joseph Oller a recruté les plus fameux d'entre eux : Billy Hayden, Tony Grice et un tout jeune clown qui est aussi acrobate et écuyer : George Footit.

Le cirque comme refuge

Le Nouveau Cirque est situé au 251 rue Saint-Honoré, dans l'un des plus vieux quartiers de Paris, non loin du palais de l'Elysée, à deux pas de la place des Vosges et du Jardin des Tuileries. Dès son arrivée, Rafael attire les regards car la plupart des Parisiens n'ont jamais vu de Noirs. C'est ce qui explique le succès des exhibitions ethnographiques au Jardin zoologique.

Les « nègres » de Paris (quelques centaines de personnes) sont domestiques, grooms, ou ouvriers. Un petit nombre d'entre eux sont artistes de rue, ou se produisent dans les foires (le plus souvent comme lutteurs). Avant Rafael, quelques artistes noirs ont connu un succès éphémère au music hall ou au cirque, comme le dompteur Delmonico. Mais aucun d'entre eux ne s'est fixé à Paris. Depuis la fin des années 1860, on voit aussi, sur les scènes parisiennes, des « *minstrels* ». Présentés comme des « nègres grotesques » ou « burlesques », ce sont des Blancs grimés en noir (surnommés « *blackface* ») qui viennent d'Angleterre ou des Etats-Unis. Leur répertoire emprunte beaucoup à la culture forgée par les esclaves, mais pour la tourner en dérision. Lors de la soirée inaugurale du Nouveau Cirque, Joseph Oller a programmé un numéro d'une troupe de *minstrels* (les « Quatre négros »). Mais ils n'ont eu aucun succès.

"En longeant la vaste promenade qui menait de la cour du Carrousel jusqu'à la place de la Concorde, il aperçut une roulotte sur laquelle était installé un petit théâtre de marionnettes. Pris par la bonne humeur ambiante, Rafael se mit lui aussi à rire de bon cœur lorsque, soudain, Guignol se tourna vers lui. « Eh ! Là bas, le chocolat. Oui toi le chocolat ! ». Aussitôt, tous les visages des enfants aux cheveux blonds se tournèrent vers lui, et un cri unanime s'échappa de leurs petites poitrines : « Chocolat, Chocolat ! ».

Cette scène extraite du livre de Franc-Nohain illustre les préjugés dont sont victimes les Noirs dans la France de cette époque. Surnommés « bamboula » ou « chocolat », ils sont perçus comme de « grands enfants » tout juste bons à faire rire les petits Français. Les Noirs de Paris peuvent subir aussi des insultes et des violences. En 1894, des amis du peintre Gauguin, originaires de Polynésie - présentés eux aussi comme des « nègres » - sont agressés par des paysans bretons. Gauguin qui a pris leur défense s'en sort avec une jambe brisée. La presse de l'époque révèle de nombreux autres exemples de ce genre de rixes.

C'est sans doute pour échapper à ces humiliations et à ces agressions que Rafael a cherché refuge au sein du Nouveau-Cirque. Son contrat indiquait explicitement qu'en cas de problème avec la police, il serait renvoyé et comme il n'était pas français il risquait également l'expulsion. Puisque les Blancs se moquaient de sa couleur de peau, il a utilisé l'arme du rire pour retourner le stigmate et en faire un atout en cachant sa personne derrière son personnage.

A la différence du théâtre, qui est encore très franco-français, le monde des cirques parisiens est déjà très cosmopolite. Des artistes du monde entier sont sollicités pour présenter leurs numéros d'acrobates, de danseurs, de clowns. Rafael, qui avait été jusque là un jeune homme indiscipliné, voire violent, trouve alors une raison de vivre et une passion. Il se plie désormais à la discipline extrêmement stricte du cirque. Il découvre peu à peu toutes les facettes de son nouveau milieu professionnel : le travail dans les écuries, les corvées de nettoyage, les exercices équestres, acrobatiques, etc.

La première trace de lui que j'ai trouvée dans la presse date d'octobre 1886. Le *Figaro* annonce le spectacle de Tony Grice « avec son nègre, son singe et son cochon ». Rafael participe toujours à la parodie de la corrida, mais c'est dans un autre numéro qu'il se fait remarquer : le sketch du chemin de fer. Tony Grice joue le rôle du chef de gare accueillant un voyageur de première classe, puis un voyageur de deuxième classe et enfin un voyageur de troisième classe. Ce dernier c'est - bien sûr - Chocolat, le « nègre » qu'il reçoit en le rouant de coups. Pendant un an et demi, ce numéro a provoqué « des trépignements sans fin du public du premier jusqu'au dernier jour »⁵. Rafael découvre alors qu'il peut faire rire, mais une question lancinante commence à le hanter qui ne le quittera plus : est-ce que le public rit parce qu'il est « nègre » ou parce qu'il a du talent ?

Au début de l'année 1888, un événement sans doute unique dans les annales du spectacle vivant (tout au moins en France), se produit sur les bords de la Seine. Un jeune immigré noir, qui ne

⁵Edouard Perrodil, *Monsieur clown*, Paris, C. Dalou, 1889.

parle encore que quelques mots de français, est choisi pour jouer le rôle principal dans un spectacle intitulé La « Noce de Chocolat », présenté au « tout Paris » par l'établissement le plus prestigieux de la capitale. Pour comprendre ce succès précoce, il faut d'abord rappeler la grande originalité du Nouveau Cirque par rapport aux autres établissements culturels parisiens. A la fin de chaque représentation, la piste se transforme en piscine, ce qui permet la création de pantomimes nautiques très spectaculaires. Henri Agoust, le metteur en scène de la « Noce de Chocolat », avait fait partie de la célèbre troupe des Hanlon-Lees, des acrobates irlandais reconvertis dans la pantomime et considérés, aujourd'hui encore, comme les fondateurs des pantomimes burlesques. Agoust avait suivi la troupe en Amérique où elle avait connu un succès phénoménal. Comme il est lui-même jongleur, danseur, et metteur en scène, il a pris Rafael sous sa coupe pour le former. Il s'appuie sur la culture afro-cubaine dont le jeune homme a hérité, mais il la chorégraphie de façon à éviter le côté grotesque des *minstrels*. Mené sur un rythme effréné, cette pantomime nautique sans paroles multiplie les culbutes, les échanges de gifles, plongeurs, bataille de saucisses, jonglage avec des assiettes ... Le clown Chocolat s'impose alors à la fois comme danseur et comme mime.

Dans ce spectacle burlesque échappant à toute forme de réalisme, Rafael n'est pas perçu comme un « nègre », mais comme un « pierrot noir ». Henri Agoust a joué sur l'étrangeté et sur l'ambivalence de son personnage. Du coup, les journalistes n'ont pas de mots, pas de critères, pour juger un spectacle qui échappe à leurs cadres habituels de pensée. Dans le compte rendu de ce spectacle, l'un d'entre eux décrit Chocolat comme un « étrange représentant de notre espèce », en ajoutant : « son gosier n'émet que des sons dont l'incohérence bizarre ne rappelle rien à l'esprit » Les amateurs de cirque sont néanmoins convaincus que Rafael a inventé un nouveau type de personnage de cirque. « Chocolat paraît, fait quelques contorsions, met son lorgnon sur le nez et c'est tout. C'est égal, l'apparition de Chocolat, sans qu'il fasse rien, ne vous a pas déplu. Ses gestes saccadés, qui rappellent vaguement ceux de la race simienne, ne portent pas à faux malgré tout. Il me représente un Gugusse d'un genre spécial en train lui-même de créer un nouveau personnage, comme toujours sans le savoir. Je ne serais nullement surpris que, dans un temps plus ou moins éloigné, le personnage de « Chocolat » apparut sur les pistes. On jouerait les Chocolat comme on joue les Augustes. Peut-être assistons-nous, en ce moment, ô mes contemporains, à l'éclosion lente d'un nouveau type, dont quelque futur représentant portera la célébrité jusque dans la nuit des temps à venir »⁶.

Ce commentaire montre bien comment les stéréotypes raciaux présentant les Africains comme des « primitifs », ou de grands enfants qui font rire le public « civilisé », ont joué un rôle important dans le succès précoce du clown Chocolat. Mais quand j'ai lu le roman de James Baldwin, *L'homme qui meurt*, je me suis dit que Rafael avait été dans une situation comparable à celle que raconte le héros, un comédien noir américain luttant pour se faire une place : « je ne suis pas conforme à ce que les gens attendaient de moi. Alors quand j'apparaissais en scène, les gens me remarquaient. Je ne suis pas un acteur à qui il est facile d'attribuer un rôle »⁷.

Etant donné la brutale popularité qu'il a connue grâce à la « Noce de Chocolat », Rafael a été sollicité pour jouer dans la plupart des spectacles programmés par le Nouveau Cirque dans les années suivantes. On fait très souvent appel à lui pour illustrer l'actualité coloniale. Par exemple, à la fin des années 1880, la domination française en Afrique de l'Ouest se heurte à la vive résistance de Samoury Touré, le fondateur de l'empire Wassoulou. En 1889, celui-ci envoie son fils Diaoulé Karamako à Paris pour négocier une trêve avec la France. Le Nouveau Cirque tourne en dérision cet événement dans une revue équestre et nautique où Chocolat joue le rôle du prince Karamoko affublé d'une couronne en plumes.

Quelques années plus tard, dans la pantomime nautique intitulée « Boule de Siam », le clown Chocolat joue le rôle d'Oeil de Perdrix, le fils du Rajah, amoureux de la fille du prince de Siam. Celui-ci veut la marier à l'un des deux Européens en voyage dans la contrée. Chocolat leur ayant confié ses peines de cœur, les Européens sont pris de compassion et trouvent un moyen de le blanchir. Devenu blanc, Oeil de Perdrix peut enfin épouser Boule de Siam. Comme on le voit, c'est

⁶Edouard Perrodil, *Monsieur clown*, op. cit.

⁷James Baldwin, *L'homme qui meurt*, Paris, Gallimard, 1970 (1968)

le fantasme occidental visant à « blanchir le nègre » qui sert d'intrigue dans ce spectacle.

Dans une autre revue présentée par le Nouveau Cirque à la fin de l'année 1908, Rafael est contraint de jouer le rôle de Hégésippe Légitimus, le député noir de Guadeloupe. La scène raconte que lors de son séjour à Paris, Légitimus a confondu le palais Bourbon et le Nouveau Cirque. Comme on l'a pris pour le clown Chocolat, le député a été roué de coups, avant d'être reconnu par le célèbre Sherlock Holmes.

Le stéréotype du nègre primitif, tout juste bon à prendre des coups, a été alimenté aussi par des artistes comme le peintre Toulouse-Lautrec. Dans la biographie qu'il lui a consacrée, l'écrivain Gustave Coquiot rappelle que Toulouse-Lautrec, passionné par le cirque, a tissé des liens d'amitié avec les clowns Foottit et Chocolat. Tous les trois fréquentaient assidûment le bar Achille, situé à deux pas du Nouveau Cirque. Toulouse-Lautrec « était transporté par les pantomimes et les brefs scénarios que Foottit jouait avec Chocolat et il déclarait avec tant de vérité, que cela, c'était autrement intéressant que toutes les pièces de théâtre ». Mais cette admiration n'empêche pas Toulouse-Lautrec de présenter Chocolat comme un « nègre hilarant, tenant du singe, un nègre singulièrement excité et folâtre »⁸. Cette vision humiliante de l'artiste noir apparaît clairement dans un dessin de Toulouse-Lautrec, publié par la *Revue Blanche*, qui montre Foottit bottant le cul de Chocolat en le traitant de « sale nègre ».

On pourrait évidemment reprocher à Rafael d'avoir accepté de jouer ce genre de rôle, mais si l'on veut expliquer les comportements du passé, plutôt que les juger, la littérature peut nous aider à comprendre les raisons d'agir de ce clown noir. Dans son roman intitulé *Black Boy*, Richard Wright décrit une scène qui ressemble au sketch du chef de gare caricaturé par Toulouse-Lautrec. Le maître blanc lance une pièce de monnaie et demande à son domestique noir de la ramasser pour lui botter le derrière. Le domestique accepte cette humiliation car il a besoin de cette pièce pour survivre. Mais il relativise l'offense qui lui a été faite en disant « ce n'était qu'un coup de pied aux fesses »⁹. Ce passage montre que pour survivre, les individus peuvent être contraints de relativiser leur sens de la dignité.

Les rares témoignages que nous avons sur sa vie quotidienne à Paris témoignent des efforts désespérés que Rafael a fait pour s'intégrer dans la « *high life* ». Il a dépensé beaucoup d'énergie (et toutes ses économies) pour être reconnu par les cercles mondains. En jouant aux courses, il s'est plié aux normes de sociabilité imposées par Joseph Oller. Le fondateur du Nouveau-Cirque, du Moulin Rouge et de l'Olympia avait aussi lancé une société de paris sur les courses de chevaux, appelée le « Pari mutuel ». Etant donné que le Nouveau-Cirque est alors l'épicentre du réseau réunissant les aristocrates et les riches bourgeois qui règnent sur le monde hippique, Rafael est devenu lui aussi un joueur acharné. Dans un article publié après sa mort, le magazine *Match* affirme qu'il « hantait les champs de courses » en ajoutant : « Il n'y a guère que son teint basané qu'il n'y ait pas perdu »¹⁰.

Rafael a déployé aussi une immense énergie pour se faire accepter par la communauté circassienne qui l'avait accueilli. Dans ses mémoires, le clown Lavata, qui fut l'ami de Chocolat, se souvient que « c'était un bon vivant, un brave cœur que j'aimais beaucoup, et qui me le rendait bien. Il adorait faire des blagues. La vie était pour lui un immense cirque dans lequel il était toujours en représentation ». Plus loin, Lavata ajoute que Rafael « avait un cœur d'or. Rien ne lui appartenait. Il donnait, donnait inlassablement. [...]. Il jouait parfois, mais il faut bien se souvenir qu'à cette époque les actionnaires du Nouveau-Cirque étaient pour la plupart propriétaires d'écuries de courses [...]. Les biographes ont oublié de dire que quand il avait gagné, tout le monde en profitait ». Lavata évoque une soirée bien arrosée dans un bar de la rue Duvivier où se réunissaient les artistes. « Rafael demande au serveur de l'aide pour retirer sa pelisse, qu'il quittait rarement. Il découvre alors aux yeux extasiés des clients une doublure à laquelle étaient épinglés des billets de 50, de 100 et de 1000 francs, du col en bas du vêtement ». Il offre à toute la clientèle une tournée générale, et la soirée se termine après le spectacle, « avec tout le personnel du cirque et des inconnus qui en route se sont joints à la caravane, et qui étaient tous ses « amis », comme on

⁸Gustave Coquiot, *Toulouse Lautrec*, Paris, Auguste Blaizot, 1913.

⁹ Richard Wright, *Black Boy*, Gallimard, 1947.

¹⁰ *Match*, 6 août 1929.

pouvait s'y attendre »¹¹.

Pour comprendre pourquoi Rafael a tout fait pour s'intégrer dans un milieu social situé aux antipodes de celui qu'il avait connu dans son enfance, il faut dire quelques mots sur le public qui fréquentait le Nouveau Cirque. Il était composé, en majorité, de familles aristocratiques qui avaient fait de cet établissement une sorte de Quartier Général du parti monarchiste. Chassée du pouvoir, la noblesse exerçait toujours une forte influence dans la sphère culturelle, dominée par les normes de la mondanité nées au XVIIIe dans les salons de la capitale¹². Dans ce milieu, il était encore de bon ton d'employer des domestiques noirs qui rappelaient l'époque glorieuse de l'aristocratie quand la comtesse Du Barry se promenait dans les rues de Paris avec Zamor, son petit « négrillon ». Au XIXe siècle, un grand nombre de familles nobles employaient des domestiques noirs, afin de prolonger une forme de distinction héritée de l'Ancien Régime.

Le succès du clown Chocolat dans ce milieu peut donc être vu aussi comme une conséquence de cette tradition, mais paradoxalement celle-ci a joué un rôle plutôt protecteur pour l'artiste noir. Les aristocrates n'appréciaient pas les numéros de *minstrels* montrant des nègres en haut de forme singeant les notables blancs, car ils trouvaient ces caricatures humiliantes à la fois pour eux et pour leurs domestiques. C'est la raison pour laquelle les nègres burlesques eurent du succès dans des cafés-concerts fréquentés par la classe moyenne, mais pas au Nouveau Cirque. Le clown Chocolat, dans son bel habit rouge, ne doit donc pas être confondu avec le personnage du Zip Coon, popularisé dans le *minstrel show*.

Il faut ajouter qu'à cette époque, Rafael ne pouvait pas défendre sa dignité avec des arguments d'ordre politique. Le mot « racisme » n'est apparu dans la langue française qu'au début du XXe siècle et le mot « antiracisme » ne s'est diffusé que dans les années 1930. Par ailleurs, il n'existait aucune forme de solidarité entre tous les individus qui pouvaient subir, à des titres divers, ces humiliations raciales. Les étudiants haïtiens, qui étaient relativement nombreux à Paris à la fin du XIXe siècle, étaient issus des classes privilégiées. Comme leur principal souci était d'obtenir la reconnaissance de la bourgeoisie cultivée, ils ignoraient complètement les immigrés d'origine africaine qui faisaient partie des classes populaires¹³.

Foottit et Chocolat : le duo qui a inventé la comédie clownesque

Rafael a accepté de participer à des spectacles qui confortaient les stéréotypes raciaux et coloniaux parce qu'en contrepartie il a pu jouer des rôles plus gratifiants. C'est ce qui lui a permis de progresser dans son art et de contribuer à modifier l'image que les Français avaient des artistes noirs. Grâce aux dompteurs et aux dresseurs d'animaux qui lui ont appris un certain nombre de leurs tours, Rafael s'est transformé en clown-cavalier, comme dans la pantomime intitulée « les Vingt huit jours de Chocolat », où il joue plusieurs scènes sur un cheval. Il a aussi créé des numéros comme celui du « kangourou boxeur », qui a connu un énorme succès. La scène a même été représentée par le peintre David Widhopff dans un tableau intitulé « Boxeur luttant avec un kangourou ». Ce tableau est conservé aujourd'hui dans un musée de Limoges, sans préciser que c'est Chocolat qui joue le rôle du boxeur affrontant le kangourou, avec Foottit en arrière-plan¹⁴. Le témoignage de Jean Cocteau nous apprend également que le clown Chocolat apparaissait dans certaines pantomimes en chantant les refrains à la mode¹⁵.

Mais pour donner un aperçu fidèle de la diversité des rôles qu'il a joués pendant plus de vingt ans au Nouveau Cirque, il faut surtout insister sur ses talents de comédien. Rafael a contribué à l'invention d'un nouveau genre de duos de clowns. Dans le programme présenté en 1889, il apparaît dans le premier duo du Nouveau Cirque, en compagnie de Medrano, un autre clown

11 Louis Lavata, *Trente ans de cirque*, Paris, Michel Murray, 1931

12 Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005.

13 Les intellectuels haïtiens de Paris ont fondé un hebdomadaire intitulé *La Fraternité : organe des intérêts d'Haïti et de la race noire*. Mais aucun article n'a été consacré au clown Chocolat.

14 En 1889, il joue le rôle d'un toréador dans une pantomime intitulée « la Foire de Séville ». Mais contraint d'affronter un vrai taureau, il reçoit un coup de corne à la mâchoire. Il en gardera les séquelles toute sa vie.

15 Jean Cocteau, *Portraits-souvenirs*, Paris, Grasset, 1935.

célèbre à cette époque, introduisant ainsi la mode des « clowns latins »¹⁶. Le succès rencontré par ce duo explique qu'en 1894, Raoul Donval, le directeur de l'établissement, ait décidé d'associer Foottit et Chocolat, pour jouer une entrée clownesque intitulée: «Guillaume Tell ». Ce numéro suscite un tel engouement dans le public que les deux artistes le conserveront dans leur répertoire jusqu'à la fin de leur carrière. L'énorme succès de « Guillaume Tell » peut s'expliquer par le fait que les deux clowns ont inventé à ce moment-là la forme actuelle du duo associant le clown blanc et l'auguste. Tout le monde connaît aujourd'hui le personnage de l'auguste au nez rouge, mais on a oublié que c'est le clown Chocolat qui en a donné la version moderne.

Comment expliquer que ces deux artistes, malgré leurs différences, aient pu former un duo unanimement admiré pour sa complémentarité? Mon hypothèse est que Foottit et Chocolat avaient un grand point commun : tous deux étaient des déracinés de l'enfance. Le père de George Foottit était le directeur d'un cirque anglais qui avait fait faillite. Alcoolique et violent, il avait imposé la discipline du cirque à son fils dès ses premières années. Ce père, avec lequel George entretenait des rapports à la fois fusionnels et conflictuels, disparut alors qu'il était encore collégien. Rafael, lui aussi orphelin, avait été exposé dès sa naissance aux violences quotidiennes que subissaient les esclaves de La Havane. En jouant « Guillaume Tell », Foottit et Chocolat ont découvert qu'ils pouvaient devenir enfin pleinement des enfants sur la piste du cirque. Des études psychanalytiques ont montré que le duo entre le clown blanc et l'auguste qu'ont créé Foottit et Chocolat présente les relations adultes/enfants vues à travers les yeux de l'enfant. Dans le numéro joué en duo par les deux clowns, Guillaume Tell (joué par Foottit) prend son fils (joué par Chocolat) pour cible en visant la pomme que ce dernier a placée sur sa tête. Pour l'enfant, c'est une véritable torture morale, puisqu'il risque d'être tué par son propre père. Mais la gestuelle inventée par Chocolat dans ce sketch transforme cet acte arbitraire et violent en scène comique, tournée en dérision. Il tremble tellement qu'il fait tomber la pomme. Il la croque dès que son père a le dos tourné. De son côté, Foottit ne s'enferme pas dans le rôle du père sévère, comme beaucoup de clowns blancs dans les générations suivantes. Il finit par imiter son fils en mordant lui aussi dans la pomme. Et finalement, on découvre que l'arme qui menaçait l'enfant n'était qu'un fusil à eau. C'était pour rire!¹⁷ Cette chute comique offre aux enfants une ressource pour relativiser la crainte qu'ils ressentent quand ils sont exposés à la violence des adultes.

Dans « Guillaume Tell », Rafael reprend à son compte le stéréotype du nègre vu comme un « grand enfant », mais pour incarner une forme de résistance face au pouvoir du clown blanc qui représente le père sévère. Telle est la raison qui explique la popularité extraordinaire qu'a rencontrée le clown Chocolat auprès des jeunes spectateurs à une époque où la jeunesse devient une composante à part entière du public des cirques. Le sketch séduit aussi les adultes car il réveille les souvenirs d'enfance qui sommeillent en eux.

George Foottit, considéré comme un génie de la piste, n'avait jamais voulu, jusque-là, se produire en duo avec un autre clown. Mais le succès du sketch sur « Guillaume Tell » explique que les deux clowns aient été constamment associés pendant plus de dix ans, inventant des centaines de numéros. Au départ, Foottit et Chocolat étaient un duo de clowns-mimes, d'autant plus muets que ni l'un ni l'autre ne parlaient correctement le français. Mais au contact des chansonniers, ils deviennent peu à peu des clowns parleurs. Un contraste de plus en plus grand oppose les pantomimes nautiques où Rafael continue à jouer des rôles stéréotypés et les entrées clownesques qu'il crée avec Foottit.

Dans les dernières années du XIX^e siècle, le répertoire de ce duo de clowns fait une place croissante à la satire sociale, en lien avec l'actualité. A partir des numéros fondés sur la relation adulte/enfant, ils élargissent leur perspective, mais c'est toujours le point de vue des plus faibles qui est privilégié. Deux thèmes l'emportent : la critique de la modernité technique (le téléphone, la photographie, etc..) et la critique du pouvoir (la police, l'armée, etc...). « Paris-Ballon », représenté pour la première fois en février 1902, est sans doute le spectacle qui marque l'apogée du duo Foottit

16 Deux marionnettes conservées au musée des Arts décoratifs de Paris témoignent de la popularité de ce duo de clowns.

17Cf. notamment Michel Soulé, «Edipe au cirque. Devant le numéro de l'auguste et du clown blanc», *Revue française de psychanalyse*, vol. 44, no1, 1980, p. 99-126.

et Chocolat. Ils jouent tous les deux des personnages travestis en femmes : la vicomtesse Haoula de Patata de Patatas et miss Porkepik, deux mondaines amoureuses de Santos Dumont, un célèbre aéronaute. Dans ce vaudeville, ils donnent la mesure de tous leurs talents : cabrioles, course à cheval, déguisements ; ils chantent et dansent, jouent la comédie. La critique, très élogieuse, souligne leur talent de comédiens.

En 1902, Rafael peut donc estimer qu'il a gagné son pari. Le chemin qu'il a parcouru depuis son arrivée à Paris en 1886 est immense. Désormais, il est traité quasiment d'égal à égal avec Foottit. Le pauvre nègre tout juste bon à prendre des coups joue à présent dans des spectacles où il est le fils du roi du Cambodge, un journaliste américain, un gendarme français, etc. Depuis le succès de « la Noce de Chocolat », les autres cirques, les cafés-concerts, les music hall ont tous recruté des « nègres ». Mais aucun autre que lui n'a réussi à s'imposer.

Malgré le contrat d'exclusivité qui les lie au Nouveau Cirque, la notoriété du duo Foottit et Chocolat est telle qu'ils sont sollicités par une multitude d'autres établissements parisiens. On fait souvent appel à eux pour animer des soirées de bienfaisance permettant d'alimenter les caisses des sociétés de secours qui viennent en aide à des artistes ou à des journalistes dans le besoin. Au début de l'année 1895, ils se produisent au Moulin Rouge dans la « redoute des increvables » (une sorte de bal masqué organisé par l'association des artistes parisiens), puis ils participent au centenaire de l'Ecole normale supérieure et au banquet de l'association des journalistes parlementaires, en présence du président de la Chambre des députés et de plusieurs ministres.

En épluchant la presse culturelle et les archives de l'époque, j'ai constaté que Foottit et Chocolat ont joué leurs numéros dans la plupart des salles de spectacles de Paris (au Moulin Rouge, mais aussi à l'Olympia, aux Folies Bergère, dans les théâtres de la Gaîté et du Châtelet, et même à l'Opéra). Ils ont été fréquemment invités aussi dans les hôtels particuliers de l'aristocratie, ce qui les a conduit à inventer un genre nouveau : « l'acrobatie de salon ».

L'immense popularité du duo Foottit et Chocolat explique qu'ils aient été sollicités aussi par les frères Lumière quand ils ont inventé le cinématographe. Dès le début de l'année 1894, les deux clowns sont contactés par Emile Reynaud, un professeur de mécanique qui a mis au point une machine permettant de projeter des pantomimes lumineuses au musée Grévin. Il vient de perfectionner son invention en utilisant les ressources de la photographie et souhaite présenter un nouveau spectacle, à partir de « Guillaume Tell » joué par Foottit et Chocolat. Les deux clowns sont ainsi les premiers artistes au monde dont l'image en couleur a été projetée sur un grand écran. L'innovation est un grand succès : 500 000 spectateurs voient cette pantomime lumineuse au musée Grévin de 1896 à 1900.

C'est ce qui incite les frères Lumière à proposer au deux clowns de filmer plusieurs de leurs numéros¹⁸. Foottit et Chocolat deviennent alors les premiers acteurs du cinéma français. Lors de l'Exposition universelle qui se tient à Paris en 1900, plus d'un million et demi de spectateurs venus du monde entier ont vu ces petits films dans le cadre de l'attraction cinématographique Photo-Ciné-Théâtre qui rassemblait toutes les grandes vedettes de la scène parisienne.

Foottit et Chocolat ont acquis à ce moment-là une notoriété internationale. En août 1901, ils se produisent à l'hippodrome de Londres, établissement ouvert en 1900 sur le modèle du Nouveau Cirque, avec une piste qui se transforme en piscine. Juste avant leur arrivée, l'hippodrome a présenté un spectacle sur Cendrillon dans lequel un jeune clown inconnu, tient un petit rôle. Il s'appelle Charlie Chaplin. Les numéros de Foottit et Chocolat sont évoqués non seulement dans les quotidiens des grandes capitales comme Londres, Berlin ou New York, mais aussi dans les journaux des endroits plus reculés. Par exemple, le *Sunday Sentinel*, un journal de Milwaukee, apprend à ses lecteurs qu'il existe à Paris, un « gentleman of color » qui est « the inventor of dozens of clownish tricks that have been seen in every hamlet in America ».

Comme nous sommes à une époque où la publicité prend son essor, la réputation de Foottit et Chocolat est aussi exploitée par des marques commerciales comme le chocolat Félix Potin, le savon La Hève et même les pneus Michelin. Toutes ces entreprises exploitent le thème du nègre battu, blanchi et stupide. Mais peu à peu ce stéréotype s'estompe et le duo apparaît dans de

18 Ces petits films des Frères Lumière sont conservés aujourd'hui aux archives de la Cinémathèque à Paris

nouvelles publicités qui évitent de ridiculiser Chocolat. Le Bon Marché publie ainsi un catalogue avec des planches de photos intitulées « Au Bon Marché. Chocolat dans ses scènes comiques ». Le duo est aussi utilisé dans une publicité pour les appareils photo De Maria. Le dessinateur de l'affiche joue sur l'inversion des couleurs : Foottit apparaît en noir et Chocolat en blanc. Des jeux, des jouets, des masques « Foottit et Chocolat » sont également mis sur le marché, au même moment.

Au faîte de sa gloire, Rafael se fait photographe chez Duguit, le photographe des stars. dans une position très digne, le cigare à la main, le corps bien redressé, et même un peu trop redressé... Pour effacer définitivement l'image du clown nègre aux allures « simiesques », il a repris à son compte la gestuelle des notables qui se moquaient de lui quelques années plus tôt. Comme si la lutte contre la domination symbolique devait nécessairement emprunter le langage des dominants...

Une belle histoire d'amour

Le jeune esclave afro-cubain, qui n'a jamais été légalement émancipé, a donc connu une formidable ascension sociale. Mais il a connu aussi le succès dans sa vie affective. Rafael a été profondément marqué par le déracinement (ses ancêtres africains ont été déportés à Cuba, puis il a été séparé de sa communauté quand il a été vendu à un Européen, puis à nouveau déraciné quand il s'est enfui de Bilbao). C'est pourquoi l'autre grand combat de sa vie a été de construire une famille : de « faire souche » comme on dit. Au début des années 1890, il a fait la connaissance de Marie Hecquet qui était mariée, depuis 1888, à un employé des douanes (Giuseppe Grimaldi). Elle en divorce en mai 1895 pour vivre en « concubinage » avec Rafael. L'acte de divorce précise que le jugement a été prononcé aux torts exclusifs de Marie, condamnée pour adultère et abandon du foyer conjugal. Marie et Rafael vivront ensemble jusqu'à la fin de leur vie, sans pouvoir se marier. En France, il n'y a pas de ségrégation raciale comme aux Etats-Unis, mais à cette époque, les unions entre un homme noir et une femme blanche suscitent une forte réprobation morale. Jules Renard, l'auteur du fameux *Poil de Carotte*, a publié une nouvelle intitulée « Au cirque », dans le *Rire*, l'hebdomadaire humoristique préféré des Français, qui évoque le clown Chocolat. Après une représentation au Nouveau Cirque, une petite fille dit à son frère Pierre qu'elle voudrait épouser Chocolat. Pierre lui répond : « C'est défendu à une blanche de se marier avec un noir. Les gens de la rue diraient : «vous voyez cette petite fille, c'est la femme d'un nègre » ».

Marie et Rafael ont donc dû affronter ce genre de préjugés. Mais cette stigmatisation a renforcé les liens du couple. Rafael a élevé Eugène et Suzanne, les deux enfants issus du mariage de Marie, comme les siens. Très vite toute la « famille Chocolat » a été intégrée dans la communauté du Nouveau Cirque. En 1898, alors qu'il n'a que 7 ans, Eugène joue déjà un petit rôle dans la revue « Paris qui trotte ». Une dizaine d'années plus tard, Rafael se produira sur scène avec son fils dans un duo qu'ils appelleront «Tablette et Chocolat». Au cours des années 1920, Eugène s'imposera comme le plus grand clown du cirque Medrano sous le nom de « Chocolat fils ». Suzanne a débuté au Nouveau Cirque comme acrobate, mais sa carrière a été brutalement interrompu par sa mort en 1913, à l'âge de dix-neuf ans.

Un article publié dans la presse sur l'enterrement de Suzanne montre la force des liens affectifs qui cimenteraient alors la communauté circassienne autour de la famille Chocolat. « Ils sont venus en bons camarades, en bons copains (si l'on donne à ce mot sa vraie valeur : frères, compagnons), tous ceux de la Bohême dorée ou dédorée du Cirque, tous ceux dont c'est le beau métier d'éblouir, d'étonner, d'amuser le public par les mille et une chances qu'ils ont, chaque soir, de se briser les reins ! Ceux aussi dont c'est le beau métier de faire rire et qui savent tout le tragique de ce nègre suivant un blanc convoi, de ce nègre bouffon et qui pleure ! (...) Ils vantent la gentillesse de la morte qu'ils virent grandir. Ils évoquent les plus beaux soirs de Chocolat, ses succès, ses bons tours, ses trouvailles les plus cocasses. Ils racontent que, jadis, lorsque la petite était malade, son père venait au pied du lit exécuter ses cabrioles les plus propres à réjouir une âme puérile. C'est vous qui l'avez guérie, Chocolat, qu'il lui disait le docteur ! Pauvre Chocolat ! Pauvre Suzanne ! Son père, cette fois, ne l'a pas guérie ! Je regarde, mélancoliquement, défiler ce peuple

d'êtres mornes et vêtus sans éclat ; pourtant c'est le peuple des équilibristes roses, aux torses pailletés d'étoiles ; des écuyers beaux comme des chambellans ; des clowns, ces papillons fous adorés des poètes ; des rois du tapis qui rattrapent d'une main sûre l'épouse chérie ou l'enfant bien aimé pirouettant au-dessus de leurs têtes ».

La chute de l'homme sans nom

L'enterrement de Suzanne a eu lieu en janvier 1913. A cette date, le duo Foottit et Chocolat n'existe plus car leur contrat a été résilié en 1905. De retour d'une tournée dans les music halls de Londres et de New York, le directeur du Nouveau Cirque a programmé en 1902 une pantomime intitulée « Joyeux nègres » avec une troupe de jeunes danseurs noirs de Harlem : les *Little Walker*. Le public parisien découvre alors le *cake walk* et le *ragtime* de Scott Joplin. Ce spectacle rencontre un succès extraordinaire, joué sans interruption jusqu'en juin 1903, soit plus de 300 représentations d'affilée. Très vite, le *cake walk* s'impose partout : dans les cirques, les music halls, les théâtres, les cafés-concerts. Tous les Parisiens prennent des cours pour apprendre à le danser.

Pour Rafael, c'est le début du déclin car il n'est plus désormais le seul artiste noir de la scène française. Il a vieilli et comme il n'a jamais appris à danser, il ne peut pas rivaliser avec ces jeunes Noirs qui interprètent une danse issue, elle aussi, de la culture afro-américaine des esclaves, mais qui a été chorégraphiée par les professionnels de Broadway.

Le déclin du duo Foottit et Chocolat est aussi la conséquence de la terrible crise qui touche dès ce moment-là les cirques français. Le cinéma et le sport s'imposent alors comme les nouvelles formes de loisirs prisés par le grand public. En quelques mois, l'hippodrome de Montmartre, le Cirque d'hiver, le Cirque de Paris, sont transformés en cinémas. Les artistes de cirque en sont réduits à jouer des intermèdes entre les films. Ces bouleversements incitent le monde du cirque à se replier sur son espace propre. C'est la fin des artistes polyvalents comme Foottit et Chocolat, qui se produisaient à la fois dans les cirques, les music halls et les théâtres.

Désormais, chaque fois qu'on parle du clown Chocolat, c'est au passé ; il est devenu le « pauvre Chocolat » tombé dans la misère après avoir été le souffre douleur de Foottit. Il représente l'ancien stéréotype du nègre battu mais content par opposition au nouveau stéréotype qui est en train de s'imposer : le Noir sportif et viril, incarné par les boxeurs afro-américains comme le champion du monde Jack Johnson. Réfugié à Paris pour fuir les violences racistes, ses exploits sportifs font la une de l'actualité.

La souscription lancée par le *Figaro* pour lui venir en aide accentue l'image du « pauvre Chocolat », mais en même temps elle témoigne de son immense popularité. Plus de 1 300 francs sont récoltés en trois jours, l'équivalent de ce que gagnait à l'époque un mécanicien en une année. Loin de se laisser abattre, Rafael prend sa plus belle plume pour répondre à ceux qui l'ont enterré trop vite. Le 17 novembre 1909, il écrit au *Temps*, le plus prestigieux quotidien français de l'époque (l'équivalent du *Monde* aujourd'hui), pour protester contre un article paru la veille qui affirmait qu'il était mort. Il précise qu'il est vivant et qu'il joue une nouvelle pantomime intitulée « Chocolat aviateur ». Il conclut son propos en disant : « Vous pouvez ajouter que je n'ai même pas blanchi ». C'est le seul texte écrit de sa propre main que j'ai retrouvé dans les archives. Sa réponse est une manière subtile de dire qu'il est resté fidèle à lui-même en retournant le stéréotype sur les nègres mal blanchis.

Rafael s'adapte à cette nouvelle situation en se forgeant une nouvelle identité de clown pour enfant. Comme il a passé de longues heures au chevet de sa fille Suzanne, il a tissé à ce moment-là des liens avec les associations qui s'occupent des jeunes malades. Pendant plusieurs années, il se rend deux fois par semaine dans les hôpitaux de Paris pour distraire ces enfants. Pour le récompenser de son dévouement, il reçoit en 1910 une médaille de la Ligue nationale d'encouragement au mérite. Cette distinction honorifique fait de lui un personnage public. Désormais, il est pris davantage au sérieux par la presse, qui publie plusieurs interviews de lui. « Je suis souvent demandé pour amuser les enfants dans les hôpitaux ou même les grandes personnes. Quand j'arrive devant ces petits, je leur souris et mon rire amène le leur. Je les prends dans mes bras, les coiffe de mon chapeau et je joue avec eux en leur jouant la comédie. Ça me fait du bien de

leur faire plaisir ». Dans un autre entretien, il ajoute : « Je suis fort heureux de la décoration que l'on vient de m'accorder. Elle m'honore et honore notre profession qu'on ne considère pas assez ».

On voit ici deux traits du caractère de Rafael. Le premier concerne son souci d'être un artiste « utile » aux autres. Il a retrouvé un équilibre quand il a compris que sa fonction de clown pour enfant lui permettrait de soulager les petits malades. Le second trait concerne son souci constant du collectif. Ce n'est pas seulement pour lui que Rafael est fier de cette distinction. C'est aussi pour la communauté des clowns, car celle-ci n'est pas suffisamment considérée.

Pour échapper à la misère, Rafael tente alors de se faire embaucher par des théâtres, en sollicitant les comédiens qui avaient souvent fait appel à lui pour alimenter leurs caisses de secours quand il était célèbre. Rafael contacte Firmin Gémier en lui rappelant qu'il avait participé à la représentation en sa faveur une dizaine d'années plus tôt. Gémier, qui est devenu un metteur en scène très célèbre, est un grand adepte du « théâtre populaire ». Il accepte de confier à Rafael le rôle principal dans *Moïse*, une « pochade » jouée au théâtre Antoine en ouverture de *L'Éternel Mari* (une pièce adaptée d'un roman de Dostoïevsky). C'est un échec cuisant. La pièce est déprogrammée au bout de quatre jours et Rafael est ridiculisé dans la presse en raison de son accent et de son élocution. Grâce à sa compagne Marie, il s'était pourtant familiarisé avec la langue française. Mais au théâtre, davantage que la couleur de peau, c'est la langue qui est alors le principal facteur de discrimination.

Dans le dernier article paru sur le clown Chocolat, publié en septembre 1913, le journaliste note que Rafael vit enfermé dans ses souvenirs. Il est stupéfait de voir les murs couverts d'affiches, de photos, de programmes. « Chocolat y tient comme un avare à son trésor. Ces souvenirs des jours heureux sont le seul orgueil de l'artiste ». Cet article est paru sous le titre « Chocolat est... chocolat »¹⁹. Cette expression, que l'on utilise encore aujourd'hui pour désigner les personnes qui ont été dupées, s'est imposée dans la langue française grâce à un sketch de Footit et Chocolat. C'est ce que rappelle, aujourd'hui encore, le dictionnaire historique de la langue française (éditions Robert) : « Être chocolat : c'est être frustré, privé d'une chose sur laquelle on comptait. Un clown, qui appartenait à la race noire et qui avait pour ce motif reçu le nom de Chocolat, a beaucoup contribué à populariser ce mot ». Cruelle ironie de l'histoire, l'homme qui a voulu se « faire un nom » en devant artiste n'est resté dans notre mémoire collective que sous la forme d'un adjectif qualificatif évoquant la désillusion et la frustration.

Lorsque la guerre éclate, Rafael rejoint le cirque Rancy, le plus grand cirque ambulant de France. Il meurt le 4 novembre 1917, lors d'une tournée de ce cirque à Bordeaux. L'employé de l'état civil chargé de notifier son décès lui attribue à ce moment-là un nom que Rafael n'avait jamais porté de son vivant : le clown Chocolat devient Rafael Padilla, patronyme présenté dans toutes les histoires du cirque comme son « vrai nom ». Quelques jours plus tard, il est enterré en pleine terre au cimetière protestant de la ville. Il n'en reste plus aucune trace aujourd'hui. George Footit meurt en 1921. Mais lui est enterré au Père Lachaise, et l'on peut encore se recueillir sur sa tombe.

Sans état civil, l'homme sans nom n'a laissé aucune trace dans les archives publiques, comme s'il n'avait jamais existé pour l'Etat français. Marie a pourtant tenté de sauver de l'oubli la mémoire de son compagnon. Après la guerre, pour tous les gens de son quartier du XVIII^e arrondissement de Paris, elle est devenue « la veuve Chocolat ». Lors de sa mort, en février 1925 l'employé d'état civil a indiqué comme patronyme sur son acte de décès : « veuve Chocolat ». Mais une main anonyme est venue par la suite rayer un nom qui n'avait jamais eu de sens pour l'Etat républicain français, et l'a remplacé par son nom de jeune fille : « Marie Hecquet ».

Tout au long du XX^e siècle, le rôle essentiel que le clown Chocolat a joué dans la vie culturelle des années 1880-1910 a été occulté. Dans sa volumineuse histoire du cirque, Tristan Rémy consacre un chapitre sur le duo Footit et Chocolat qui conforte la légende que l'avant-garde artistique parisienne avait fabriquée au début du siècle pour encenser Footit. Contrairement à ce qui est écrit dans ce livre - qui reste malheureusement aujourd'hui la principale référence sur l'histoire des clowns en raison du désintérêt de la recherche historique pour le cirque - Chocolat n'a jamais

19 *Comoedia*, « Chocolat est... chocolat », 5 septembre 1913.

été le «souffre-douleur» soumis et résigné de Foottit²⁰.

Le travail collectif que nous avons mené au sein de notre association d'éducation populaire a permis de rétablir la vérité sur cet artiste noir et sur son immense popularité à Paris. Mon livre a été adapté au cinéma par Roschdy Zem, avec Omar Sy dans le rôle titre. Même si le scénario s'écarte souvent de la vérité historique, ce film – qui a été vu par deux millions de spectateurs lors de sa sortie en 2016 – a eu le mérite de faire connaître au grand public l'histoire extraordinaire de ce jeune esclave afro-cubain. Une plaque commémorative a été posée le 20 janvier 2016 par la maire de Paris au 251 rue Saint Honoré (là où se trouvait le Nouveau Cirque avant sa destruction en 1926). Une autre plaque a été inaugurée au cimetière de Bordeaux où a été enterré Chocolat.

L'engouement que suscite aujourd'hui ce personnage tient au fait que son histoire permet d'aborder une multitude de questions qui concernent notre passé collectif, mais aussi notre présent ; concernant les stéréotypes, les discriminations, les formes de résistance populaire à la stigmatisation, les apports culturels des Français venus d'ailleurs à notre patrimoine commun. Le clown Chocolat est le symbole, longtemps refoulé, d'une « présence africaine » qui a joué un rôle essentiel dans l'histoire du cirque et de la culture populaire.

20 Les préjugés raciaux de l'auteur apparaissent clairement dans ce passage de son livre : «Pour accepter le rôle peu honorable d'éternel offensé, il fallait le consentement, l'acceptation dégradante dont lui seul (Chocolat) fut capable et dont la chronique du cirque n'a fourni, en France du moins, aucun autre exemple», cf Tristan Remy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1945, p. 125.