

## **Le spectacle des catégories raciales**

Olivier ROUEFF

**Dans son dernier livre, Gérard Noiriel réécrit l’histoire de la catégorie de race en France à partir du cas du clown noir Rafael, alias Chocolat. Il montre que le succès de cet artiste de music-hall au tournant du 20ème siècle est inséparable de l’invention d’ « actualités nationales ». Le racisme qu’il met en évidence n’est-il, comme il l’affirme, que « la politisation des préjugés » ?**

Recensé : Gérard Noiriel, *Chocolat clown nègre. L’histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012, 330 p., 21 €.

Pour la majorité des populations métropolitaines, la rencontre avec les sociétés extra-européennes s’est longtemps jouée à distance, par la médiation des représentations qu’en donnaient des gravures, des articles, des scènes théâtrales, des témoignages de seconde main... Dès avant la Première Guerre mondiale, et la présence massive de troupes coloniales sur l’ensemble du territoire, la libéralisation capitaliste et l’internationalisation du monde des spectacles ont abondamment exploité l’exotisme, dans un double contexte d’expansion coloniale et de formation d’une culture nationale. Gérard Noiriel restitue une facette méconnue de cette période en retraçant « l’histoire oubliée du premier artiste noir [durable] de la scène française ». Rafael, dont le patronyme est inconnu à l’inverse du nom de scène, Chocolat, a connu une postérité ambiguë pour son rôle d’« auguste » brimé par le « clown blanc » Georges Footit, qui tint le devant des scènes parisiennes de 1894 à 1905. En s’interrogeant sur les raisons de son succès puis de son déclin, l’ouvrage a le mérite de combler une lacune à la fois historiographique et mémorielle. Mais la volonté de démarquer

systématiquement son analyse des interprétations qualifiées de « postcoloniales » conduit l'auteur à des hypothèses parfois surprenantes.

L'histoire des spectacles, et en particulier celle des spectacles non légitimes, est longtemps restée l'un des parents pauvres des sciences sociales françaises. C'est à partir des années 1980 et surtout 1990 que des travaux ont commencé à défricher des objets méconnus, pourtant situés au cœur des transformations du capitalisme de masse ou des luttes symboliques définissant les rapports sociaux de pouvoir comme les rhétoriques légitimes au sein de l'espace public. Le regain d'intérêt pour ce type d'objets depuis le tournant des années 2000, particulièrement aux États-Unis, s'inscrit essentiellement dans le renouveau des études consacrées aux expressions symboliques des rapports de classe, de race et de genre au moment de l'expansion de l'empire colonial et de la formation d'une culture nationale. Et c'est à ce titre que Gérard Noiriel, auteur de travaux essentiels sur la socio-histoire de la classe ouvrière, de l'immigration et de l'État, s'y est intéressé afin, écrit-il, de restituer le rôle qu'a joué Rafael/Chocolat dans cette histoire : « Le "clown Chocolat" a connu la célébrité au moment où le *peuple* français découvrait le monde noir. Il en a été, en quelque sorte, et malgré lui, l'ambassadeur et le représentant. Il est finalement celui qui a permis aux Français de se définir, *a contrario*, comme "Blancs". » (p. 8, il souligne). Mais, ajoute-t-il, « les rares auteurs qui l'évoquent aujourd'hui, généralement pour dénoncer le racisme, reproduisent sans le savoir le stéréotype sur "le pauvre nègre battu et soumis" forgé à la Belle Époque. Enfermer ainsi les acteurs dans un statut de victime, c'est finalement clore l'enquête avant de l'avoir commencée » (p. 9).

### **De Cuba au Nouveau-Cirque**

Les sources parcellaires et souvent indirectes, finement utilisées par Gérard Noiriel<sup>1</sup>, permettent d'établir que Rafael est né vraisemblablement en 1868, probablement dans une famille de « nègres-marrons » installée dans les quartiers pauvres de La Havane pour fuir l'esclavage. Il est acheté à l'âge de huit ou dix ans par un négociant espagnol qui le met au service de sa mère dans les environs de Bilbao, qu'il fuit vers quatorze ans pour vivre de divers petits métiers, dont la mine. Repéré semble-t-il dans un bar par Tony Grice, clown anglais en tournée à Bilbao, il est embauché

---

<sup>1</sup> Et rassemblées avec l'aide des chercheurs qu'il remercie en fin d'ouvrage : Martine Abat, Boris Adjemian, Fabrice Bensimon, Louis Bergès, Myriam Cottias, Sylvie Florès, Alejandro de la Fuente, Joël Huthwohl, Serge Katz, Elsa Lechner, Sylvia Rodriguez Maeso, Silvana Testa, Agnès Vatican.

comme domestique de la famille et aide d'Antonio, l'assistant de scène (« auguste » ou « cascadeur ») de ce « clown blanc » réputé. Arrivés à Paris en 1886, ils sont recrutés au sein de l'équipe permanente du Nouveau-Cirque qui vient d'ouvrir ses portes – une salle « grandiose » destinée au public huppé, dont la piste est tous les soirs transformée en piscine. Seul artiste noir à Paris, Rafael est d'emblée remarqué par la critique, sous son nom de scène Chocolat, si bien que dès mars 1888 la direction de l'établissement le met en vedette de sa pantomime nautique *La Noce de Chocolat*. Alors que Tony Grice disparaît, Rafael négocie désormais lui-même ses contrats et est présenté comme l'une des trois figures du Nouveau-Cirque avec Géronimo Médrano et Georges Foottit. Le duo « Foottit et Chocolat » est formé en 1894 ou 1895 et, célébré par le public et la critique comme gloire des scènes parisiennes, tient la tête d'affiche jusqu'en 1905. À cette date, licenciés par l'établissement, les deux clowns, séparés, ne trouvent plus que de petits emplois loin des feux de la rampe. Rafael meurt en 1917 dans le dénuement et l'indifférence, quand le décès de Foottit en 1921 est l'occasion d'hommages appuyés malgré une fin de carrière tout aussi difficile.

Pour expliquer ce parcours singulier, Gérard Noiriél s'appuie sur les sources connues des historiens du spectacle mais jamais consultées jusque-là pour y retrouver spécifiquement les traces laissées par Rafael. Outre la consultation des fonds d'archives dédiés (Préfecture de police de Paris, archives nationales, archives de Paris, département des arts et spectacles de la BNF, INA), son principal corpus est constitué des périodiques numérisés par la BNF et accessibles *via* son portail Gallica. Sur cette base, augmentée des travaux consacrés au spectacle et aux représentations coloniales de l'époque depuis une vingtaine d'années, l'auteur synthétise l'histoire du cirque et du music-hall<sup>2</sup>, celle de ses critiques et celle des stéréotypes produits par l'évolution de l'empire colonial et la formation de l'État-nation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Chaque étape de la carrière de Rafael *alias*

---

<sup>2</sup> En réalité surtout celle du cirque, appuyée en grande partie sur les travaux de Caroline Hodak (*Du théâtre équestre au cirque : une entreprise si éminemment nationale. Commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre (c. 1760-c. 1860)*, thèse d'histoire, Paris, EHESS, 2005), et en particulier celle des clowns. L'histoire des cafés-concerts et du music-hall, certes liée aux précédentes, est plus cursive – sur celle-ci, outre les travaux utilisés par l'auteur de Concetta Condemi (*Les cafés-concerts, histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Paris, Editions du Quai Voltaire, 1992), Vanessa Schwartz (*Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999), Sally Debra Charnow, *Theatre, Politics, and Markets in Fin de Siècle Paris*, New York, Palgrave Macmillan, 2005), Rae Beth Gordon (*Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham, Ashgate, 2009), voir Charles Rearick, *Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-of-the-Century France*, New Heaven, Conn., Yale University Press, 1985, ainsi que le renouvellement qu'en propose Jacques Cheyronnaud (par exemple : <http://www.lehall.com/galerie/musichall/?p=4> ; <http://www.lehall.com/galerie/musichall/?p=28>).

Chocolat est ainsi rapportée aux manières qu'il a eues de se saisir des opportunités et des contraintes rencontrées à la croisée de ces différents contextes.

Il faut surtout en retenir l'élément le plus convaincant de l'analyse, et le plus original vis-à-vis des travaux antérieurs. L'auteur montre en effet ce que le succès de Footit et Chocolat doit à l'invention des « actualités » avec le développement de la presse de masse sous la III<sup>e</sup> République, alimentée en particulier par la bohème littéraire et son avant-garde satiriste. L'instruction obligatoire en 1881 et la liberté de la presse en 1882 contribuent à l'expansion soudaine du marché des imprimés, avec un double processus d'unification du lectorat à l'échelle nationale par les grands quotidiens et de segmentation de niches spécialisées selon le rang social des publics ou la thématique des périodiques<sup>3</sup>. Désormais, la majorité des citoyens (métropolitains) est informée et discute en même temps des mêmes faits d'actualité, orientés vers la mise en scène d'une identité nationale contrastée essentiellement avec « l'ennemi allemand » et « le primitif inférieur » de l'empire colonial. Les entrepreneurs de spectacles exploitent alors ces nouvelles ressources thématiques communes à tous leurs publics potentiels : la « revue d'actualité » annuelle est inaugurée en 1886 par les Folies-Bergères, et bientôt reprise par la plupart des établissements de spectacles ; les faits à la une fournissent la matière de nombreux numéros d'attraction voire de spectacles entiers. Et l'exotisme de l'actualité coloniale y tient une place de choix, constituant pour Rafael une sorte d'écrin dans lequel il vient sertir son personnage de Chocolat. Au-delà des commentaires analysés par l'auteur, la simple chronologie en fournit l'indice : l'arrivée de Rafael à Paris en 1886 succède au discours prononcé en 1885 par Jules Ferry pour relancer les conquêtes coloniales au nom de la « mission civilisatrice de la France » comme devoir de la race supérieure envers les races inférieures, et précède l'Exposition universelle de 1889 dédiée à la mise en scène de cette mission à travers notamment de nombreuses exhibitions et prestations d'arts et d'artisanats « indigènes ».

### ***Blackface et chanteurs « épileptiques »***

Gérard Noiriel propose néanmoins une interprétation plus complexe sur ce point. L'un des mérites de son entreprise tient à sa contribution à la mise en visibilité de l'apport des artistes noirs des

---

<sup>3</sup> L'auteur reprend quelques chiffres de Christophe Charle, *Naissance des intellectuels 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990 : entre 1872 et 1901, le nombre de lecteurs de journaux est multiplié par dix, les effectifs de journalistes et hommes de lettres doublent, et dès 1890, *Le Petit Journal* dispose d'un réseau de 20 000 dépositaires dans tout le pays.

Amériques aux arts du spectacle en France, dans le prolongement des travaux de Jody Blake, Rae Beth Gordon ou Anne Décoret-Ahiha<sup>4</sup>. Les *minstrels*, c'est-à-dire des artistes blancs grimés en noir empruntant leurs styles scéniques burlesques aux musiques et danses des esclaves étatsuniens, n'apparaissent à Paris que sporadiquement des années 1830 aux années 1860, alors qu'ils contribuent directement à l'invention du music-hall new-yorkais ou londonien. Leur succès parisien n'advient qu'en 1876 avec la tournée des frères Hanlon-Lees, six clowns acrobates anglais accompagnés entre autres par Henri Agoust, mime et jongleur français rencontré à Chicago, et futur régisseur du Nouveau-Cirque. Selon l'historien du cirque Hugues Le Roux que reprend Noiriel, le clown moderne, dont Chocolat devient bientôt l'un des plus réputés à Paris, est ainsi né du croisement du *jester* (bouffon) anglais et du *minstrel* étatsunien.

Mais tout à son désir de réhabiliter la mémoire de Rafael, l'auteur est conduit à confondre l'art des *minstrels*, celui des chanteurs et chanteuses « épileptiques » du café-concert et celui de Chocolat. Il est indéniable que « c'est grâce à Rafael/Chocolat que les spectateurs parisiens ont commencé à se familiariser avec la présence des artistes noirs sur la scène » (p. 109-110), à la jonction des premiers succès de *blackface* (artistes blancs grimés) dans les années 1870 et du triomphe du *cake-walk* (artistes blancs et noirs) à partir de 1902 : de fait, il est le seul artiste noir durablement tête d'affiche à Paris pendant une quinzaine d'années. Mais il est difficile de ne voir là qu'un seul style scénique, assigné à une même origine africaine-américaine : le style « épileptique » des chansonniers de café-concert déborde assez largement ses variantes « nègres ». Il a constitué un créneau spectaculaire dès le succès en 1864 des chansons « tyroliennes » de la première star des spectacles « populaires », Thérèse, inaugurant la veine des gestuelles et mimiques excentriques. Comme le montre Rae Beth Gordon, c'est seulement à partir du succès des Hanson-Lees en 1876 que la presse associe ce style scénique aux multiples variantes à la popularisation, en particulier par le dessin satirique, des thèses de Darwin sur l'évolution des espèces, des exhibitions d'hystériques par Charcot et des imageries coloniales<sup>5</sup>. Autrement dit, la réception des *minstrels* puis de Chocolat puis du *cake-walk* s'inscrit

---

<sup>4</sup> Jody Blake, *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, Pennsylvania State University Press, 1999 ; Rae Beth Gordon, *op. cit.* ; Anne Décoret-Ahiha, *Danses exotiques en France 1880-1940*, Paris, Editions du Centre national de la danse, 2004.

<sup>5</sup> À partir d'une documentation différente, essentiellement médicale, l'enquête d'Elsa Dorlin restitue la généalogie de ces associations : elle montre comment la genèse racialisée de l'État-nation français emprunte à la matrice que constitue la catégorie de « tempérament », née de l'assignation des femmes à leur biologie corporelle (*La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006).

dans un créneau spectaculaire déjà institué, dont ils constituent seulement des variantes qui contribuent à le racialiser – variantes irréductibles l’une à l’autre quand bien même elles sont toutes désormais assignées par la critique à des « origines primitives », désignant par là tout autant ou alternativement les classes populaires et les « races » non blanches.

Pour situer Rafael au cœur de ces processus, Gérard Noiriel rabat donc ce créneau « épileptique » sur sa seule variante « nègre », et formule alors une hypothèse étonnante. Soucieux de faire de Rafael un innovateur esthétique pour montrer sa capacité à être acteur plutôt que victime de sa propre trajectoire, il ne formule pas l’hypothèse *a priori* la plus simple : Rafael aurait investi la seule niche possible pour l’unique clown noir parisien, celle des *minstrels* dont le régisseur (sorte de directeur artistique) du Nouveau-Cirque s’était fait une spécialité avec les Hanlon-Lees, retournant le stigmate de sa couleur de peau pour accéder en quelques mois à la tête d’affiche. Il préfère situer la source du succès dans le corps de Rafael : « On retrouve dans ces commentaires les réactions contradictoires faites à la fois d’attirance et de répulsion, caractéristiques du public européen découvrant la gestuelle issue de la culture des esclaves afro-américains. Bien qu’il ait été complètement coupé de son milieu d’origine, Rafael a conservé dans son corps la mémoire des mouvements élémentaires qu’il avait appris quand il était enfant à La Havane » (p. 106-107).

Arrivé à ce point de l’ouvrage, on comprend alors mieux pourquoi l’auteur s’attachait au début de son enquête à supposer, certes avec prudence, que Rafael, dans le cadre des « réjouissances collectives [des quartiers pauvres de La Havane] empruntant à la fois aux cultures africaines d’origine et à la religion chrétienne » (p. 22), aurait « appris et intériorisé au cours de son enfance cubaine, période décisive pour tous les êtres humains car c’est à ce moment-là qu’ils acquièrent des réflexes et des habitudes qu’ils conserveront en eux toute leur vie [l’auteur citant ici *Le sens pratique* de P. Bourdieu] les formes les plus élaborées d’une gestuelle dont les mouvements de base ne devaient pas être très différents de ceux que décrit William Lhamon<sup>6</sup> à propos des esclaves qui dansaient sur le port de New York, au début du XIX<sup>e</sup> siècle ». Ces mouvements de base sont en effet considérés comme une source du *minstrel*, lui-même introduit à La Havane en 1868 (année probable de naissance de Rafael) en même temps que l’apparition des personnages du *bozal*, noir ridicule parlant créole, et du

---

<sup>6</sup> W. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs. Performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo et L’Éclat, 2008 [1998].

*catedratico*, noir se ridiculisant en voulant passer pour savant (p. 23). Comme le souligne Gérard Noiriél, rien ne permet d'établir que Rafael aurait participé à ces « réjouissances » ou assisté à ces spectacles ; lui-même n'a jamais évoqué cette possibilité, et ceci d'autant moins qu'il s'est « coupé de son milieu d'origine », quitté au plus tard à l'âge de 10 ans. On ne peut alors s'empêcher de remarquer que le thème de la résurgence des atavismes raciaux est un stéréotype popularisé par la presse métropolitaine précisément dans la période qu'il étudie, autour de l'affaire Dreyfus et surtout de la réception de la danse *cake-walk* en 1902 – dans sa variante biologique (naturalisée) mais aussi culturelle (l'influence des premières socialisations, supposées héritées de génération en génération de la « source africaine », imprimant durablement la marque d'une altérité originelle malgré les migrations ou la distance parfois multiséculaire avec l'ascendance africaine)<sup>7</sup>.

### **Préjugés populaires vs racisme élitaire ?**

Plus largement, Gérard Noiriél avance des arguments complexes au sujet de la « question raciale » pour marquer un désaccord, à vrai dire difficile à saisir, avec les travaux qu'il utilise. Ce qu'il conteste, c'est l'idée que « les Français » en général auraient été à l'époque uniformément « racistes », idée qu'il attribue aux recherches de « l'historiographie "postcoloniale" [...], la plupart américaines<sup>8</sup>, [grâce auxquelles] le rôle joué par la gestuelle afro-américaine dans le spectacle vivant en France a été mis en valeur » (p. 235). En effet, non seulement elles reproduiraient de nombreuses erreurs factuelles, mais elles seraient enfermées dans des « présupposés normatifs » (la dénonciation du racisme) qui les amèneraient « à admettre sans réserve l'équivalence entre la couleur de peau et la race, alors qu'elle ne s'est imposée, comme on l'a vu, qu'au terme d'un long processus historique » (p. 235). Ainsi, d'après lui, les premiers succès de Rafael à Paris ne renvoient pas à la « question raciale », celle-ci n'intervenant qu'à partir de 1894-1895 avec la formation du duo Foottit et Chocolat et au moment où l'affaire Dreyfus installe durablement la rhétorique raciale comme langage dominant l'espace public. On s'attendrait donc à ce que l'auteur utilise ici l'argument de l'anachronisme –

---

<sup>7</sup> Dans mon étude de la réception du *cake-walk*, j'ai appelé ce schème évolutionniste le « schème du retour du refoulé racial » car il sert à assigner les artistes étatsuniens noirs à des origines « africaines donc primitives » (ce qu'établit aussi Rae Beth Gordon), mais aussi à expliquer l'attrait de leurs musiques et danses auprès des publics blancs : la « pulsion primitive », érotisée (ce que Gérard Noiriél traite très peu, mais cela concerne de fait moins Chocolat que certains *minstrels* et surtout les danses *cake-walks*), ferait craquer le masque fragile de la « civilisation ». On en trouvera une très courte synthèse en ligne (<http://www.lehall.com/out.php?id=2502&title=&url=http://www.lehall.com/galerie/musichall>), l'étude complète paraissant en 2013 aux éditions La Dispute.

<sup>8</sup> L'auteur formule aussi des critiques, pour le coup justes, à l'encontre des thèses réunies dans Pascal Blanchard *et alii*, *Les zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

même s'il ne serait pas convaincant comme on va le voir – car si le mot race existe depuis longtemps, c'est seulement avec l'affaire Dreyfus que le terme « racisme » apparaît et, plus largement, que la version biologique et évolutionniste des théories raciales s'impose comme *doxa*. Selon lui, il faudrait plutôt distinguer « préjugés » (populaires) et « racisme » (élitaire). « Les préjugés entrent dans la construction des identités individuelles et collectives. Les groupes élaborent leur "nous" par opposition à "eux", les étrangers. [...] Le racisme, c'est la politisation des préjugés. Il apparaît lorsque l'étranger (quel que soit le nom qu'on lui donne) est montré du doigt et désigné comme le responsable des malheurs du peuple, par ceux qui veulent conquérir ou conserver le pouvoir » (p. 249-250).

Cette grille de lecture donne ainsi lieu à des formulations périlleuses. S'appuyant sur l'installation à Paris, en 1913, soit près de vingt ans après la formation du duo Footit et Chocolat, du champion du monde de boxe noir Jack Johnson en butte à la ségrégation raciale étatsunienne dénoncée par la presse française, l'auteur en vient à contredire le sens général qu'il donnait en introduction à son enquête. Il faisait de Rafael, à juste titre malgré une forme d'héroïsation paradoxale, « celui qui a permis aux Français de se définir, *a contrario*, comme "Blancs" » (p. 8). Soudain, « à l'inverse de ce que l'on constate dans l'empire colonial ou aux Antilles, la question raciale n'est donc pas devenue un véritable enjeu dans l'Hexagone. Les Français [en général, donc] ne se voient pas eux-mêmes comme membres d'une "race", du coup la couleur de peau ne joue qu'un rôle secondaire dans leurs identifications » (p. 178).

De même, lors de ses premiers succès parisiens, affirme l'auteur, Chocolat serait moins considéré comme un « nègre » que comme un *blackface* c'est-à-dire un artiste se grimant en noir (c'est d'ailleurs ce que lui aurait demandé de faire Tony Grice lorsqu'ils sont arrivés à Paris). Ainsi, « à cette époque, les préjugés sur les "nègres" ne sont pas encore constitués en stéréotypes. Le clown Chocolat n'est pas perçu comme le "représentant" de la "race noire". [...] *Aucun* des commentaires que j'ai lus sur ce spectacle [*Les Noces de Chocolat*] ne fait allusion à la question raciale. Le "problème" du mariage "mixte" entre un Noir et une Blanche, qui fera couler beaucoup d'encre par la suite, n'est posé par personne » (p. 108-109, il souligne). C'est seulement avec la formation du duo Footit et Chocolat que leurs numéros deviennent le symbole de la domination du Noir sur le Blanc, et ceci uniquement pour certains commentateurs – « la petite avant-garde des auteurs-dessinateurs-humoristes de Montmartre » – avant que cette appréhension soit diffusée par « l'élite cultivée [des]



journalistes appartenant aux réseaux des républicains modérés, situés à l'intersection des champs politique et littéraire » (p. 254). Cette périodisation fine est fort bienvenue, quoiqu'aucune preuve empirique ne vienne soutenir la généralisation des commentaires sur Chocolat et ses prestations aux préjugés et stéréotypes qui seraient portés par ces groupes puis par la majorité des Français. Surtout, c'est son interprétation comme indice de la présence ou de l'absence de la « question raciale » qui pose problème. L'auteur a formulé l'hypothèse selon laquelle le succès rapide de Rafael à Paris est essentiellement dû, outre à ses qualités de clown, à sa couleur de peau : en tant qu'unique artiste noir à Paris, il est immédiatement remarqué par la critique. Et même si finalement Rafael n'avait pas été identifié à ses débuts comme noir mais simplement comme artiste, noir ou blanc, grimé en noir, affirmer que le style scénique des *blackfaces* n'a rien à voir avec la « question raciale » semble difficile à soutenir : c'est bien par définition sur l'incarnation stylisée, caricaturée ou parfois ironisée, d'un type humain « noir » que repose le *blackface*. Le fait que ceci ne suscite en 1888 aucune explicitation, encore moins de contestation ni de généralisation sur « les noirs » ou la « décadence de la race blanche », de la part des commentateurs (seuls ceux concernant *La noce de Chocolat* étant étudiés), tendrait plutôt à montrer que la « question raciale » est bel et bien présente mais sur le mode de l'évidence qu'aucune distance ne vient troubler.

La distinction entre « préjugés » et « racisme » n'est donc pas entièrement convaincante. D'une part, la réduction du racisme à la seule exploitation des préjugés à des fins politiciennes suppose l'existence d'une sorte de frontière entre les croyances populaires et les rhétoriques des élites politiques – cette frontière dont l'auteur montre au minimum qu'elle bouge avec l'avènement des « actualités », faits diffusés à l'échelle nationale par la presse de masse et qui occupent de ce fait les conversations quotidiennes du peuple. D'autre part, dès avant ce basculement, lorsqu'un préjugé est fondé sur l'attribution de caractéristiques à partir d'une couleur de peau, il paraît difficile de refuser d'utiliser le mot race : ne s'agit-il pas d'un préjugé racial ? Que les premiers articles étudiés par l'auteur n'emploient pas le mot, déjà en vogue même si c'est l'affaire Dreyfus qui en fait un terme doxique, n'empêche pas que c'est bien la « noirceur » de Chocolat qui est remarquée. Enfin, la politisation des préjugés raciaux, sous cette acception restrictive, n'est pas née avec l'affaire Dreyfus : sans remonter par exemple jusqu'aux débats sur l'esclavage au XVIII<sup>e</sup> siècle, durant la Révolution française, la révolte haïtienne, son abolition en 1848, etc. l'auteur rappelle à juste titre que Jules Ferry prononce en 1885 un discours justifiant les conquêtes coloniales au nom de la mission civilisatrice de

la race supérieure sur les races inférieures, rhétorique qui préside à l'organisation de l'Exposition universelle de 1889 – qui attire des dizaines de milliers de spectateurs et constitue l'un des premiers événements construits comme nationaux (et simultanément impériaux) par la presse de masse. Ce que produit l'affaire Dreyfus, c'est moins une politisation inédite des préjugés que la popularisation d'un schème promis à une longue postérité, non formulé par l'auteur, articulant les rapports entre les races dans une logique biologique et évolutionniste, ainsi que la formation d'une rhétorique dreyfusarde venant troubler, sinon délégitimer, certaines évidences raciales. L'auteur souligne d'ailleurs lui-même ce dernier point mais pour le surdimensionner en supposant que la victoire des républicains dreyfusards en 1902 aurait soudain disqualifié les injures et stigmatisations raciales dans l'espace public et produit une « mauvaise conscience » républicaine : Rafael n'obtint pas les palmes académiques, discutées en 1910-1911, « car il incarnait un stéréotype fabriqué par l'élite républicaine mais que celle-ci préférerait désormais refouler parce qu'il ne correspondait plus à l'image du pays des droits de l'homme, autour de laquelle elle avait reconstruit sa légitimité à l'issue de l'affaire Dreyfus » (p. 208).

Au terme de l'ouvrage, on se prend à se demander, avec un peu d'embarras, pourquoi Gérard Noiriel, dont les travaux sur la classe ouvrière, sur l'immigration, sur l'État-nation sont déjà devenus à raison des classiques incontournables, se pare de la vertu de neutralité scientifique pour dénoncer les dénonciateurs du racisme en avançant ces thèses alambiquées. Faut-il y voir l'indice d'une difficulté à articuler contexte national (républicain) et contexte impérial (colonial), comme si l'un et l'autre s'étaient construits indépendamment, et comme si cette intrigante « mauvaise conscience » avait déracialisé – jusqu'à aujourd'hui ? – le républicanisme au moment pourtant où s'intensifient les guerres coloniales et le contrôle impérial ? Quoi qu'il en soit, qu'il faille continuer à préciser, critiquer, amender les périodisations et les typologies élaborées pour rendre compte de l'histoire des luttes, pratiques et symboliques, de classe, de race et de genre, après tout, les chercheurs qu'il cite s'y emploient pour la plupart. Et, il faut bien le dire, son enquête y ajoute certes le récit méconnu de la carrière de Rafael/Chocolat, mais y apporte malheureusement surtout aussi un peu plus de confusion.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 25 juillet 2012

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)