



Deux images de cultures francophones chez Jean Cocteau

Two images of Francophone cultures at Jean Cocteau

Wellington Júnio Costa

Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão, Sergipe / Brasil

ultonzigwells@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3622-8192>

Résumé : L'œuvre de l'artiste français Jean Cocteau (1889-1963) est vaste et variée, elle propose en différents langages sa perception de la diversité culturelle au monde. Le Brésil s'intéresse aux créations de cet artiste depuis 1912, un intérêt qui porte entre autres sur les rapports de Cocteau aux diverses cultures. Cet article a pour but de présenter une réflexion sur deux images de cultures francophones, soit l'Algérie et le Sénégal, créées par l'artiste en poésie et au cinéma, et sur leur éventuelle réception brésilienne. Les archives de la Biblioteca Nacional disponibles sur Internet ont été consultées, ainsi que des travaux scientifiques menés au Brésil. Cette recherche a révélé un intérêt brésilien inégal pour les pays visités par Cocteau à travers son art.

Mots-clés : Jean Cocteau ; cultures francophones ; rapports France-Brésil.

Abstract: The work of the French artist Jean Cocteau (1889-1963) is vast and varied, it proposes in different languages his perception of cultural diversity in the world. Brazil is interested in creations of this artist since 1912, an interest which carries inter alia on the relation between Cocteau and various cultures. The purpose of this article is to present a reflection on two images of French-speaking cultures, that is to say Algeria and Senegal, created by the artist in poetry and with the cinema, and on their possible Brazilian reception. The files of Biblioteca Nacional available on Internet were consulted, as well as scientific work led to Brazil. This research revealed an unequal Brazilian interest for the countries visited by Cocteau through his art.

Keywords: Jean Cocteau; Francophone cultures; France-Brazil relationship.

1 Introduction

Artiste polyvalent le Français Jean Cocteau (1889-1963) passait facilement d'un langage à l'autre pour mieux exprimer sa poésie, mais aussi sa sensibilité face à la diversité culturelle existante au monde. Déjà le titre de son premier recueil de poèmes *La Lampe d'Aladin*, paru en 1909, évoque la littérature arabe. Le troisième, *La Danse de Sophocle*, publié en 1912, fait bien référence au dramaturge de la mythologie grecque, tout comme quelques-unes de ses pièces de théâtre. Encore en 1912, dans l'argument chorégraphique du spectacle *Le Dieu bleu*, co-signé par Madrazo et représenté par les Ballets russes, il était question de « l'Inde fabuleuse », comme l'avaient écrit les auteurs (COCTEAU, 2003, p.5). Dans son roman *Le Livre blanc*, de 1928, ainsi que dans son dernier film de long métrage *Le Testament d'Orphée*, de 1960, on voit des gitanes. En 1936, Cocteau publie *Mon premier voyage : Tour du monde en 80 jours*, dans lequel il donne ses impressions sur L'Égypte, la Chine, le Japon et les États-Unis, entre autres. L'Espagne est mise à l'honneur par l'artiste en poèmes et en dessins. C'est en italien qu'il nomme une série de dessins de 1961 : *Innamorati*. La liste est longue et inclut même un clin d'œil à la culture musicale brésilienne dont Cocteau s'est inspiré pour intituler sa farce créée en 1920 : *Le Bœuf sur le toit*, traduction du titre d'un tango de Zé Boiadero, *O boi no telhado*, grand succès du carnaval de Rio de Janeiro en 1918 (THOMPSON, 2012, p. 144).

Toutes ces références internationales suggèrent que Jean Cocteau a su traverser les frontières – en imagination ou en vrai – pour aller vers l'autre et le recevoir au cœur de ses créations artistiques. Mais quels rapports avait-il aux cultures des pays ayant un attachement officiel avec la France ? Dans cet article, nous avons choisi de privilégier deux des pays francophones : l'Algérie et le Sénégal – qui étaient toujours des colonies françaises durant la première moitié du XXe siècle – pour vérifier la perception que Cocteau en avait. L'artiste a fait un voyage en Algérie en 1912, dont il s'est inspiré pour écrire un recueil de poèmes intitulé *Les Vocalises*. En revanche, il n'a jamais été au Sénégal, ce qui ne l'a pas empêché de porter très haut l'image du danseur sénégalais Féral Benga dans son film *Le Sang d'un poète* en 1930. C'est donc quelques aspects de ces deux œuvres que nous allons analyser ensuite, mais aussi leur éventuelle réception au Brésil, d'après leur présence ou leur absence dans la presse et/ou dans des travaux scientifiques.

2 L'Algérie : un poème homoérotique

Le 12 mars 1912, Jean Cocteau, alors âgé de 22 ans et auteur de deux recueils de poèmes publiés et d'un troisième sous presse, est parti en Algérie avec son ami Lucien Daudet. Un voyage financé par Mme Cocteau, comme elle le confirme dans une lettre à son fils : « Ce voyage je l'ai voulu pour toi seul avec ton ami et j'y ai sacrifié de tout cœur celui que je pensais faire avec toi à Florence. » (dans COCTEAU, 1989, p. 446). À l'époque, l'Algérie était une colonie française où le service militaire obligatoire venait d'être institué comme une sorte « d'impôt du sang dû par tous les Français », selon l'historien Gilbert Meynier qui affirme que :

Il y eut donc en Algérie une cruelle ambivalence de rapports avec des valeurs présentées comme universelles par le colonisateur – éducation, rationalité, démocratie –, mais bafouées par lui ou utilisées comme instruments de séduction, donc de pouvoir, et constamment truquées pour assurer la tutelle coloniale. (MEYNIER, 2016).

En effet, la première impression de Cocteau lorsqu'il est arrivé à Alger relève d'une arrogance propre à la relation en rien équitable entre une métropole et sa colonie qui ne correspond pas forcément au rêve d'exotisme du colonisateur et n'a pas non plus les attributs d'une ville moderne de remarquable beauté comme Paris : « Alger ! (peut-être erreur de direction) car sous une lumière d'orage froid, c'est Angers qui s'avance en demi-cercle ou quelque ville analogue. » (COCTEAU, 1989, p. 88). Mais peu à peu, la déception du poète est remplacée par d'autres sentiments envers la capitale algérienne : Alger continue sa molle existence vulgaire et attachante, mais elle nous a tout donné » (p. 96) et puis « Il faut connaître moins de villes mais les aimer d'un cœur attentif » (p. 102). Revenu à Paris il va jusqu'à noter dans son journal « Immense désir d'Alger, de nèfles, d'oranges, d'arcades... » (COCTEAU, 1912 *apud* CAIZERGUES, 1999, p. 1853). Prévoyant ce qu'il pourrait faire de ses expériences de voyage en Algérie, Cocteau a demandé à sa mère de garder les lettres qu'il lui avait envoyées et qui étaient ses seules notes pour un travail futur : *Les Vocalises*.

Vingt-sept poèmes composent ce recueil dont deux jeux d'épreuves datent de janvier et juin 1913 respectivement. Néanmoins, l'ouvrage est resté inédit jusqu'en 1972, quand Pierre Chanel le publiera dans *La Revue des lettres modernes* (CAIZERGUES, 1999, p. 1855), ensuite l'œuvre entrera

dans la Pléiade des *Œuvres poétiques complètes* de Jean Cocteau (1999, p. 1453-1474). D'après la préface qui l'accompagne, il s'agirait des poèmes d'un tel Bachir-Selim, adaptés de l'arabe moderne par J. (Jean Cocteau) et M. (son jeune guide algérien Mahieddine). Pourtant, selon Pierre Caizergues (1999, p. 1953) « cette distance est peut-être le meilleur moyen trouvé par Cocteau pour faire connaître son livre », car il est incontestablement de lui, bien qu'en vue de sa mue représentée par son étrange *Potomak* l'auteur ait désisté de publier de son vivant ses poèmes d'Algérie.

Dans sa biographie de Jean Cocteau, Claude Arnaud (2003, p. 99) souligne l'orientalisme et « l'influence de la chaleur et de la lecture du grand Persan Saadi, qui vantait le charme des éphèbes, du vin et des roses de Chiraz » comme caractéristiques des *Vocalises*. Un autre grand représentant de la poésie arabe ancienne, le poète *iranien* Abou Nouas (ou Abu Nuwas) est cité dans le recueil. Cocteau lui emprunte le vers « J'aime, j'aime aimer » pour le placer « en épigraphe de ses notes d'Alger dans son journal » (COCTEAU, 1912 *apud* CAIZERGUES, 1999, p. 1856), mais aussi dans le poème « Le bon conseil » que nous avons choisi pour notre analyse.

Le bon conseil

Au café Malakoff
 Un poète
 M'a fait tenir un billet.
 Je l'ai lu au son des instruments,
 Du tambourin, du violon et de la guitare...
 Il contenait :
 « Ô jeune faon
 Je m'évanouis lorsque je regarde ta ceinture
 Tu as la beauté de Joseph
 La voix de David
 Et on m'assure
 Qu'à tout cela se joint la sagesse d'Hippocrate
 J'aime. J'aime aimer.
 Viens, je t'attends dehors
 Dans la ruelle d'où l'on écoute la musique
 Et d'où l'on voit
 Le haut des palmiers de la table,
 Et le bout de ton tarbouche d'astrakan. »
 J'ai répondu

Par le gamin du café :
« Je pourrais être en colère
Mais je ne le suis pas
Car je conçois ô Poète
Étant poète aussi
Qu'on ose tout pour m'atteindre
Qu'on ose tout pour m'embrasser.
Va donc chez Zaïnale
Et la posséder
Car hier encore elle était mienne,
Et tu trouveras sur elle
Le souvenir de mes lèvres
Et l'odeur de mon jeune corps. » (COCTEAU, 1999, p. 1466-1467)

Alors qu'un certain jeu de sonorités est bien évidemment une marque du poème, surtout parce qu'il compose un recueil intitulé *Les vocalises* : « off / eph » ; « are / ure / hors / ère » ; « ète / ate » ; « ale / elle », les images créées par le poète ne restent pas en deuxième plan, car elles révèlent ses impressions d'Algérie.

Première référence explicite d'Alger, le café Malakoff situé à côté d'une ruelle est décrit par Jean Cocteau, dans une lettre à sa mère, comme une « petite boîte maure où les professeurs se réunissent et conversent avec les érudits. » (COCTEAU, 1989, p. 95). Le tambourin, le violon, la guitare et les points de suspension peuvent bien suggérer une description de l'ambiance musicale algéroise, au moment de la naissance du chaâbi, devenu la musique populaire traditionnelle d'Alger. C'est dans cette ambiance qu'un poète d'un certain âge s'adresse au « jeune faon » pour le séduire. Et il « ose tout », même le mélange de références bibliques (Joseph, David) et scientifique (Hippocrate), puis littéraire avec le vers d'Abou Nouas (« J'aime. J'aime aimer »), sans oublier le décor qui renvoie au paysage maghrébin (les palmiers) et l'accessoire traditionnel (le tarbouche d'astrakan) porté par le jeune poète qu'il tente de courtiser, d'attirer vers la ruelle que l'on imagine un peu dans l'ombre, même si de là on peut voir un peu l'intérieur du café et écouter sa musique. Cette image n'est pas loin de celle des lieux de drague homosexuelles à une époque où ce genre de plaisir n'osait pas trop s'afficher. Le jeune poète lui répond par la suggestion d'un virtuel ménage à trois – modalité de relation amoureuse et/ou sexuelle qui sera assez récurrente dans les romans coctaliens, notamment dans *Le Livre blanc*.

Le bon conseil est vraisemblablement la première fois que Jean Cocteau aborde directement le désir homoérotique en poésie et il était déjà à son troisième recueil de poèmes. D'ailleurs, ce voyage en compagnie de Lucien Daudet avec dans le bagage les livres d'André Gide ne saurait être plus propice, puisque le penchant de ces deux auteurs était connu. Quoi qu'il en soit, Cocteau aura donné à travers ce poème l'impression d'avoir compris que « L'identité algérienne n'est pas à source unique, elle est, comme toute identité, une identification à paramètres divers », comme l'affirme Meynier (2016), y compris en ce qui concerne l'érotisme.

3 Le Sénégal : un ange noir

Réalisé en 1930, *Le Sang d'un poète* est considéré comme le premier film de Jean Cocteau¹ et concentre plusieurs aspects de ses travaux précédents et de son œuvre à venir – tous les langages confondus – comme par exemple la multiplicité de références culturelles. Le film est dédié à la mémoire de quatre peintres italiens du *Quattrocento* : Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca et Andréa del Castagno. Dans le film, le Poète interprété par l'acteur chilien Enrique Rivero suit les ordres d'une statue parlante, rôle joué par l'Américaine Lee Miller, et traverse le miroir de sa chambre pour se retrouver dans le couloir de l'hôtel des Folies-Dramatiques, où chaque chambre encadre une scène qu'il observe par le trou de la serrure. Dans le couloir on voit un Annamite qui frappe à une porte, parle en chinois et puis s'en va. Dans la première chambre le Mexique est évoqué par une scène qui renvoie au tableau d'Édouard Manet représentant l'exécution de Maximilien, l'empereur du Mexique, mais on pourrait aussi l'associer au tableau *Les fusillades du 3 mai* de Goya, comme le rappelle Pilar Pedraza (2016, p. 140). La chambre numéro 19 est réservée aux *ombres chinoises* des fumeurs d'opium. La Grèce est évoquée dans ce film à travers la lyre d'Orphée, parmi d'autres éléments. Une deuxième participation américaine est à la charge de l'artiste Barquette. Et il y a aussi une belle référence au Sénégal – ce pays, avec d'abord le Soudan français (Mali), la Guinée

¹ Jean Cocteau aurait réalisé un court métrage en 1925 intitulé *Jean Cocteau fait du cinéma*. Toutefois l'existence de ce petit film est souvent mise en doute, puisqu'il ne se trouve nulle part et aucun registre n'atteste de son visionnement public. Seul Cocteau en parle rapidement deux ou trois fois lors des interviews.

et la Côte-d'Ivoire, puis le Niger, la Mauritanie et le Dahomey (Bénin) et ensuite la Haute-Volta (Burkina Faso) et le Togo, constituaient, à l'époque, l'Afrique Occidentale Française (1895-1958), dont le siège du Gouvernement Général se trouvait à Dakar, de 1902 jusqu'à la fin de cette fédération coloniale. Pourtant, Cocteau n'a jamais été au Sénégal.

Alors que le poète s'était inspiré d'Algérie en allant sur place en 1912, l'image sénégalaise que le cinéaste donne dans *Le Sang d'un poète* en 1930 il l'a trouvée à Paris, plus précisément aux Folies-Bergères : c'est celle du danseur Féral Benga (1906-1957), originaire de Dakar. « Arrivé à Paris en 1923 en compagnie de son père, il se retrouva rapidement propulsé dans un milieu du music-hall fasciné par les corps masculins noirs, musclés, à la peau luisante. » (KRINGELBACH, 2007, 85). Outre sa beauté physique, Benga s'est fait remarquer aussi pour ses talents de danseur autodidacte et de comique aux côtés de Joséphine Baker.

Cocteau, en l'embauchant pour son premier film, *Le Sang d'un poète* (1930) mettait en avant ses qualités de comédien autant que la plastique de son corps en ange noir. Benga sortait déjà du répertoire restreint du *music-hall* et de sa typologie d'emplois (danseur noir comique, danseur noir exotique, danseur noir érotique) et offrait ses talents à l'un des plus actifs représentants de l'avantgarde artistique. (COUTELET, 2012, p. 205).

Annoncé par une voix hors champ du propre réalisateur à la minute 38'30'' du film, l'apparition de l'ange noir impressionne, même s'il ne reste que quatre minutes à l'écran.

Voix de l'auteur : « Sachez que le gardien de l'enfant apparut. Il sortait d'une maison vide. Il était noir de couleur et boitait un peu du pied gauche. »

L'appareil cadre le perron courbe. La porte s'ouvre. Sort l'ange noir. Il brille. Sa main traîne sur la rampe de neige. Il boite du pied gauche. Après la dernière marche, il avance vers l'objectif. Toute sa descente est accompagnée par le son d'un bol de cristal humide au bord duquel on passe le doigt.

L'enfant. L'ange vu de dos se penche vers le corps. Il nous présente le mécanisme de ses ailes. C'est le système nerveux d'une abeille. Il couvre l'enfant avec sa pèlerine.

[...]

L'ange. Il est étalé à plat ventre sur la pèlerine. Un moteur d'avion accompagne sa besogne. Ce moteur monte, monte, ronfle, ronfle, tonne, éclate, ravage le silence.

[...]

Voix de l'auteur : « La pèlerine, s'étalant comme une tache d'encre, disparut sous le corps du personnage surnaturel qui pâlisait en absorbant sa proie. »

Négatif de l'ange. Colossal, étalé, écrasé sur la pèlerine pâle, il tourne, en arrière, du côté de loges, un visage à regard d'animal en train de mourir.

[...]

Le bol de cristal se fait entendre. Premier plan de la main du poète tenant les cartes. La main noire de l'ange entre par le haut, saisit l'as de cœur et l'emporte.

Le camarade Louis XV regarde cette scène. Il sursaute. Ses yeux suivent le départ de l'ange.

L'ange. Il pose sa main sur la rampe du perron courbe. Il remonte les marches avec indolence. Arrivé en haut, il ouvre la porte et, avant de disparaître, tourne une dernière fois la tête vers la table à jeu. Il disparaît. (COCTEAU, 2003, p. 1302-1304).

La figure de l'ange occupe une place de choix dans l'œuvre coctalienne, dont le poème « L'Ange Heurtebise », de 1925, est un bel exemple, tout comme l'ange noir du *Sang d'un poète*. La beauté de Benga a certainement influencé le choix de Jean Cocteau, mais aussi tout ce que son image à l'écran pouvait évoquer : la saisissante danse africaine qu'il montrait à Paris et les mystères de l'Afrique subsaharienne, où les forces de la nature se reliaient aux forces surnaturelles. Et voilà un ange aux ailes d'abeille et au « regard d'animal en train de mourir ». Mais Benga ne représente pas seulement l'Afrique, il représente une Afrique colonisée par la France et même une Afrique en France. Cocteau propose donc une symbiose entre l'Afrique et la France, entre l'ange africain et l'enfant européen : « le corps du personnage surnaturel qui pâlisait en absorbant sa proie ». En effet, une proposition très pertinente, puisque Féral Benga, « en choisissant d'allier création moderne et traditions africaines dans ses numéros personnels, indique une voie qui sera suivie par d'autres artistes. Là réside vraisemblablement son originalité et son audace : ne pas renier ses origines ni reproduire des clichés » (COUTELET, 2012, p. 206).

Si l'ange noir boite un peu du pied gauche, c'est que sa simple démarche était déjà une chorégraphie. On sait bien que Cocteau aimait

à amplifier les gestes de la vie jusqu'à la danse (COCTEAU, 2003) et il pouvait faire confiance à la maîtrise corporelle de Benga qui

influença de nombreux artistes dans le milieu cosmopolite de l'époque. L'un d'entre eux, le poète guinéen Keita Fodéba, fonda l'Ensemble Fodéba-Facelli-Mouangé en 1947. En 1950, il créa les Ballets africains, dont l'origine parisienne est souvent ignorée mais que de nombreux artistes considèrent comme l'un des moments fondateurs du théâtre moderne en Afrique de l'Ouest. (KRINGELBACH, 2007, 85).

Il faut encore rappeler que dans *Le Sang d'un poète* l'aspect surnaturel du personnage joué par Féral Benga est renforcé par une étrange bande sonore, qui alterne le bruit d'un doigt glissant au bord humide d'un bol de cristal et celui d'un moteur d'avion, car « le gardien de l'enfant » est aussi l'ange de sa mort. Mais cela ne doit pas effrayer, l'ange noir, avant de disparaître, prend au joueur la carte qui mieux lui correspond : l'as de cœur, dont la symbologie liée aux valeurs du cœur est des plus positives. Ainsi, Jean Cocteau nous donne une belle image, à la fois subtile et séduisante, du danseur sénégalais.

4 Les images coctaliennes perçues au Brésil

Les rapports entre la France et le Brésil s'inscrivent au long des cinq derniers siècles et se renouvellent à chaque époque. Dans les premières décennies du XXe les nouvelles de Paris étaient encore un sujet très présent dans la presse brésilienne. C'est en 1912 que le nom de Jean Cocteau y est apparu la première fois dans une note sur une fête mondaine. L'année suivante, le spectacle *Le Dieu bleu* a été représenté à Rio de Janeiro par la compagnie des Ballets russes de Serge de Diaghilev avec l'argument chorégraphique de Cocteau et Madrazo qui donnait leur vision de la mythologie hindoue. En 1914, le récit coctalien *Venise vue par un enfant* a été commenté et partiellement traduit par un tel Alter Ego qui a apprécié « la gracieuse impression [de l'auteur français] sur la ville des îles et des lagunes vue à travers le regard et l'imagination infantins² » (1914, p. 3, notre traduction). Sur le ballet *Parade*, spectacle

² «graciosas impressões [do autor francês] da cidade das ilhas e das lagunas, vista através dos olhos e da imaginação infantis». (EGO, 1914, p. 3).

à multiples références culturelles, le *Jornal do Commercio* (1917, p. 4) a rapporté une répétition tenue à Rome comme étant la représentation officielle du spectacle. Bien que les répétitions aient eu lieu dans cette ville italienne, le public parisien a été le premier à découvrir *Parade*.

Dans les années 1920, Cocteau était considéré comme une référence par certains poètes modernistes brésiliens, tels que Mário de Andrade et Oswald de Andrade, et comme une mauvaise influence par leurs critiques passéistes, tel que João do Norte. *Le Bœuf sur le toit* est devenu un lien entre la culture musicale populaire du Brésil et l'auteur de cette farce, qui malgré son titre inspiré de Zé Boiadero, raconte plutôt une histoire imaginaire passée aux États-Unis lors de la prohibition de la fabrication, le transport et la vente d'alcool dans ce pays. Alors que l'hebdomadaire *Fon-Fon* publiait un court texte de Jean Cocteau³ (1924, p. 52) dans lequel la France était comparée à l'Allemagne, le quotidien *Correio da Manhã* a publié une critique de José Clemente (1925, p. 4) comparant le poème « Espagne », de Cocteau, à celui d'Oswald de Andrade intitulé « Congonhas do Campo ».

Un autre texte de Jean Cocteau⁴ a paru dans *Fon-Fon* en 1931, cette fois au sujet de la ville de Monte Carlo, mais l'auteur y parle aussi de Venise, Londres, Paris et de la Grèce. Il est évident que celle-ci est incontournable lorsqu'on aborde le théâtre et le cinéma de Cocteau. Quelques années plus tard, son *Tour du monde en 80 jours* a été commenté dans les pages des périodiques brésiliens comme par exemple celle du *Correio da Manhã* :

De Rome, la ville forte ; d'Athènes, la ville subtile ; de Rhodes, d'Alexandrie, la ville des sucreries ; du Caire, la ville de la mort, du Sphinx et de Tut-ankh-amen ; de Bombay, de Calcutta ; de Rangoon, de Penang, de Singapore, de Hong-Kong, le dragon ; de Tokyo, de Honolulu, de San Francisco, de New York, il nous ramène des surprises que seuls les poètes savent nous offrir⁵. (D. L. S., 1937, p. 2, notre traduction).

³ Le texte a été publié en portugais sans le nom du traducteur ou de la traductrice.

⁴ Traducteur ou traductrice non identifié(e).

⁵ De Roma, a cidade forte; de Athenas, a cidade sutil; de Rhodes, de Alexandria, a cidade dos doces; do Cairo, a cidade da morte, da Esphinge e de Tut-ankh-amen; de Bombaim, de Calcutá; de Rangoon, de Penang, de Singapura, de Hong-Kong, o dragão;

En 1949, c'est sa tournée théâtrale en Egypte, au Liban et en Turquie qui a été citée dans la presse brésilienne, avant même la sortie de *Maalesh* : Journal d'une tournée de théâtre, dans lequel Cocteau raconte son séjour dans ces trois pays. La même année, sa *Lettre aux Américains*, écrite après un voyage à New York a été signalée dans la revue *Alterosa* (1949, p. 145). Depuis et jusqu'à sa mort en 1963, la référence à la Grèce sera constante dans ses dessins, tapisseries, céramiques et dans son film *Le Testament d'Orphée*, de 1960, qui contient aussi des références à la culture gitane. D'une manière ou d'une autre le Brésil restera sensible aux créations coctaliennes jusqu'à nos jours. Mais quelle réception y ont eu *Les Vocalises* ou *Le Sang d'un poète* ?

Alors que les poèmes des *Vocalises* semblent ne pas être arrivés jusqu'au public brésilien, ni par l'édition de Pierre Chanel en 1972, ni par celle de la Pléiade en 1999, deux photos du *Sang d'un poète* ont été publiées dans la revue *Cienarte*, en octobre 1932, l'année de la première projection publique de ce film à Paris. Cependant, le poète brésilien Murillo Mendes (1939, p. 11) avait raison lorsqu'il a affirmé que le Brésil allait attendre, peut-être, vingt ans pour voir ce film de Jean Cocteau. En effet, ce n'est qu'après les années 1950 que *Le Sang d'un poète* a eu de nombreuses projections en séances de ciné-club, lors des cycles de films français ou intégrant des programmations autour du cinéma de Cocteau. Trois études brésiliennes plus récentes (SILVA ; SOARES, 2015 ; SILVA ; SOARES, 2018 et MARTINS, 2019) proposent des analyses du film *Le Sang d'un poète*, seule la dernière contient le nom de Féral Benga, dans une sorte de fiche technique du film au milieu des références bibliographiques, sans pour autant l'associer directement au personnage de l'ange noir, et encore moins à son pays d'origine.

5 Conclusion

La question coloniale est sans aucun doute complexe, avec des rapports ambivalents et une tendance souvent violente à fixer des rôles. Même les artistes peuvent avoir du mal à y échapper. Pourtant, leur sensibilité envers la différence semble être un outil puissant de déconstruction des idées reçues. Dès ses premières créations artistiques

de Tokio, de Honolulu, de São Francisco, de Nova York, elle nos traz surpresas que só os poetas sabem proporcionar. » [*sic*] (D. L. S., 1937, p. 2).

et littéraires, Jean Cocteau a fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, d'un désir d'aller vers l'autre et de l'accueillir. Cependant, en arrivant en Algérie, alors une colonie française, ses réactions ont été d'abord proches de celles d'un colonisateur type. Mais le prolongement du contact avec la culture locale et son travail d'élaboration créative ont fait que ses impressions du pays ont évolué donnant des images plus nuancées et riches en affection. Bien qu'il ait désisté de publier de son vivant *Les Vocalises*, ce recueil de poèmes inspirés d'Algérie est un bon exemple de son talent et de sa sensibilité face à l'autre. L'analyse du poème « Le bon conseil » a révélé que le poète avait développé une perception attentive de la diversité des références, qui peuvent composer une certaine identité algérienne, tout en exprimant son imagination homoérotique.

Si en 1912 Cocteau est allé chercher l'Algérie pour la chanter en vers, presque vingt ans après il a accueilli dans son film *Le Sang d'un poète* un fils du Sénégal, alors le siège du Gouvernement Général de l'Afrique Occidentale Française : Féral Benga. En ange noir, ce danseur a su rendre à l'écran l'image parfaite d'un souhaitable équilibre de forces interculturelles, car la beauté de son corps et sa maîtrise corporelle correspondaient merveilleusement au désir coctalien d'un mystère séduisant, très éloigné des clichés africains coloniaux de l'époque.

Vaste et variée, la réception de l'œuvre de Jean Cocteau au Brésil a su tenir compte, dès le début, de l'intérêt de l'artiste pour la diversité culturelle d'ailleurs. Néanmoins, les rapports de Cocteau aux pays francophones colonisés par la France ont vraisemblablement échappé à la perception brésilienne. Les vers algériens des *Vocalises* n'ont toujours pas trouvé leur place dans ce pays et les analyses du *Sang d'un poète* ont ignoré la présence sénégalaise dans le film. Comme un bon conseil, à chaque fois l'artiste avait proposé un ménage à trois, que le public brésilien puisse trouver sur son corps poétique le souvenir d'un baiser d'Algérie et sur son corps cinématographique l'odeur du Sénégal. L'invitation est toujours valable !

Références

ACREDITEM ou não. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 26 out. 1932, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&pesq=Cocteau&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=14638>. Acesso em: 04 jul. 2023.

ARNAUD, C. *Jean Cocteau*. Paris : NRF ; Gallimard, 2003.

ARQUIVO. *Alterosa*, Belo Horizonte, jul. 1949, p. 145. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=060135&pesq=Cocteau&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=991>. Acesso em: 04 jul. 2023.

CAIZERGUES, P. Les Vocalises : Notice. Note sur le texte. Notes. In : COCTEAU, J. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : NRF ; Gallimard, 1999. p. 1852-1856.

CLEMENTE, J. Poesia páo-brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, oct. 1925, p. 4. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pesq=Cocteau&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=22532. Acesso em : 04 jul. 2023.

COCTEAU, J. França e Alemanha. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 4 out. 1924, p. 52. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=Cocteau&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagfis=51315>. Acesso em: 04 jul. 2023.

COCTEAU, J. *Le Livre blanc*. Paris : Persona, 1981.

COCTEAU, J. *Le Sang d'un poète 1932*. In : Cocteau, J. *Romans, poésies, œuvres diverses*. Paris : Le Livre de Poche, 2003, p. 1269-1315.

COCTEAU, J. *Lettres à sa mère*. I. 1898-1918. Paris : NRF ; Gallimard, 1989.

COCTEAU, J. *Maalesh* : Journal d'une tournée de théâtre. Paris : NRF ; Gallimard, 1949.

COCTEAU, J. Monte Carlo. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1931, p. 8-9. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=Cocteau&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=78133>. Acesso em: 04 jul. 2023.

COCTEAU, J. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : NRF ; Gallimard, 1999.

COCTEAU, J. *Théâtre complet*. Paris : NRF ; Gallimard, 2003.

COULETEL, N. Féral Benga : De la danse nègre à la chorégraphie africaine. *Cahiers d'études africaine*, Paris, n. 205, p. 199-215, 2012. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/16995>. Consulté le : 28 mai 2022.

D. L. S. Minha primeira viagem á volta do mundo em 80 dias de Jean Cocteau. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1937, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=Cocteau&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=39809. Acesso em 04 jul. 2023.

EGO, A. Veneza vista por uma criança. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1914, p. 3-4. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pesq=Cocteau&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=21619. Acesso em: 04 jul. 2023.

KRINGELBACH, H. N. Le poids du succès : construction du corps, danse et carrière à Dakar. *Politique Africaine*, Paris, v. 3, n. 107, p. 81-101, 2007. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2007-3-page-81.htm>. Consulté le : 28 mai 2022.

MARTINS, I. B. M. *Trilogia órfica*: um estudo sobre o cinema poético de Jean Cocteau. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019. f. 106.

MENDES, M. Jean Cocteau. *Diário da Manhã*, Recife, 15 jan. 1939. p.11. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093262_02&pesq=Cocteau&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=35071. Acesso em 04 jul. 2023.

MEYNIER, G. L'Algérie et les Algériens sous le système colonial. Approche historico historiographique. *Insaniyat*, Algérie, p. 65-66, mis en ligne le 31 août 2016 [2014]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/insaniyat/14758>. Consulté le : 26 mai. 2022.

O SANGUE de um poeta. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Vídeo, [s.d.], 1930. 1 DVD (116 min [55 min]).

O TESTAMENTO de Orfeu. Direção: Jean Cocteau. São Paulo; Rio de Janeiro: Continental Home Vídeo, [s.d.], 1960. 1 DVD (111 min).

PEDRAZA, P. *Jean Cocteau*: El gran ilusionista. Santander: Shangrila Ediciones, 2016.

SILVA, A.; SOARES, L. F. Imagens de Orfeu no cinema de Jean Cocteau. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 46, p. 273-286, 2018.

SILVA, G.; SOARES, L. F. O sangue de um poeta : reflexões em torno do cinema-poesia de Jean Cocteau. In : Colóquio Internacional

Vicente e Dora Ferreira da Silva, 2015, Uberlândia. *Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia : Poesia, Filosofia e Imaginário*. Uberlândia : ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-8.

THEATROS e música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1917, p. 4. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pesq=Cocteau&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=35687. Acesso em: 04 jul. 2023.

THOMPSON, D. Parceiros em surdina: os outros autores de *Le Bœuf sur le toit*. Tradução: Rafael Matovani. In: LAGO, M. A. C. (org.). *O Boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 144-161.

Recebido em: 17/01/2023

Aprovado em: 31/05/2023