

Le processus de l'illisibilité dans *tambour* de Jean Cocteau

Gnaléga René
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan- Cocody

Résumé : *Tambour* se prête bien au processus de l'illisibilité. L'œuvre elle-même, « projet d'un ouvrage composé « d'images » de Roger de la Fresnaye accompagnées d'un texte de Jean Cocteau » qui demeure « inabouti » porte les germes de l'illisibilité. Le désordre apparent de la typographie, la syntaxe virevoltante, le vocabulaire porteur d'une polysémie déconcertante sont entre autres éléments des marques qui sont au cœur du processus de l'illisibilité qu'il nous plaira de décrypter. L'illisibilité sera aussi confrontée à la notion de cohérence dans l'œuvre.

Mots clés : Illisibilité, poétique, non conventionnel, signification, cohérence.

Introduction

L'illisibilité, indépendamment des concepts et des théories qu'elle met au jour comme l'espace aporétique, le poïétique, la problématique sémio-linguistique est un questionnement de notre rapport à la compréhension des êtres, des phénomènes et des choses. Autrement dit, l'illisibilité met à hauteur de lumière la dimension de l'herméneutique. Car tout est sens. Le monde est même un livre ouvert. Et comme dit Lacan « *l'inconscient est le discours de l'autre* ».

Et l'œuvre d'art qui est le fruit de notre imagination, « reine des facultés » comme dit Charles Baudelaire, n'est pas toujours celle dont le décryptage tombe sous le sens. *Tambour* de Jean Cocteau (1989) qui est l'objet de notre étude nous permet justement d'entrer de plain-pied dans la problématique de l'illisibilité pour en débusquer le processus au regard d'une œuvre qui demeure inaboutie. Ce qui en déculpe le caractère illisible en ce que l'inachevé, l'inabouti, n'est pas de nature à ouvrir la complétude

du sens. L'illisibilité a ici des liens avec le contexte de production du texte, le projet inabouti de l'œuvre, le texte tel qu'en lui-même et sa cohérence.

1. L'illisibilité et le contexte de production du texte

Tambour est une œuvre à placer dans un contexte précis, celui des premières années du XX^{ème} siècle. Le processus de l'illisibilité dans la perspective scripturaire de l'œuvre soumise à notre analyse a pour point de départ cette époque dans laquelle des initiatives nouvelles et novatrices voient le jour dans la création poétique. Picasso est fasciné par les fétiches nègres et donne à voir l'esthétique cubiste dans sa création picturale, esthétique qui apparaît au début du XX^{ème} siècle.

Les peintres cubistes, comme Braque, Sonia et Robert Delaunay, à la suite de Picasso donnèrent "un éclairage au moins indirect sur la recherche poétique" (Rodrigues, 1988 : 70) comme le dit à fort juste titre Jean-Marc Rodrigues.

C'est dans ce contexte que naît en France et en Italie en 1909 le futurisme. Marinetti publie alors *Le Manifeste du futurisme* qui fait l'éloge de la jeunesse et prône la vie moderne, la vitesse, le discontinu et la violence de la guerre, porteuse d'énergie selon son auteur.

Il faut aussi mettre au cœur de la modernité du XX^{ème} siècle le manifeste-programme de Apollinaire qui est en fait une conférence qu'il prononce en 1917 au Vieux-Colombier sur *l'Esprit nouveau et les poètes* dont nous retenons le passage suivant :

Explorer la vérité, la chercher aussi bien dans le domaine ethnique par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau [...]. L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se préoccuper de leur donner de signification lyrique [...]. Mais ces recherches sont utiles, elles constituent les bases d'un nouveau réalisme [...]. La surprise est le plus grand ressort nouveau. C'est la surprise, par la place qu'il fait à la surprise, que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé [...]. On peut partir d'un fait quotidien : un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers... (Apollinaire, 1946 : p ?).

Or le projet d'une collaboration entre Jean Cocteau et le peintre Roger de La Fresnaye qui se sont peut-être rencontrés en 1912, prend

naissance en 1914, en pleine période de bouillonnement de cet Esprit nouveau dont Apollinaire présente les grandes articulations en 1917. Période où la première guerre mondiale bouleverse le monde occidental et introduit des considérations nouvelles dans tous les domaines et notamment dans le monde artistique. Le fait quotidien ici est le Tambour, objet du rythme africain que le poète introduit dans la création poétique et dans la modernité pour en faire l'embrasseur de la surprise. Cette esthétique de la surprise qui embarrasse, et déconcerte ne peut être qu'un facteur et non le moindre de l'illisibilité. Non connu et de l'ordre de l'apocalypse au sens de révélation l'objet de la surprise, à savoir le tambour met le récepteur en contact avec l'inconnu, l'irrationnel et l'incertain. Comment en effet, décrypter, déchiffrer, le message de ce tambour invoquant et évoquant tout à la fois, sinon simultanément des mondes lointains que le poète voudrait proche par la création poétique ? Le contexte du début du XX^{ème} siècle invite le lecteur au dépassement du convenu pour aller vers des ailleurs méconnus au moment où le monde occidental semble se déliter dans le crépitement des armes. L'illisibilité se donne à voir comme une réalité certes évidente dans la surprise de l'objet à découvrir. Mais une quête sinon nécessaire tout au moins indispensable dans le souci de se sortir du réel entendu comme l'environnement immédiat pour lire et rendre lisible un ailleurs qui féconde un monde nouveau prêt à accueillir de nouvelles expériences face à un monde qui n'a plus rien à offrir.

Avant Tristan Tzara et André Breton, avant donc Dada et le surréalisme et les aventures de l'écriture dite automatique, il n'est pas inutile de regarder ou de lire *Tambour* comme une œuvre princeps qui ouvre des voies nouvelles à la modernité.

Le contexte du début du XX^{ème} siècle donc, nous invite à nous interroger sur les fondements de la création. Le caractère neuf, novateur des expériences poétiques initiées par Cocteau et les poètes de cette époque sont absolument bouleversantes pour le public. Car comment décrypter une écriture nouvelle lorsqu'on a eu à lire la poésie avec des œillères ?

Il faut conquérir le monde nouveau en apprivoisant de nouveaux "acquêts". Rodrigues (1892-1944 : 65) dit en substance ce qui suit :

Poétique non pas de l'invasion ou de la perte, mais du dépassement et de la conquête, consubstantielle à une communion avec la modernité industrielle-ouvriers, constructeurs, mineurs de La Multiple splendeur – et urbaine – celle des villes tentaculaires. On aurait tort de considérer cette recherche d'une articulation entre le poétique et la modernité comme une simple énumération de choses. Il s'agit tout à la fois de pénétrer l'au-delà des apparences, sans arrière plan idéaliste, et d'en expérimenter les langages et les rythmes, ce à quoi s'emploie F.T. Marinetti en lançant une Enquête internationale sur le vers libre, mais aussi tous les poètes du « monde nouveau » de Cendrars à Apollinaire, de Fargue à Larbaud.

2. Tambour comme projet « inabouti »

Tambour est avant tout un dialogue entre la poésie et la peinture, entre un poète et un peintre, entre deux genres artistiques. Certes la poésie entendue comme genre englobant réunit en une seule dimension la poésie de la poésie et la poésie de la peinture. Telle est du reste la conception de la poésie selon Cocteau et dont rend compte Milorad (1977 : 11-12) en ces termes :

En quoi consiste alors, selon Cocteau, la poésie ? Lui-même a traité inlassablement de ce qu'il entendait par ce vocable, comme s'il ne parvenait pas à exprimer le sens une bonne fois, une fois pour toutes, ou comme s'il désespérait de faire comprendre (il en va de même des mystiques, lesquels tâchent désespérément, répétitivement d'exprimer l'inexprimable, de nommer l'innommable)[...] or, ladite conception mérite au premier chef un examen sérieux car elle constitue la clé de voûte de l'œuvre entière de notre poète : faut-il une fois de plus rappeler qu'il subdivisait cette œuvre en « poésie, poésie de roman, poésie critique, poésie de théâtre »?

Mais ce dialogue entre Cocteau et La Fresnaye sous-entend dans son principe qu'un dialogue n'est pas la chose la plus évidente et pour les deux protagonistes eux-mêmes et pour les autres que nous nommerons les architectes. L'illisibilité peut faire irruption ou intrusion dans le processus du dialogue. Comment, en effet, faire cohabiter, coexister, coïncider texte et dessin dans le compagnonnage entre un poète et un peintre ? Comment lire le texte, le poème et la peinture ? Il y a ici une réelle difficulté à surmonter. Dans quelle direction orienter la lecture ? Faut-il commencer par le poème pour aboutir au dessin ou vice versa ? ou faut-il simultanément appréhender poème et peinture surtout quand les deux créateurs sont distincts ?

Venons-en plus précisément au projet. Caizergues situe leur rencontre de la façon suivante : « Dès 1912, Cocteau et La Fresnaye se sont rencontrés, à l'exposition du groupe de La Section d'or dont le peintre faisait partie ... » (Cocteau, 1999 : 1672). Mais quant au projet proprement dit Pierre Caizergues en présente la genèse ainsi :

Le projet d'un ouvrage composé « d'images » de Roger de La Fresnaye accompagnées d'un texte de Jean Cocteau ne prend naissance que deux ans plus tard [c'est-à-dire en 1914] et restera inabouti, victime d'une suite de contretemps à mettre au compte du manque d'inspiration ou de la maladie de l'un, de la lenteur de

l'autre à rédiger son texte, des difficultés de l'éditeur pressenti, de la guerre qui les accrut, de la paix elle-même enfin qui, revenue, rendait un peu démodé ce livre cocardier à souhait, mais dont la disposition et la syntaxe s'avèrent aujourd'hui d'une modernité étonnante (Cocteau, 1999 : 1672).

En faisant l'économie des différentes étapes dans la réalisation de ce projet, nous retiendrons que ce projet sous sa forme achevée n'a pas vu le jour. C'est grâce à un travail d'investigation extrêmement difficile et à la "chance" que l'on a retrouvé par l'entremise de Dermot le légataire universel de Cocteau la maquette du livre. Cette maquette nous donne l'intégralité du texte avec un découpage et une mise en espace réalisés par le poète lui-même. Il n'a pas été possible de retrouver les images de La Fresnaye. Pierre Caizergues avoue qu'il a rassemblé les dessins de La Fresnaye qui appartiennent

tous à une période et à une veine qui correspondent à ce temps de guerre [entre 1917 et 1919] où le poète et son ami peintre, confiants dans la perspective d'une proche victoire, tout à la fois militaire et esthétique, avaient voulu ensemble le dire fort au rythme de *Tambour* (Cocteau, 1999 : 1673).

Même si un nouveau projet prend naissance en 1920 pour l'illustration du *Carnet de l'Amiral x* de Cocteau, le projet de *Tambour* demeure « inabouti ». Et la mort de Roger de La Fresnaye à Grace, en 1925, marque bien « un dialogue interrompu ».

Nonobstant cette réalité où nous avons d'une part, un texte retrouvé par miracle et d'autre part, des dessins rassemblés dont "le choix qui a été fait ne trahit pas fondamentalement le projet initial", il est loisible de nous intéresser à *Tambour*. Les conditions particulièrement difficiles qui ont permis la découverte de *Tambour* nous livrent-elles un texte illisible ?

3. **Tambour tel qu'en lui-même**

Le processus de l'illisibilité prend en compte le contexte. En effet, l'environnement et les conditions de mise au jour de *Tambour* sont propices au brouillage du texte dans la perspective de son décryptage. "Le dialogue interrompu" entre le poète et le peintre vient ajouter à la difficulté de notre tâche. Ainsi que nous l'avons déjà indiqué, une lecture féconde de *Tambour* ne peut se faire sans mettre cette œuvre en relation avec l'Esprit nouveau tel que présenté par Apollinaire en 1917. Or nous savons que l'essentiel du texte rédigé de *Tambour* date de 1918.

De plus, les dessins de La Fresnaye présents rappellent le cubisme avec des éléments géométriques en rapport avec le cube. Le texte lui-même par l'occupation de la page fait penser à la technique du collage. La mise en page fonctionne comme un bric-à-brac où le poète juxtapose les mots sans liens apparents. Nous nous trouvons par la magie de la création dans un monde concassé, comme si le discours était fait d'objets épars, des fragments pris çà et là que l'on met ensemble bout à bout sans se préoccuper de la logique au niveau de la signification.

En effet, quel lien y-a-t-il entre "vésuve", "touring club", "angélus de Millet" ou encore entre "les cinémas" "les autobus" "la grande revue" et "la Tour Eiffel". Le livre est construit sur la base de la juxtaposition qui est à la poésie ce que le collage est à la peinture mais avec le même principe d'association d'éléments épars.

Le texte tout en étant en relation avec la modernité ambiante met à nu l'esthétique de la surprise dans tous ses compartiments. Déjà présente par le surgissement d'éléments dont on ne s'attend pas par le fait de la juxtaposition, la surprise se caractérise par l'apparition de mondes apparemment différents, de personnages qui n'ont rien en commun, d'objets hétéroclites de toutes natures. L'objectif est de créer du neuf en faisant appel à des contraires. La guerre est bien présente dans le texte mais elle est juxtaposée à la "noce de Gustave" "au "président Carnot" à "Joffre". Le processus de l'illisibilité a, en effet, partie liée avec l'alliance des contraires comme pour brouiller les pistes et susciter chez le lecteur l'envie d'aller plus avant dans le décryptage du texte en même temps que cet exercice met à nu des réactions nouvelles face à des œuvres d'art.

L'esthétique nouvelle ici utilisée veut créer des chocs visuels entre "vésuve", "touring club", "la guerre", "La noce de Gustave", "feu d'artifice" et un "cheval mort", "riant aux anges" et "charogne" "boue" et "vareddes", ce village martyr envahi par l'armée allemande pendant la seconde guerre mondiale.

Le processus de l'illisibilité est prolongé dans le texte par l'absence d'indices explicatifs mais par la présentation parataxique des substantifs et des noms de façon abrupte donnant ainsi l'impression d'images non coordonnées, imprécises et mêmes improbables.

Le discours qui se caractérise par une sobriété extrême avec une surabondance de substantifs au détriment d'une syntaxe construite en bonne et due forme se plaît et se complaît à éluder les déterminants comme pour nous donner des énoncés virtuels et non actualisés comme dans les exemples suivants : "vésuve", "touring club", "angélus de Millet", "piano mécanique", "pipe rouge à la porte", "petit journal", "feu d'artifice" , "adieu bétail" "bivouac" "coqs" "clameurs des coqs loin".

Le discours poétique est sans cesse dans le suggestif, le vague et nous livre à nous-mêmes, ivres de questions et nous oblige à la quête d'un sens pas toujours à portée de main quand bien même il s'exécute sur le ton de l'humour. Et le titre lui-même se prête à ce jeu d'une lisibilité en

question par cette absence de déterminants mais nous oriente tout de même dans l'univers du rythme et de la danse.

Nous avons donc tenté de passer en revue les éléments saillants de l'illisibilité d'un texte au cœur de la modernité poétique du début du 20^{ème} siècle. Ce qui nous amène à nous intéresser à la cohérence de *Tambour*.

4. La cohérence de l'œuvre

Tambour se présente à nous dans une illisibilité réelle et nous conduit à nous interroger sur sa cohérence. D'où le rapport souterrain entre l'illisibilité et la cohérence. L'illisibilité renvoie certes à la rupture face à l'objet à décrypter, à analyser. La cohérence renvoie à la logique dans l'interprétation de l'objet à analyser. Rupture et logique s'opposent dans le champ de l'interprétation cognitive. Où trouver la cohérence ? Ou comment trouver la cohérence ?

Burgos (1982 : 153) dit justement ceci : « *Et cependant ces images [mythiques], en se regroupant et en prenant fonction constituent des ensembles parfaitement cohérents qu'il est possible d'étudier comme tels, hors de la cohérence du récit lui-même, et qui semblent répondre à certains principes d'organisations* ».

Sur cette base, il est donc possible d'aller au-delà de la réalité brute de la cohérence textuelle pour aller à la recherche d'une cohérence autre que Burgos (1982 : 156) présente de la façon suivante :

en ébauchant les principes d'une syntaxe de l'Imaginaire, dans le prolongement des voies ouvertes par Gilbert Durand et l'anthropologie structurale mais selon des perspectives inverses, il s'agit pour nous essentiellement de montrer qu'une cohérence intime bien différente de la cohérence rationnelle et répondant à ses propres lois, préside à l'écriture poétique – si peu cohérente que cette écriture paraisse d'abord – et ordonne son déroulement comme ainsi la quête de son sens.

Sans aller plus en avant, nous allons tenter de déchiffrer la syntaxe inscrite au cœur de *Tambour*. Une telle œuvre qui nous donne à voir une esthétique de la surprise, de la rupture s'inscrit-elle dans une illisibilité radicale ? Est-elle uniquement un fatras ou une pure facétie poétique ?

Le poète lui-même nous donne une orientation pour décrypter le texte en avouant qu'il a eu quelque peine à écrire son texte. Dans une lettre datée du 24 septembre 1918 écrite à sa mère, le poète dit :

[...] Ce petit texte m'a donné bien du mal parce que j'essaye d'y exprimer en quelques mots l'atmosphère française que les étrangers ne peuvent pas comprendre chez nous et que je trouve chez M. Dumur notre épicière,

heureux possesseur de piano mécanique. Je voudrais avoir réussi (Cocteau, 1999 : 1672).

Autrement dit, même si dès l'abord *Tambour* nous donne d'être confronté à un fatras de mots dans une syntaxe tout à fait particulière, chaloupée et virevoltante qui nous incline à réduire le champ de la lisibilité pourrait-on trouver quelque cohérence à cette œuvre ? Vu sous ce rapport y-aurait-il un lien entre l'apparente illisibilité dont nous avons révélé quelques aspects saillants et la cohérence de l'œuvre ? Plus précisément, *Tambour* obéit-il à une logique qui donne sens au texte ?

Nous disons que le titre *Tambour* nous oriente dans la direction d'un rythme, d'une pulsation, d'un tempo. De fait, le texte se déploie sur l'espace de la page sous un registre syncopé avec des vers qui se réduisent à un, deux, voire trois mots, quelquefois à des déterminants. Dans l'occupation de la page même, lorsqu'il y a espacement, nous avons bien une volonté de donner un mouvement saccadé au texte avec une graphie qui va crescendo et decrescendo, riche de flexions plurivoques. Sans aller dans le sens d'assertions péremptoires, *Tambour* est une visualisation du rythme du jazz. La syntaxe n'est point complexe et se donne dans l'immédiateté en mimant le rythme d'une musique nouvelle venue d'Amérique et peut-être d'Afrique.

Caizergues écrit justement : « *ce sens du rythme, le poète essaiera de manifester à son tour dans la mise en espace du texte de Tambour* » (Cocteau, 1999 : 1673).

Le premier dessin de La Fresnaye montre, en effet, un orchestre de jazz où apparaissent un tambour et une trompette. Mais le texte lui-même signale la présence dans un ordre qui n'est pas celui du poème "piano mécanique"¹ de "l'hymne russe" des "Américains", de "Mayol" du "phonographe" "du sous marin Atalante", d'"Ernestine", de "monsieur Clémenceau au front" et de l'exclamation "pop ! pop !".

La musique est bien présente. Mais celle qui retient notre attention est le jazz des "Américains" qui "sauvent tout" comme dit Cocteau. Le texte pour être lisible nous donne à être en phase avec le rythme du jazz.

En prolongeant notre quête de la cohérence de l'œuvre, nous nous intéresserons à la période de rédaction de l'œuvre. A ce propos Caizergues écrit opportunément ceci : « *On comprendrait mal le projet de Tambour si on ne le rattachait également au contexte où il s'enracine. C'est un livre inspiré par la guerre (...)* » (Cocteau, 1999 : 1673).

De fait, les Américains apparaissent ici dans le contexte de la guerre en ayant pour ainsi dire dans leurs bagages Tambours et trompettes. Mais nous avons ici aussi en écho, en filigrane le tambour africain riche lui aussi d'un rythme lointain et dont les tirailleurs sénégalais sont les représentants. Le texte comme l'a dit le poète nous fait entrer en France, à Paris au moment où la guerre y fait venir de nombreux étrangers. *Tambour* devient donc la rencontre de la France avec l'étranger. Autrement dit, nous

assistons à un véritable dialogue des cultures où l'on peut juxtaposer le tambour et le piano entre autres éléments.

La guerre est certes un spectacle horrible mais elle est métamorphosée en "touring club", en musique, en "feu d'artifice" et en "noce de Gustave", en "dimanche et fêtes", "rosières". Ce qui permet d'adresser la correspondance militaire suivante :

Sergent de la Fresnaye
 Les soldats
 Et les objets
 Te suivent
 Jusqu'où tu veux

Mais *Tambour* avons-nous dit est une présentation de la France, de Paris, ville qui occupe presque à elle seule l'espace d'une page suivie de "vélocipède". Le poète en offrant ainsi Paris à ceux qui viennent découvrir cette ville n'oublie pas de les faire vibrer au rythme du tambour et de la poésie « c'est poétique ».

Une analyse profonde de *Tambour* nous montre en effet de façon constante une confrontation des contraires déjà signalée. La guerre est bien présente mais le tambour prend le pas sur elle. Dans la violence de l'année 1918, nous avons dans l'écriture un "papier / à fleurs" un "papier / à mouches". Sans cesse dans tous les compartiments du texte le poète juxtapose des réalités contraires comme pour refuser ou conjurer le mauvais sort et la finitude. Cette écriture pourrait s'apparenter à celle de la "conquête" et dont Burgos (1982 : 158) révèle quelques aspects : « le corollaire de cette constante confrontation des contraires, si caractéristique de l'écriture de la révolte et permettant assez vite de l'identifier, va se révéler, comme il fallait s'y attendre dans les manifestations d'opposition qui éclatent à tous les niveaux ».

L'écriture poétique malgré l'illisibilité princeps balaie les oppositions, les oxymores, pour nous faire entendre le rythme nouveau de Paris qui nous dit "bien le bonjour" sur une "carte postale" adressée à Gustave. Tout se passe comme si l'illisibilité originelle est paradoxalement un passage obligé pour accéder au sens.

L'écriture ainsi dévoilée ne s'arrête pas au constat des oppositions radicales et irréversibles, aux oxymores, à l'illisibilité en un mot, elle nous invite plutôt à aller plus avant dans la quête du sens sans nier les oppositions. Car celles-ci sont nécessaires au surgissement d'une réalité neuve. Elle nous invite donc à découvrir comme dans une sorte d'épiphanie la vie malgré l'angoisse de la mort venant d'une guerre terrible.

Conclusion

En guise de conclusion, il est loisible de constater que le processus de l'illisibilité est présent dans tous les compartiments de *Tambour*. Œuvre inaboutie certes mais portant les stigmates du compagnonnage avec un artiste peintre, La Fresnaye. Œuvre aussi en lien avec les initiatives novatrices et bouleversantes du contexte de la première guerre mondiale et qui nous offre une écriture de la rupture et de la révolte. Œuvre enfin qui malgré les ruptures, les oppositions, marques de l'illisibilité en action, nous donne d'en sortir dans notre quête incoercible du sens.

Tambour bat ainsi en brèche l'apparente illisibilité par le dévoilement de la cohérence intime où Paris ouvre ses bras au Tambour pour dire que la vie est possible, le bonheur aussi dans cette quête inextinguible passionnée et passionnante d'un ailleurs où brille de mille feux la lumière incandescente du premier soleil sous les huées du rythme salvateur.

Références bibliographiques

- Apollinaire G., *L'Esprit nouveau*, Paris, Jacques Haumont, 1946.
 Burgos J., *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
Imaginaire et création, Paris, Les lettres du temps, 2002.
 Cocteau J., *Tambour*, (Roger de La Fresnaye), Montpellier, Fata Morgana, 1989.
Œuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, 1999.
 Milorad prénom, « La poésie selon Cocteau », *Cahiers Cocteau 6*, Paris, Gallimard NRF, 1977, pp.
 Rodriguez J. M., *XX^{ème} siècle T.1.1892-1944*, Paris, Bordas, 1988.

Note

- 1- On pense ici à l'épicier Dumur, possesseur du piano mécanique.

Abstract

Tambour lends itself to an unconventional writing process. The book itself, which is a "project of a work made up of "images" by Roger de la Fresnaye coupled with a text by Jean Cocteau that remains "unconcluded" carries the seed of unconventional writing process. Typography apparent disorder, sudden syntax change, vocabulary carrying a disconcerting polysemy are, among other elements, trademarks which are at the heart of the unconventional writing process that we are looking forward to deciphering. Unconventional writing process will also be confronted to the notion of coherence in the work. Keywords: unconventional writing, poetics, non conventional, meaning, coherence.