

Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu

Claude Gauvreau

Volume 7, Number 4, November 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036499ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036499ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gauvreau, C. (1971). Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu. *Études françaises*, 7(4), 373–388. <https://doi.org/10.7202/036499ar>

CLAUDE GAUVREAU

Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu*

* Quelques années avant sa mort, Claude Gauvreau avait recueilli, sous le titre fictif de *Lettres à Jean-Isidore Cleuffeu, 964, rue Haulau, Meusard*, des extraits de lettres adressées à divers correspondants. Nous publions ici quelques-uns de ces textes, qui nous ont été aimablement communiqués par Gérard Godin, directeur des Editions Parti pris.

I

... Vous m'écrivez : « il faut révolutionner l'art ». Est-ce bien ainsi que le problème se pose ? Pas tout à fait, il me semble.

La révolution de l'« art », comme toutes les révolutions d'ailleurs, n'est pas un but en soi ; la révolution est une conséquence, certes inéluctable, mais elle n'est pas plus qu'un effet.

Le but de l'activité artistique, comme de toutes les démarches humaines conséquentes d'ailleurs, est d'extérioriser, de concrétiser le DÉSIR. La possession de la connaissance, la familiarisation de l'inconnu, la création de l'imprévisible, voilà des moteurs qui peuvent servir d'ébranlements à des actes lourds de conséquences.

Sans l'existence préalable du DÉSIR, de l'IMPULSION, il est insensé de songer à poser le moindre geste, à réaliser la moindre œuvre.

Deux conditions fondamentales sont donc indispensables pour que la démarche artistique conserve son authenticité : d'abord, il est nécessaire que le désir existe ; ensuite, il est nécessaire que le désir poursuive son accomplissement avec liberté et rigueur.

C'est à tort qu'un certain public s' imagine que l'art contemporain valable est le fruit d'une débandade lâchée. C'est précisément la fidélité due à l'impulsion intérieure intense — autrement dit, la rigueur — qui impose à tout artiste véritable d'outrepasser toutes les règles théoriques trop limitées et trop mesquines.

La veulerie peut exister autant dans l'art moderne que dans l'art académique, autant hier qu'aujourd'hui. Une intention limitée qui se contente de moyens faciles et exploitables pour s'exprimer, voilà le cheminement de l'impuissance, de la fausseté et de la vacherie de pensée.

Le désir est l'« inspiration » ; la rigueur est l'énergie nécessaire à déployer pour que ce désir se réalise sans perte, sans diminution, sans amputation.

Le désir a besoin de toute la liberté pour s'épanouir ; et ensuite, de toute la rigueur pour prendre forme sans trahison.

La qualité esthétique, de même que le « style », est une résultante involontaire et inévitable de la lutte serrée qui s'établit entre le désir exigeant et la matière inerte dans laquelle le désir cherche à s'inscrire.

Ceci est vrai pour tous les arts...

La perte de l'authenticité résulte d'une déficience soit dans l'impulsion créatrice ou désir, soit dans la liberté, soit dans la rigueur.

Par exemple, la tentative d'un homme sans imagination et sans curiosité et sans inquiétude est une tentative tarie dès l'origine.

Ou encore, l'artiste peut posséder de l'imagination et de la curiosité et de brillantes inspirations, et quand même refouler ces dons : soit parce qu'il a subi un enseignement insipide et déformateur et parce qu'il manque de sens critique ; soit parce que, malgré son intelligence et sa lucidité, il est calculateur et veut modifier arbitrairement son œuvre afin d'obtenir des satisfactions immédiates d'un ordre inférieur.

Ou encore, l'artiste peut être lâche devant la taille de certaines entreprises, soit par paresse, soit par crainte

des complications sociales qu'entraîne l'exhibition d'un objet qui échappe à toute restriction mentale.

Le plus grand ennemi de l'authenticité d'une œuvre est généralement l'ARBITRAIRE.

L'arbitraire existe quand la volonté, au lieu d'être au service de la réalisation du désir, cherche à imposer au désir des modifications qui lui sont inspirées par des sources étrangères.

Les préjugés, les poncifs d'un mauvais enseignement, la soif d'épater, l'orgueil, la servilité, le culte de l'effet, sont les sources fréquentes de l'arbitraire (qui pourrait être nommé la corruption de la volonté).

On peut affirmer sans crainte que, si le DÉSIR existe, et si l'accord s'établit entre le désir et la volonté, il résultera nécessairement de la démarche artistique une œuvre authentique. Plus le désir sera abondant, plus l'œuvre sera généreuse et intéressante.

Mais de quoi donc peut se nourrir le désir ? Évidemment, le désir est en grande partie de nature intuitive, et il prend certainement ses racines dans l'inconscient ; mais il est généralement mis en mouvement consciemment par un intérêt de connaissance.

Les facultés strictement rationnelles chez l'homme, qui sont remarquablement bornées, ont la déplorable habitude de chercher à censurer et refouler tout ce qui n'est pas de leur propre nature. Aussi, pour permettre la parfaite extériorisation des nécessités sensibles, faut-il détourner les facultés rationnelles de leur emprise étouffante — il faut les distraire, les occuper, de là le besoin de cet « intérêt de connaissance », appelé aussi « discipline intellectuelle » — c'est-à-dire l'inquiétude, le problème plus ou moins conscient à résoudre.

Ainsi, tandis que les facultés rationnelles sont détournées de la censure, l'épanouissement sensible peut s'accomplir librement et donner à l'objet son caractère vibrant si indispensable (souvent même à l'insu de la conscience de l'artiste).

Parfois et même souvent, lorsque le poète ou le peintre a été déçu dans les solutions rationnelles qu'il cherche à son inquiétude intellectuelle, il s'imagine avoir raté son œuvre — et il se trompe. En effet, même si les espoirs rationnels ont fait faillite, la sensibilité et l'intuition ont très bien pu jouer leur rôle involontaire qui est autrement précieux pour l'objet.

Le sens critique, donc, doit toujours s'appuyer sur une certitude sensible (toujours possible à acquérir à la longue), et jamais sur des critères théoriques.

Tout ce qui s'enseigne est théorique et rationnel ; il n'a donc aucune valeur ni pour juger ni pour créer. Les seules valeurs précieuses sont empiriques, elles s'obtiennent par l'expérience personnelle et le développement progressif du sens critique.

Le seul professeur qui ne sera pas néfaste pour ses élèves est celui qui basera toujours ses critiques sur les qualités sensibles objectives.

Peu importe l'aspect d'une œuvre, peu importe la discipline intellectuelle qui l'a permise, peu importe le degré d'évolution intellectuelle de son auteur ; seule importe la « beauté convulsive » — d'une nature strictement sensible — qui aura été inscrite objectivement dans la matière.

J'espère, cher camarade, que toutes ces explications — qui évidemment ne peuvent pas s'avalier d'une seule gorgée — ne sont pas trop abstraites ni trop fastidieuses.

Eh ! bien, *consultez votre désir*.

Ne vous tracassez pas du degré de votre évolution intellectuelle. On parvient nécessairement à l'extrême fine pointe de la lucidité universelle, lorsqu'on part (pataudemment, si vous voulez) de son degré présent de connaissance, avec honnêteté et passion.

Consultez votre désir, laissez-le vous mener rigoureusement partout où il vous poussera avec violence ; votre intuition prévoit certainement des révélations et des possessions qui échappent aujourd'hui à votre logique, c'est normal. Ne vous dérobez devant aucune étape nécessaire, mais ne cherchez pas non plus à franchir arbitrairement

et artificiellement des expériences qui doivent être vécues et assimilées...

II

... Le désir, c'est cet émoi que l'on ressent un bon matin ou un bon soir, parfois dans les circonstances les plus imprévues... Une sensation persistante dans laquelle des éléments visuels ou sonores s'esquissent, sans être sollicités... Vision ou état qui se transforme en rythme ou s'accompagne de pulsations... Bientôt, ce tout grouillant et tyrannique (qui est situé dans le creux de l'estomac, dirait-on) devient de plus en plus oppressant, angoissant même... Il demande à sortir au-dehors, à s'exprimer, à se former... Difficile à circonscrire, il n'accordera pas la paix cependant tant qu'il n'aura pas été adéquatement traduit... Toute matière inerte se prête à ses dictées, non sans une lutte pénible... Cette impulsion irrésistible est noyée dans un état affectif ou sensible qui filtre tout élément cherchant à s'inscrire dans la matière, qui annule et brise toutes les particules de distraction et de perturbation, qui fortifie irrationnellement la justification d'enfoncer toutes les résistances de la censure... Cette impulsion est d'origine intérieure... Elle ne se provoque pas artificiellement, elle ne se simule pas... Elle est l'état à la fois le plus tyrannique, le plus enivrant et le plus identique à l'extase active qu'il soit possible d'imaginer...

III

... Pour ma part, j'avais environ seize ans lorsque cette nécessité d'un sens critique personnel s'est imposée à moi d'une façon particulièrement urgente.

Je commençais alors à écrire mes premières pièces primitives. Les très rares personnes à qui je montrai mes deux premiers « bijoux » me rendirent tout de suite évident qu'elles ne communiaient pas à la réalité véritable de ces objets. Devant leur incompréhension — qui m'était sensible même à cette époque-là — et devant surtout la

contradiction flagrante des divers commentaires, je décidai qu'il serait inutilement périlleux de m'exposer davantage à ces jugements incertains, jusqu'à temps que je puisse être assez conscient pour les vérifier par moi-même.

Je redoutais que certains de ces commentaires (lesquels étaient bons ? lesquels étaient mauvais ?) entraînent, en dépit de ma résistance, des déviations irréparables dans mon « évolution naturelle ».

Je décidai donc alors d'œuvrer dorénavant dans le silence et l'isolement le plus complet, jusqu'à ce que je sois devenu assez objectif et assez confiant pour placer à sa juste valeur chaque commentaire entendu.

J'étais profondément troublé par l'inconstance extrême de mes impressions en face de toute œuvre d'art (ma certitude était mieux assise en face de mes propres productions, car alors j'avais pour me guider le souvenir de la force plus ou moins grande du désir initial éprouvé dans chaque cas).

À chaque exposition de peintures, devant chaque livre, je n'éprouvais que des impressions vagues et anxieuses, incapables de me procurer la certitude apaisante.

Je décidai donc de conquérir, autant que possible, l'objectivité du jugement. Mon espoir : pouvoir déterminer sans délai la valeur de la qualité sensible et du contenu didactique de chaque objet.

Il n'y avait qu'un remède à mes insuffisances : multiplier les expériences visuelles. Je regardai autant de tableaux divers que je le pus, je méditai sur autant de bouquins disparates que je le pus, cherchant dans tous et dans chacun les caractères particuliers et les caractères généraux. Je fréquentai le grand peintre Borduas, qui, lui, avait atteint en peinture la constance objective du jugement. Simplement en silence à le regarder faire la critique sensible des tableaux de plusieurs jeunes peintres (parmi lesquels était mon frère Pierre), j'appris à découvrir en peinture la forme tridimensionnelle objective, laquelle est toujours de même nature quels que soient les aspects multiples et les disciplines diverses des œuvres.

La sensibilité se développe par l'usage, uniquement par l'usage. La discussion et la démonstration ont souvent une utilité très marquée, mais cette utilité est d'ordre strictement négatif : elles permettent de débarrasser les facultés de censure de leurs préjugés acquis qui les encombrant, voilà tout et c'est déjà beaucoup.

À force de regarder et de lire, à force de débarrasser ma cervelle de toutes les notions abstraites et flottantes que l'enseignement québécois permet seul d'acquérir, je m'aperçus (à mon grand émerveillement) que mon jugement sensible se stabilisait de lui-même et que mes impressions m'apportaient maintenant des certitudes et que ces certitudes avaient besoin de moins en moins de vérifications. Les œuvres ne devenaient pas moins mystérieuses pour autant, je ne perdais rien de mon enthousiasme et de ma délectation, mes certitudes n'asséchaient pas du tout mes émotions — au contraire...

IV

... Des bribes de mots abstraits connus, modelés dans une intrépide sarabande inconsciente, produisent *l'image exploréenne*.

On parle d'image exploréenne lorsque les éléments constitutifs des nouveaux éléments singuliers ne sont plus immédiatement décelables, par une opération analytique. Je dirais aussi qu'il y a image exploréenne lorsque la situation présente de la psychanalyse ne permet pas à cette science — à moins, peut-être, d'une opération laborieuse dont il n'existe pas encore d'exemple — de découvrir en l'objet poétique le contenu latent.

Avant l'automatisme surrationnel en poésie, l'image exploréenne ne fut jamais employée qu'accidentellement dans l'évolution universelle.

Je vous avouerai — sans ambages, parce que c'est la vérité, et une vérité assez simple — que l'image exploréenne est la découverte personnelle à laquelle je tiens le plus.

L'école européenne actuelle des « Lettristes » — qui

ont plus ou moins tendance à codifier Dada — n'est pas, à mon sens, autre chose qu'une école d'art abstrait plus ou moins fixée.

Pour eux, semble-t-il, la poésie doit résider (et elle le peut, bien sûr) exclusivement dans une image rythmique régularisée. Et encore, chez eux, l'onomatopée n'est-elle pas tellement bizarre ni imprévue !

À part de fragments de l'œuvre d'Artaud, de certains passages des poésies de Tzara, et aussi peut-être de Cravan, je crois qu'il est impossible de retrouver dans l'histoire une image poétique aussi évoluée que l'image exploréenne (encore, je ne suis pas sûr si l'image chez Tzara, Artaud, Cravan, ne serait pas — comme chez Césaire — une simple image rythmique).

L'automatisme surréaliste — qui est un automatisme psychique — n'a jamais donné plus que des images transfigurantes assez élémentaires (ce qui me fait croire que, par habitude intellectuelle, malgré eux, plus ou moins inconsciemment, les surréalistes exercèrent toujours une sorte de contrôle esthétique sur toutes leurs productions — car l'automatisme psychique, quand il est poussé à fond, tel que j'en ai fait personnellement l'expérience, finit toujours par donner uniquement des syllabes).

L'automatisme psychique, pour moi, c'est ceci : une tentative d'écrire dans un relâchement volontaire aussi complet que possible. On tente d'obtenir un état de neutralité émotive aussi complet que possible. Il s'agit donc d'inscrire le déroulement habituel, quotidien, des associations de pensée subconscientes. Un effort d'impassibilité, d'oubli, de distraction logique, est donc exigé.

L'automatisme psychique est une expérience passionnante, vous pouvez m'en croire. Cependant, je crois personnellement que, vu précisément l'état de « sommeil » émotif, les seuls éléments qui peuvent venir à la surface sont les éléments les plus superficiels, bientôt assez communs — qui engendrent une certaine sorte de monotonie.

L'inconscient, pas plus que le conscient, ne peut être exploité. L'automatisme psychique — à cause précisément

du dénuement complet d'inquiétude qu'il permet bientôt — ne parvient plus à brasser ni à déraciner rien de précieux ; il se contente de capter quelques éléments de surface assez faciles.

Il engendre ainsi une sorte de routine nouveau genre.

On comprend qu'il soit aisé de se lasser de l'automatisme psychique.

Je crois, quant à moi, que dans tout l'automatisme surréaliste les « habitus intellectuels » ont joué fouttement [*sic*]. On n'allait pas encore assez creux.

Pour aller plus creux dans l'inconscient, pour dynamiter certaines barrières apparemment infranchissables, il faut précisément toute la commotion du volcan émotif.

Sans aucune sorte d'idée ou de méthode préconçues, permettre l'accroissement d'une forte émotion qui vienne ébranler et affoler toutes les murailles de la cervelle, et alors inscrire successivement tout le chaînon *un* qui viendra se dérouler en reptile ininterrompu (jusqu'au sentiment de plénitude), voilà le moyen de mettre au jour des cavernes et des replis que le ronron de l'inconscient superficiel ne permet pas de soupçonner. Tel est l'automatisme surrationnel.

Il y a plusieurs épaisseurs et couches dans l'inconscient. Prenez-en ma parole.

L'image exploréenne est le rejeton authentique de l'automatisme surrationnel.

Je vais vous donner un extrait d'un texte automatiste psychique de Raymond Queneau, et puis un extrait d'un de mes propres textes où vous verrez quelques expressions exploréennes (d'ailleurs assez modérées). Alors, vous pourrez apprécier comparativement en ces textes les différences de discipline.

Voici l'extrait de Queneau :

« Les astéroïdes se dispersent sur toutes les nations. Les femmes en recueillent pour orner leur piano, des hommes tendent leur chapeau, les enfants crient et les chiens pissent contre les murs tachés de cervelle. »

Voici maintenant un extrait, tiré au hasard du « Vampire et la Nymphomane » :

« Le java à trois cornes est l'emblème de mon cerceau
et l'afghan aux muqueuses de gorille est le
stéréoscope de mes jeux grammanaires.

Un lasso jeté dans le frisson des temps d'avril décrit
les sondes de mon flair de molosse.

Je pirouette comme l'étoile des pignons de françaises.
Mais rakutt-ni. J'obôze le mégué à thune lune guir !
nannanna da fubulutt.

Keyrrac !! Douze touzes !

Toutoune au fraie glaçon don dalle.

Marmamira miroscope.

Je suis tailleur thésaurisant les mesures du beau dalo. »

Vous voyez comme l'image transfigurante appelle tout naturellement l'image exploréenne.

Les nuances de pensée ressenties sont tellement miroitantes et fines maintenant que pour permettre une expression pas trop lamentable tous les moyens de concrétisation sont exigés.

Vous rendez-vous compte combien il peut être nécessaire et illuminant d'employer, par exemple, pour emprisonner une toute petite nuance tyrannique, un article féminin pour qualifier un mot ordinairement masculin ?

Ne voyez-vous pas combien l'orthographe classique peut avoir une utilité relative — en ceci qu'elle nous permet de traduire des subtilités infimes (et d'autant plus chères) en nous éloignant, par un écart sauvagement gavroche, de quelqu'une de ses règles ?

Dans *Au cœur des quenouilles* — cette courte pièce qui fut reproduite dans *Refus global* — une « faute d'orthographe », absolument consentie et indispensable, est presque célèbre...

Un lourdaud frigorifique, comme Roger Duhamel, crut me ridiculiser en relevant cette faute... !!

Maintenant, les exigences sont telles qu'aucune arme expressive ne peut être négligée !

Les possibilités du spectateur aussi sont incommensurables — si seulement il veut se laisser déconstiper un peu...

Je m'excuse bien humblement d'avoir été obligé de me citer tout à l'heure — mais nécessité contrainst. (Sincèrement, je ne connais pas de textes à accent définitivement exploréen autres que les miens.)

Dans mes textes, le côtoïement constant et l'entrelacement des mots quotidiens et des mots exploréens est une des causes les plus fréquentes de la stupéfaction des lecteurs. C'est aussi la caractéristique la plus marquée de ma patte.

L'image exploréenne est une grande bénédiction. Comme le contenu latent des ouvrages exploréens n'est pas encore facilement classifiable, la poésie exploréenne sauve le poète de la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de casse-tête.

Vous me demandiez si les travaux de Tzara et mes pièces sont du « délire de l'inconscient ».

Je ne sais pas au juste ce que vous entendez par cette expression — mais laissez-moi vous dire que les travaux surrationalnels, au moins, sont créés dans la lucidité la plus frémissante.

L'automatisme surrationalnel est un « automatisme inspiré » (c'est précisément ce qui le distingue de l'automatisme psychique qui serait un automatisme « passif », où l'inspiration est censée ne pas exister).

Je puis vous répéter que j'ai la conviction que l'« inspiration automatiste » plonge ses racines dans l'énergie libidineuse. Les éléments apparaissent et se classent dans la plus fantastique émotion — mais je n'ai pas l'impression qu'il s'agisse là d'un cas de délire proprement dit.

Le délire, il me semble, abolit toute volonté. Dans l'automatisme surrationalnel, la volonté n'est point totalement abolie — puisqu'elle subsiste, au service de la rigueur...

V

... Je puis vous affirmer ceci : si vous avez la force (ou la faiblesse) de vous résigner à une profession où il vous

faille continuellement prendre garde de ne jamais laisser transpirer vos convictions, où il vous soit interdit de mettre un accord entre vos actes et votre pensée, où il vous faille abrutir la jeunesse pour gagner des sous, où il vous soit interdit d'autre comportement que celui du plus miteux des hypocrites et des démissionnaires, eh bien vous serez un *catholique*.

Un catholique, ce n'est pas autre chose que cela.

Un catholique, c'est celui qui a un extérieur catholique, c'est celui qui obéit au clergé et qui fait sa besogne, c'est celui qui a peur de déplaire aux catholiques et à leurs alliés politiques ou autres, c'est celui qui agit comme s'il était catholique, c'est celui qui ne peut jamais être présent quand les ennemis du clergé ont un compte à régler avec « les employeurs des sources vives ».

De catholique, il n'est plus vraiment d'autre sorte sur la terre, à présent.

Les catholiques, ce sont *les chiens de la fable* dont la laisse est attachée à un coin de la sacristie ; les chiens de la fable qui *ne peuvent pas* rompre le doux lien de cette laisse, parce qu'ils ont peur de perdre leur michée de pain !

Croyez-moi, ce qui se passe dans le *for intérieur* d'un homme est bien peu de chose, tant que de ce *for intérieur* rien ne transpire à l'extérieur.

Les non-catholiques ne peuvent se recruter que dans la race des *loups*.

Peu importent les convictions secrètes d'un individu ; s'il a l'extérieur catholique, il *est* catholique.

S'il fallait compter avec les pensées secrètes non avouées, la charogne catholique aurait vidé les lieux depuis longtemps.

C'est par les démissions et les lâchetés multipliées et multipliées que la putain maintient encore son squelette debout !

Quant à moi, qui à 20 ans définitivement et depuis l'âge de 16 ans effectivement ai sacrifié toute réussite sociale pour ne pas avoir à courber la moindre vertèbre de mes convictions morales, qui ai combattu ouvertement les

dégueulasses dans leur tanière à mes risques et périls et sans espoir d'appui corpulent, moi qui me suis immolé aux hyènes pour préserver intact aux générations futures l'espoir d'un mieux-être, je puis vous affirmer sans tricotage que je préférerais pelleter du charbon ou laver des planchers ou torcher des lépreux plutôt que de soumettre la fierté d'une conscience limpide à cette besogne sale...

Le jour où pour moi il n'y aura plus moyen de bouffer et de survivre sans reddition à la réaction, eh bien ! je vous *jure* que je me suiciderai...

VI

... Je crois que Tristan Tzara est victime d'une de ces régressions, dont les exemples ne se comptent plus dans l'histoire. Lui qui était d'une indépendance indomptable, le voilà qui se soumet à des mots d'ordre crasseux et stupides — et il attaque ses anciens camarades, qui eux n'ont rien trahi.

Tzara — celui des « Vingt-cinq poèmes » — est le plus grand poète du ^{xx}e siècle. Il avait placé trop haut son espoir, il n'a pas pu se maintenir indéfiniment en ces altitudes vertigineuses ; comme l'alpiniste qui perd pied avant d'atteindre la racine d'un arbre-sommet qu'il aspire à toucher, il a glissé terriblement bas.

Ces cas sont fréquents, dans l'ingratitude de la société actuelle. Le cas Rimbaud lui-même est un peu de cette sorte. À un moment ou un autre, Aragon, Leiris, Chirico, Éluard, Desnos, Naville, Duits, Dali, ont tous trahi pour s'abriter sous la maternelle protection d'un absolutisme bête.

André Breton a d'autant plus de mérite de s'être maintenu incorruptible.

Pour vous donner une preuve de la force verbale renversante de Tzara, je vous copierai deux ou trois de ses prodigieux « Vingt-cinq poèmes ».

Quant à la question complexe du communisme, j'en traiterai la prochaine fois, si ce projet vous va toujours...

Montréal, 20 janvier 1971

Mon cher Gêral,

Où en sommes-nous? (Peut-être cette question lui vient-elle...?) -

Moi, j'ai traversé une fin de soirée où je ne voyais rien d'optimiste. Sûr d'être condamné au néant et à une éternité, j'ai négligé l'essentiel.

Désormais, je n'ai plus de télégraphe. Il ne me reste que quelques dollars en bourse.

Peux-tu me donner un coup de main? Une adresse pour me dire d'ailleurs?

À ce propos, je crois que j'ai mal travaillé dans le but infatigable de ne pas tenir le délai fixé dans le contrat signé.

"Faire ces épaves de verre" n'est pas adéquat. Si tu m'accordais du temps de travailler positivement comme j'en ai toujours eu l'habitude jusqu'à ces derniers temps, je te fournirais six demi-litres impeccables. Il ne faut acheter du papier carbone et je n'ai pas d'argent. Il ne reste plus beaucoup de papier.