Traduction de 'De bruid van Marcel Duchamp' de K. Schippers : Notes accompagnant la traduction du neuvième chapitre 'Amsterdam'

Judith Wambacq, Camille Richert

▶ **To cite this version:**

Judith Wambacq, Camille Richert. Traduction de 'De bruid van Marcel Duchamp' de K. Schippers : Notes accompagnant la traduction du neuvième chapitre 'Amsterdam'. RELIEF - Revue électronique de littérature française, 2016, 10 (1), pp.25-29. 10.18352/relief.934 . hal-01660592

HAL Id: hal-01660592

https://sciencespo.hal.science/hal-01660592

Submitted on 11 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Judith Wambacq

Camille Richert

TRADUCTION DE 'DE BRUID VAN MARCEL DUCHAMP' DE K. SCHIPPERS.

Notes accompagnant la traduction du neuvième chapitre, « Amsterdam ».

RELIEF 10 (1), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 25-29
http://www.revue-relief.org
DOI: http://doi.org/10.18352/relief.934
Uopen Journals
The author keeps the copyright of this article
This article is published under a CC-by license

Le roman de K. Schippers, *De Bruid van Marcel Duchamp*, publié en 2010 aux éditions Querido (Amsterdam), est l'expression de l'admiration nourrie depuis ses débuts par l'auteur pour Marcel Duchamp. Dans les années 1960, Schippers se distingue par l'introduction du ready made dans la poésie néerlandophone. Contrairement à la quantité d'ouvrages consacrés à Duchamp, Schippers a conçu l'écriture de ce roman en fonction de son contenu : pour restituer l'esprit duchampien, Schippers ne procède pas à une énième analyse ou à l'élaboration de nouveaux paradigmes d'étude, mais travaille sur le style. Son roman est un mélange des genres policier et biographique, ponctué d'éléments sur la réception de Duchamp aux Pays-Bas dans les années 1960. Schippers part de la question « Qui est la mariée qui figure si souvent dans l'œuvre de Duchamp ? ». Tel un enquêteur, il tente de résoudre cette question en se rendant sur les *crime scenes*, c'est-à-dire sur tous les lieux où Duchamp a vécu et travaillé. Il y mène des entretiens avec les amis de Duchamp ou leur famille afin de mieux comprendre qui était cet artiste qui aimait se draper de mystère et qui voulait faire de sa vie une œuvre d'art.

Bien que les femmes aient joué un rôle important dans la vie de Duchamp, Schippers comprend que cette question, et l'approche biographique en général, ne suffisent pas à souligner la spécificité de son œuvre. Afin d'en saisir la nature, il faut de la fiction. Pour cela, Schippers allie aux descriptions biographiques des scènes et des conversations fictives. Par exemple, il imagine une scène amoureuse entre Duchamp et Jeanne, une amie mariée qui aurait inspiré la mariée et avec qui il aurait eu un enfant. Cette scène s'apparente fortement à une scène du film *Les deux timides* de René Clair, évoquée plus tôt dans le livre. Son ambiance rappelle également celle du film de Truffaut, *Jules et Jim*, basé sur le roman du même nom de Henri-Pierre Roché, ami proche de Duchamp. Cette fiction référentielle sert à restituer le caractère joyeux et franc de Duchamp et de son travail.

Au récit de la vie de Duchamp, Schippers ajoute également des passages relatant l'histoire de sa propre quête d'indices. Ces derniers s'avèrent souvent très éclairants pour la compréhension de l'œuvre de Duchamp : ainsi, en visite à Veules-les-Roses, un village normand où le jeune Marcel passait ses vacances d'été, Schippers rencontre un homme qui prétend posséder une œuvre inconnue de Duchamp. Cette confrontation personnelle avec la question du vrai et du faux est en rapport direct avec la reproductibilité et l'auraclasme du ready made. De même qu'un polar fait alterner l'histoire du meurtre avec le récit de sa découverte, les passages sur l'enquête de Schippers introduisent un métaniveau à l'histoire de Duchamp. Cela permet à Schippers de commenter et de contempler l'œuvre de Duchamp sans recourir à l'abstraction ni à la généralité. Le conceptualisme de Duchamp repose sur une réflexion semblable : il ne se présente jamais comme une théorie mais se dissimule dans des aphorismes et des commentaires humoristiques, eschatologiques et absurdes.

Le génie du livre de Schippers réside donc dans la correspondance de la forme à son contenu. Dans la traduction française du livre que nous élaborons actuellement, nous avons tenté de restituer cette correspondance. Cela implique à la fois que l'on respecte le texte original et que l'on intervienne en fonction des particularités de la langue de traduction.

D'une part, il importe de respecter le style de K. Schippers. Celui-ci présente une certaine perfidie : à première vue, le texte semble peu soigné, vite écrit. Ce n'est qu'une fois plongé dans le livre et dans le

sujet du livre – la vie et le travail de Marcel Duchamp – que l'on se rend compte que cet aspect négligé est lié à l'introduction par Schippers du ready made dans l'écriture du roman. Ceci se perçoit non seulement à l'usage d'expressions idiomatiques orales, mais aussi au fait que l'auteur a troqué la précision et l'exactitude du langage écrit contre un langage plus indéterminé mais aussi plus ouvert et plus poétique. Au lieu d'écrire, par exemple, que Jean-Claude Brialy a eu un rôle dans le film *Les quatre cents coups* parce qu'il est un ami de Truffaut et qu'il n'apparaît qu'une minute à l'écran, Schippers écrit que « Jean-Claude Brialy y a un tout petit rôle d'ami », laissant ainsi ouvert le sens : Brialy y joue-t-il le rôle d'un ami ou bien est-il un ami ? Nous avons essayé de trouver un équivalent à ce néerlandais ouvert qui n'est pas toujours grammaticalement correct. Par exemple, quand Schippers décrit la manière dont il envisage d'adresser une lettre d'admirateur à Duchamp, idée à laquelle il a finalement renoncé parce qu'il pense que Duchamp ne fait pas partie de ces gens qui aiment les lettres d'admirateurs, nous avons opté pour la phrase « Lui écrire une lettre d'admirateur ? – non, très peu pour lui. » À proprement parler, cette phrase n'est pas correcte car le sujet de la première proposition n'est pas le même que celui de la deuxième partie. Néanmoins, elle traduit mieux le monologue intérieur de K. Schippers que la phrase « non, Duchamp ne fait pas partie des gens qui aiment les lettres d'adorateurs ».

Mis à part le caractère parfois impropre de la langue, l'aspect ready made de l'écriture de Schippers se fait jour également dans l'introduction d'un ton direct et d'énoncés performatifs. Nous avons utilisé la même technique afin de conserver l'esprit tonique et gai du texte original. Par exemple : « Ses deux frères sont des voyous sympas, le patron du bar joue de l'accordéon si longtemps qu'on ne sait plus s'il faut dire s'il vous plaît arrêtez ou s'il vous plaît continuez. »

L'instrument qui restitue au mieux les ressorts du ready made est la ponctuation. Schippers lui-même s'en sert beaucoup : il utilise relativement peu de points et il n'hésite pas à connecter les phrases par des virgules sans que soit expliquée la nature du lien. De même qu'un film permet de lier des images de manière associative, la liaison de phrases par des virgules permet d'échapper au primat de la logique rationnelle, ou à la nécessité d'indiquer une logique tout court. Nous avons respecté la ponctuation de Schippers dans la mesure du possible. Par exemple : « Dans *Un chèque*, il y a un vrai crapaud dans le jardin imaginaire de Marianne Moore, on est allongé un instant sur un lit peint

par Rauschenberg, on essaie de boire une cannette de bière de Jasper Johns, c'est du bronze. » En ce qui concerne l'usage des guillemets, ainsi que Schippers, nous ne les utilisons pas systématiquement pour marquer les citations afin de ne pas introduire de hiérarchie entre, d'une part, les phrases descriptives et, d'autre part, les commentaires du narrateur. Par exemple, la remarque personnelle « Quelle différence avec Lebel. Cage ne prend rien au sérieux. C'est comme ça qu'il faut faire. » n'est pas mise entre guillemets dans la traduction française.

Néanmoins, quand cette réduction de la ponctuation voulue par Schippers donnait lieu après traduction à une phrase difficilement compréhensible – et nous avons dû constater que le français s'y prête moins bien que le néerlandais – nous avons opté pour des structures de phrases plus classiques en introduisant des points ou deux points. Ainsi par exemple de la phrase : « C'est l'époque de *Trailers*, un film d'une heure et demie pour lequel la rédaction de *BBB* a mis bout à bout au hasard une dizaine de bandes annonces. Elles proviennent de pellicules 35mm presque jamais montrées par *De Uitkijk*, le cinéma du Prinsengracht où Pieter Goedings est opérateur. » La traduction de ce paragraphe consiste en deux phrases, tandis que l'original n'en compte qu'une.

D'autres transformations par rapport au texte source ont été opérées. Dans le chapitre 9, la transformation du temps de narration en est la plus remarquable. Alors que Schippers utilise essentiellement l'imparfait, nous avons préféré le présent de narration car, selon nous, celui-ci correspond mieux au ton direct et dynamique du récit. Cette valeur du présent restitue l'effet cinématographique du récit de Schippers : image après image, l'histoire se déploie sous nos yeux, comme au cinéma. De plus, cet effet de frontalité du présent correspond à la volonté affichée, par Schippers et par Duchamp, d'éviter les thèses métaphysiques. Schippers et Duchamp ne s'intéressent pas aux observations destinées à dégager des constantes et des généralités dans la réalité : ils essaient plutôt de *faire* la réalité. C'est par ailleurs très précisément leur esprit expérimental et ludique qui nous a convaincues de nous permettre à nous aussi un certain degré de liberté. Bien sûr, cette expérimentation avec le texte a été débattue avec K. Schippers lui-même.

Pour ce qui concerne le reste de la traduction, nos infidélités consistent surtout en des néologismes. Par exemple, pour traduire l'adjectif néerlandais « zinnelijk » que Schippers utilise pour décrire la

peinture de Mondrian, nous avons inventé pour la version française l'adjectif « sensoritif » (chapitre 4). Une traduction fidèle au dictionnaire aurait pu être « sensuel », « charnel » ou « sensoriel ». Or, « zinnelijk » recouvre ces trois termes : il a donc fallu inventer un autre mot. De plus, « sensoritif » restitue mieux le dynamisme du sensoriel et du sensuel que Mondrian découvre. Les autres néologismes de la traduction consistent à conserver délibérément les erreurs de traduction, à condition qu'elles impliquent une ouverture poétique. Par exemple, on a choisi de ne pas corriger « L'avion se décolle » (chapitre 1) car la forme pronominale du verbe évoque mieux l'impression de rupture soudaine d'un décollage. Par ailleurs, ce jeu de l'erreur et du hasard correspond tout à fait à l'esprit duchampien. Enfin, cette méthode de travail est rendue possible car elle est le fruit d'une collaboration entre une néerlandophone et une francophone qui ne maîtrisent pas parfaitement la langue de l'autre. Cette donnée nous conduit à parler « autour » des phrases et à trouver ainsi un équivalent qui peut être loin du texte original, mais proche de son esprit.