

Judith Wambacq
Camille Richert

'LA MARIÉE DE DUCHAMP' DE K. SCHIPPERS

Amsterdam: French translation of a chapter from the Dutch novel 'De Bruid van Duchamp' by K. Schippers

RELIEF 10 (1), 2016 – ISSN: 1873-5045. P. 18-29

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.923>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

9. Amsterdam¹

[...]

Le 5 juin 1956, MD écrit à Roché. Teeny et lui ont dévoré *Jules et Jim*, « le livre a la fraîcheur de toutes les jeunes années et semble avoir été écrit par l'homme que tu étais il y a cinquante ans. »

Roché, fier, montre la lettre à Truffaut. Il lui dit qu'entre temps, il a commencé à écrire un nouveau roman sur ses jeunes années, notamment sur ses années newyorkaises où il fréquentait Marcel et l'Américaine Beatrice Wood. Le titre qu'il a en tête, c'est *Totor*, c'est comme ça qu'ils s'appellent depuis 1916. Ou peut-être, *Victor*, l'autre nom qu'ils se donnaient, Roché ne sait pas encore.

Truffaut dit à Roché que *Jules et Jim*, c'est trop difficile pour un débutant, bien que l'histoire soit belle. C'est pourquoi après quelques court-métrages, il a commencé sa carrière avec *Les quatre cents coups*, histoire de sa propre jeunesse misérable, avec Jean-Pierre L  aud comme acteur principal, on le reverra fréquemment dans les films de Truffaut.

Le film a été tourné à l'hiver 58-59. Jean-Claude Brial y a un tout petit rôle d'ami. Un soir, il amène Jeanne Moreau. Truffaut est tant impressionné par cette femme qu'il se dit : c'est elle, la Catherine de *Jules et Jim*.

¹ Ce chapitre est issu du manuscrit de *La Mari  e de Marcel Duchamp*, traduction française en cours de *De Bruid van Marcel Duchamp* (Amsterdam : Querido, 2010).
Commentaire en fin de texte.

Sur place, sous la pluie, il improvise une courte scène avec Moreau. Ça colle parfaitement, si bien qu'il envoie quatre photos de Jeanne à Roché. Le 3 avril 1959, Roché lui répond déjà : « Grand merci pour les photos de Jeanne Moreau. Elle me plaît. Je suis content qu'elle aime Kathe ! J'espère la connaître un jour. »

Quatre jours plus tard, Roché décide « tandis qu'on lui fait une banale piquête dans l'avant-bras », comme l'écrit Truffaut. Quelques mois après le décès de Roché, *Les quatre cents coups* sont projetés pour la première fois. Quelques années après, Truffaut commence à tourner *Jules et Jim*, on y retrouve le style franc et sautillant des *Quatre cents coups*. Jules, Jim et Catherine, ils s'aimaient, et pourtant, ne se touchaient pas tant que ça.

La première du film a lieu à Amsterdam au Leidsepleintheater. L'histoire importe peu, il s'agit surtout du rythme joyeux de leurs mouvements. Un jour Catherine préfère son ami Jim, le lendemain c'est le tour de Jules, pas de problème, de ce ménage à trois n'émane pas la tristesse attendue. Du moins au début, à la fin l'histoire se termine tout de même par un drame.

Trois amis sortent de la salle de cinéma. Arrivés aux portes battantes, ils se retournent. À la fin de chaque film, l'écran se replie en accordéon sur le côté pour laisser apparaître deux photos d'un paysage hivernal, avec des arbres aux branches nues, un positif et un négatif.

On se dirige vers le café Eijlders pour poursuivre notre discussion sur *Jules et Jim*. Très beau, mais trop théâtral. *Jules et Jim* n'est rien comparé à *Tirez sur le pianiste*, ce film presque dadaïste de Truffaut tourné en 1960. C'est une comédie noire où Charles Aznavour joue un pianiste de concert sans le sou qui se produit dans un bistro. 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. Pas de demi-mesure.

On aurait sans doute été plus indulgent envers *Jules et Jim* si on avait connu l'amitié qui unissait Roché et Duchamp. Ce même après-midi, dans un appartement en étage de la Kerkstraat, tout près du Leidsegracht, on compose un numéro de la revue *Barbarber*. La plupart des propositions envoyées, G. Brands les jetait, ou plutôt les poussait du coude, d'un geste nonchalant, vers la poubelle.

Ce qui avait été retenu ? La danse de Bernlef avec Fred Astaire, une boule de mastic dans une boule de hâché, *Jossie* de Hanlo dans la

traduction anglaise de Ethel Portnoy, le prix d'un petit pain sans saucisse, un tango de Carl Frederik Reuterswård, une mandoline flanquée d'un camion, ainsi qu'un court poème appartenant au domaine de l'inframince.

*Quand
la fumée de tabac
sent aussi
de la bouche
qui l'exhale,
les deux odeurs
s'épousent
par inframince*

C'est un extrait de *Marchand du sel*, recueil de textes de MD composé par Michel Sanouillet en 1958. Le biologiste D. Hillenius les aurait sans doute appelés des « bouts de texte » – un mot léger qui convient mieux.

Ça nous a pris un peu de temps avant de mettre la main sur le recueil, mais dès lors, plus moyen de l'esquiver. Des remarques brèves, entre essai et poésie, qui, souvent, sont finalement raturées d'un trait narquois. C'était du jamais vu, et peu importe que la plupart de ces bouts de texte aient été écrits il y a plus de quarante ans.

Dans le numéro suivant de *BBB* – on projette toujours *Jules et Jim* au Leidseplein, un succès fou – Marcel nous attrape encore par le col.

Perdre la possibilité de reconnaître 2 choses semblables - 2 couleurs, 2 dentelles, 2 chapeaux, 2 formes quelconques. Arriver à l'impossibilité de mémoire visuelle suffisante pour transporter d'un semblable à l'autre l'empreinte en mémoire.- Même possibilité avec des sons.

L'idée nous frappe : elle rend toute chose unique et nouvelle. Plus tard, Hillenius nous signale le danger de cette proposition faussement intelligente. On a toujours besoin d'un radeau, d'une routine, c'est à partir de ça qu'on reconnaît la nouveauté, sinon, on devient fou.

On a vu la performance de Duchamp au Filmmuseum. Il joue, avec Picabia et Satie, dans *Entr'acte*, un film court de René Clair projeté durant *Relâche*, le ballet de Picabia. On le voit sur le toit du Théâtre des Champs-Élysées, jouant aux échecs avec Man Ray jusqu'à ce qu'on leur renverse un seau d'eau sur la tête. Ils sursautent en riant.

Le film aussi a plus de quarante ans et MD vit encore. Il n'y a pas moyen de le contacter ? J'ai déniché son adresse, 240e Ouest 14e Rue, New York. Lui écrire une lettre d'adorateur – non, très peu pour lui. Alors autre chose, comme un problème d'échecs – c'est ça, lui envoyer seulement l'ouverture, et en dessous « Les Blancs gagnent en 32 coups ».

Il n'a pas répondu à notre lettre. À mesure que notre soif d'informations sur MD grandit, on achète chaque livre et chaque revue qui lui sont dédiés, quand le prix le permet. On s'approche de plus en plus de l'homme qui, avec un simple peigne, une housse noire de machine à écrire ou une bouteille remplie d'air de Paris, fait monter sur scène la réalité même, sans détours ni flonflons. Le plus beau, c'est peut-être que son travail n'en finit pas de nous échapper, si clair pourtant qu'il n'y paraisse.

Sur Marcel Duchamp de Robert Lebel – la maquette est de la main de MD – est le livre le plus détaillé sur Duchamp, comprenant un catalogue d'œuvres et des souvenirs de Henri-Pierre Roché sur Marcel. Depuis 1920, Duchamp n'a fait que des petits trucs. Il a plus au moins arrêté l'art, il en a marre de toutes ces prétentions et il choisit le jeu d'échecs. Il écrit : « Si tous les artistes ne sont pas des joueurs d'échecs, tous les joueurs d'échecs sont des artistes ». Roché ajoute que la meilleure œuvre de Duchamp, c'est l'emploi de son temps.

Ça nous plaît, même si le ton du livre de Lebel, avec son grand air français, est un peu trop distingué. Maintenant que son temps s'est avéré aussi important, on est à la recherche de quelqu'un qui a connu MD d'une autre manière et qui peut témoigner de la façon dont il l'employait.

Cette chance se présente, quand on ne fait rien, ça vient tout seul. Dans une revue américaine, il y a un article, presque dansant, du compositeur américain John Cage, intitulé « 26 déclarations au sujet de Marcel Duchamp ». Ce n'est que plus tard que je comprends que Cage a déterminé la longueur des phrases et des alinéas à l'aide d'un dé, une technique extraite du *I-Jing*, le livre des transformations.

*Le risque demeure qu'il sorte de la valise ou nous l'avons mis.
Tant qu'il reste bouclé.*

Ce sont les premiers mots de Cage.

*Les autres étaient artistes.
Duchamp fait collection de poussière.*

Quelle différence avec Lebel. Cage ne prend rien au sérieux. C'est comme ça qu'il faut faire.

Le chèque. La ficelle qu'il a laissée tomber. La Joconde. Les notes de musiques sorties d'un chapeau. Le verre. La peinture au pistolet pour enfant. Les choses qu'il a trouvées.

Ainsi – toute chose vue – j'entends tout objet plus le processus du regard sur lui – est un Duchamp.

Bien dit. Alors de ce point de vue, tout notre environnement a de l'intérêt. Qu'importe où l'on regarde, même les endroits minimes offrent quelque chose à voir, comme le café Lucas au coin de la Kerkstraat et de la Leidsestraat à Amsterdam. Lucas est de taille ramassée. Il essaye à nouveau de me louer un petit magasin quelques maisons plus loin.

« Comment vas-tu, Lucas ? »

« On se débrouille, monsieur. »

Et tout d'un coup, je les perçois, les manches courtes de sa chemise. Il la met toujours, même en hiver, je m'en rends compte maintenant, jamais remarqué.

Dites que ce n'est pas un Duchamp. Retournez-le, c'en est un.

Voilà les mots de Cage. À cette époque, Bernlef et moi écrivons *Un chèque pour le dentiste*, le titre est une référence à Duchamp. Un jour, il a payé son dentiste avec un chèque qu'il a lui-même dessiné. Ce livre rassemble des œuvres de Schwitters, Duchamp et d'autres artistes qui raillent l'art officiel et essayent de le fondre dans la vie quotidienne.

Le livre parle aussi de l'Américain Joe Gould et de son audacieuse entreprise : il travaille à *Une histoire orale de notre temps*, le manuscrit compte déjà onze fois plus de pages que la Bible. Gould a décidé de noter tout ce qu'il entend et voit à New York. Graffiti dans le métro ou dans les toilettes, dialogues dans les salles d'attente des hôpitaux ou défilés de la 5^e Avenue. Il écoute les femmes qui nettoient le sol des bureaux et il parle avec les hommes de la morgue.

Au même moment, Stanley Brouwn traverse Amsterdam. Il demande son chemin aux passants et leur fait dessiner le trajet au feutre sur un A4. Il appelle ces dessins *This Way Brouwn*.

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.

Conçu comme solo pour piano, 4:33 de John Cage laisse entendre le musicien qui se tient derrière son instrument sans bouger, ainsi que les bruits de murmures de la salle. Satie a essayé de composer de la musique de meuble, personne n'est obligé d'écouter, des sons insignifiants, comme une chaise dans le coin.

« Sa musique n'est pas un but mais un moyen », écrit Bernlef sur Satie dans *Un chèque*, « elle nous guide, d'une flèche, de la salle de concert vers la rue. Aussi éphémère que transfigurante. Vivant. »

Dans tout le livre, on a cherché à restituer cet esprit. Il sort bientôt. Pour la présentation du livre au Bellevue, devons-nous demander à Reinbert de Leeuw de jouer les *Vexations* de Satie ? *Un chèque* présente sur deux pages les notes de cette composition qui dure une minute et demie.

On en parle avec Louis Andriessen, Peter Schat et Reinbert lui-même. Ce n'est pas évident. En préambule, Satie a écrit : « Pour jouer le thème 840 fois de suite, il serait souhaitable de se préparer à l'avance, et dans le plus profond silence, par immobilités sérieuses. »

La question est de savoir si Satie prenait ça au pied de la lettre. Ses pièces sont souvent accompagnées d'indications bizarres, « comme un rossignol qui aurait mal aux dents », « composé pour un chien » et « sans rougir du doigt ». Aucun pianiste ne prend ça au pied de la lettre, et si on joue le motif de *Vexations* 840 fois, ça prend plus de 21 heures. N'est-ce pas un peu trop long ?

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 des pellicules 35mm qui n'ont quasiment jamais été montrées par *De Uitkijk*, le cinéma du Prinsengracht où Pieter Goedings est opérateur.

Rock Hudson, Jane Wyman, l'épouse du futur président Ronald Reagan, Eddie Constantine, Esther Williams, mais aussi une araignée géante qui grimpe les montagnes. Ce qu'on voit, ceux qu'on voit, n'importe plus.

On vient de finir un film court, *Pinces à linge*, les voilà, se balançant au vent, total, medium, close. Brands vient de les enregistrer dans le jardin de sa remise à 's-Graveland avec sa caméra 8 mm. Et avec *BBB*, on a le plan de faire un numéro entièrement en papier peint.

840 fois le même motif ? On devrait le faire.

Judith Wambacq Camille Richert

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

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

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'auraclasse 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 Brially 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.