

Mélusine

numérique
hors-série

**Almanach
du siècle surréaliste
2024**



Éditions Mélusine

Revue de l'Association pour l'Étude et la Recherche sur le Surréalisme

LA « GRANDE MANNEQUIN » DE RENÉ CREVEL : REGARDS CROISÉS

ASTRID RUFFA

« Un pont de mouvantes images fait la navette du sujet à l'objet, permet au premier de transformer le second et *vice-versa* »¹: c'est ainsi que Crevel définit l'objet en 1933. Il en donne une illustration poétique en 1934, dans « La grande mannequin cherche et trouve sa peau »².

Animé par les « désirs » et incorporant ainsi une part de subjectivité, un mannequin est détourné de sa fonction première, changeant de nature et même de genre grammatical. Il devient « la Grande Mannequin » qui agit comme une personne échappant aux « hypocrisies bou-tiquières » et aux « manigances des étoffes ». Refusant un « rôle de pure parade », la Grande Mannequin ne sert en effet plus de support à des marchandises exposées en vitrine dans un but commercial. Zone d'interaction entre les contraires, elle se singularise par une dynamique dialectique. Elle peut être « violente » et « douce », « emprisonnée » et « libre », fille du « vêtement » et de la « nudité », « Hermaphrodite » unissant sa forme « rigide » de mannequin à l'« étoffe floche », « corps maternel » aux « douces incurvations » et « squelette » aux « muscles nus et sanglants », « soleil » jaillissant des « opacités ».

1. René Crevel, « Surréalisme », *Vu*, 275, 1933, p. 923, repris in *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Paris, Pauvert, 1986, p. 303.

2. René Crevel, « La grande mannequin cherche et trouve sa peau », *Minotaure*, 5, 1934, p. 18-19.

Au « gel d'une vitre », la Grande Mannequin oppose alors son « élan » qui va grandissant : des « longues foulées » aux « saut[s] », de la « danse » à l'« envol ». Elle entraîne aussi dans son mouvement d'autres objets qui se singularisent à leur tour. Ainsi, les « chiffons se mettent à chanter », les « vestiges de l'antiquité » entrent « dans la danse » et « ce qui l'aime la suit » alors que « le reste meurt ».

Le mannequin en vitrine avivant le désir d'achat est contré par la Grande Mannequin et son désir d'union des contraires. Ce dernier trouve satisfaction dans le « couple » mannequin-étouffe qui devient « ruissellement d'un chant d'amour » et, la nuit tombée, dans le rêve de la Grande Mannequin qui « en robe de voie lactée » telle une mariée, s'envole vers « le secret de l'homme ».

Par sa nature hybride et sa valeur subversive, la Grande Mannequin dialogue avec d'autres objets, comme la « femme spectrale »³ de Dalí. Comme la Grande Mannequin, cette femme-objet à l'anatomie spectrale est à la fois désirante et désirée, lumineuse tel un « projecteur de lumière » et dynamique par sa « rapidité ». Elle est aussi « démontable » par la « désarticulation de son anatomie », comme la « belle cylindrique » de Crevel capable de se débarrasser de sa tête, ses jambes et ses bras, ou encore de « sortir d'elle-même ». Cependant, loin de tendre vers l'union harmonieuse des contraires, le spectre de Dalí est une femme-mante religieuse prête à dévorer le mâle. Animé par un désir subconscient intervenant de manière brutale et destructrice, le spectre est une « écorchée vivante » « déchiquetant les contours » et « montée sur griffes » comme la « mante religieuse » courbée par un instinct cannibale.

3. Présentée dans le texte qui suit celui de Crevel (Salvador Dalí, « Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral », *Minotaure*, 5, 1934, p. 20-22). Dalí illustre le texte de Crevel sur la *Grande Mannequin* et Crevel commente à de nombreuses reprises l'œuvre du Catalan, rédigeant notamment la première monographie consacrée à Dalí.

La Grande Mannequin dialogue également avec « La mariée mise à nu par ses célibataires, même » que Duchamp appelle aussi le « Grand Verre » et à laquelle il confère une mécanique érotique⁴. La Mannequin de Crevel est une femme-objet squelettique, autosuffisante, mise sous verre et en même temps dynamique, désirante et moteur de désir, comme « la Mariée » de la partie haute de l'œuvre de Duchamp, qui transmet sa puissance aux Célibataires de la partie inférieure. Dans les deux cas, la dynamique amoureuse est dénuée de sentimentalisme et l'être-objet devient une mariée – par la « robe de voie lactée » pour la Mannequin de Crevel et par cette « sorte de voie lactée » qui émane de la tête de la Mariée de Duchamp et qui figure son épanouissement⁵. Cependant, alors que Crevel insiste sur la possibilité de l'union, Duchamp figure la séparation tout en évoquant des liens « électriques »⁶ entre la Mariée et les Célibataires : c'est une œuvre bipartite que Duchamp montre.

Enfin, l'écrit de Crevel gagne à être rapproché de la scène de la « grande exposition de blanc » dans *Au Bonheur des Dames* de Zola⁷. Même si les moyens et les visées divergent nettement, les deux textes questionnent la pratique de la consommation de masse, en figurant notamment le désir d'achat suscité par les grands magasins et leurs vitrines, ainsi qu'un être insoumis qui refuse et détraque la logique marchande. Chez Zola, la façade triomphale du *Bonheur des dames* « accrochant les yeux », suscite le désir compulsif d'acquérir les objets qui s'accumulent en vitrine. Mouret met en place un dispositif calculé à

4. Dans la *Boîte verte*, Duchamp réunit 94 documents de travail liés à cette œuvre. Breton en publie un extrait en 1933 (« La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes », *Le surréalisme au service de la révolution*, 5, 1933, p. 1-2). En 1934, tissant l'éloge du « Grand Verre », il en reproduit un autre : Duchamp y explique l'aspect érotique de son œuvre (André Breton, « Le Phare de la Mariée », *Minotaure*, 6, 1935, p. 45-6).

5. Comme le note Duchamp, repris par Breton *in ibid.* p. 46.

6. *Id.*

7. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard, 1980 [1883], p. 449-491, en particulier 449, 456-57, 488-89.

valeur esthétique qui rend unique et irrésistible l'objet sériel. Dans le but de posséder toutes les femmes, il finit par élever un grand magasin-« église » où résonne la « chanson du blanc » pour les « noces de la reine inconnue ». Denise seule résiste : par ses refus et sa démarche sans calcul, elle figure la « vengeresse » qui triomphe sur Mouret à son tour possédé, vaincu. Quant au texte de Crevel, les vitrines des grands magasins, par une métaphore filée, deviennent des « regards » destinés « à être vus », des « œillades » au sein de façades-visages aux « fronts » à « soixante étages ». Par sa démarche dialectique, la Grande Mannequin – « iris » de l'œil-vitrine – échappe au piège de la rationalité marchande, transformant les « étalages » en « cimetières » et s'envolant lorsque, telle une « paupière », le rideau de fer s'abaisse sur la vitrine.

Finalement, ces regards croisés sur la Grande Mannequin de Crevel font ressortir l'originalité et la puissance d'une écriture poétique qui se veut « moyen de connaissance »⁸.

8. René Crevel, « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution », *Documents* 35, 6, 1935, n.p.