Le corps sans limites ou l'acéphalité : le personnage d'Acéphale, secret et équivoque, dans les œuvres des artistes autour du Collège de Sociologie

Camille Morando, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou / École du Louvre, Paris

Abstract

Acephala inflict *upon* the body image the sacrificial amputation of the face and the disturbing presence of a headless figure. The character *Acéphale*, imagined by Georges Bataille and André Masson in 1936 in Spain and personified by this headless and vigorous creature, describes the universe of confusion and savagery that surrounds them. *Acéphale*, the emblem of the review established by Bataille, matches *up* with the Collège de Sociologie's queries from 1937 to 1939, as well as with the rites of a secret society. The artists linked to the Collège de Sociologie, André Masson, Taro Okamato, and Isabelle Waldberg, question the portrayal of a headless human body. Exhibiting an *acéphale* enables them to question political, sexual, and social identity and to doubt the image's status and traditional iconography. These artists and writers reveal the collapse of the figuration, wishing to show the ambiguous and "headless" part of art in order to celebrate desire, the myth of absence, and the baring of the human body.

> L'image peut être usée (obsoleta) au point de ne presque plus apparaître, elle peut être obscure et défigurée, elle peut être claire et belle, elle ne cesse d'être.
>
> Saint Augustin, *De Trinitate*, coll. Bibliothèque augustinienne, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, t. 16, p. 358.

> Ce que nous avons entrepris ne doit être confondu avec rien d'autre, ne peut pas être limité à l'expression d'une pensée et encore moins à ce qui est justement considéré comme art. [...]
> Ce que nous entreprenons est une guerre.
>
> Georges Bataille, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, n° 1, 24 juin 1936, p. 2.

Dans la dissidence du surréalisme, en 1936, Georges Bataille (1897–1962) et André Masson (1896–1987) désirent s'opposer au monde de ces années où le fascisme étreint l'Europe. Ils inventent Acéphale, l'homme sans tête, qui stigmatise une société sans roi, une communauté sans Dieu. Ce personnage est une réponse à l'univers de désordre et de sauvagerie qui les entoure.

L'acéphalité pourrait correspondre au concept de la « fin de l'histoire » de Hegel. Le modèle hégélien de Georges Bataille restera celui d'Alexandre Kojève (1902–68)[1]. Ce dernier, lors de ses cours à l'École des Hautes Études de 1933 à 1939, lit, traduit et commente *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. Il offre à Georges Bataille la perspective d'un humanisme athée en lequel Bataille voit la destruction et l'achèvement de l'homme. Le concept de l'acéphalité unit la violence d'un personnage acéphale au secret et à l'équivocité d'une figure décapitée. L'acéphalité propose une débâcle dans l'histoire de la figuration, une « fin de l'histoire », figeant la représentation du corps humain devenu non identifiable. Elle ouvre la voie d'un retour au mythe, excluant tout retour à l'ordre qu'elle combat, mais épouse d'une certaine façon à la fois le retour à la figure – même si elle la décapite – et le retour à la forme – en tant qu'entité indépendante – conservant un langage plastique figuratif. En cela, l'acéphalité rend compte d' « une lutte du fond contre la forme[2] » disait Hegel, affirmant la notion de retour à un monde ancestral, souterrain, où s'inscrivent l'enjeu du mythe et le questionnement de l'image d'un tel sacrifice. En marge de l'histoire des mythes classiques, Georges Bataille, alors écrivain dérangeant, voire rejeté des milieux surréalistes et politiques, et André Masson, peintre ayant rompu avec le surréalisme de Breton en 1928, imaginent l'impensable : le personnage d'Acéphale.

De cette image définitivement violente vont naître des dessins d'André Masson et également les représentations de deux artistes, Taro Okamoto et Isabelle Waldberg, présents au Collège de Sociologie et à la société secrète Acéphale. L'acéphalité va leur permettre de s'emparer du monde « mythique » et de révéler la part équivoque et acéphale de l'art pour célébrer la rupture et le manque, le mythe de l'absence et la mise à nu du corps de l'homme.

Le Collège de Sociologie, créé par Georges Bataille, Michel Leiris et Roger Caillois en 1937 à Paris, est la part publique et exotérique de la société secrète Acéphale fondée par Bataille la même année[3]. De fait, les conférences du Collège de Sociologie souhaitent rassembler, même s'il s'agit d'un public restreint, somme toute éclectique, là où la société secrète exclut. Ce groupe fermé, basé sur l'interdit de la parole et sur la méditation solitaire, espère voir se manifester les signes du sacré. Les versants visibles – même si confidentiels – de cette volonté « religieuse » s'expriment dans la revue *Acéphale* publiée par Georges Bataille, Pierre Klossowski et André Masson en juin 1936. Cette revue réhabilite Nietzsche, accaparé alors par le nationalisme nazi. L'emblème de la revue est le personnage d'Acéphale.

Les membres du Collège de Sociologie et de la société secrète Acéphale, « les insoumis lucides » comme les appelle Patrick Waldberg (1913–85), secrétaire au Collège et adepte de la société Acéphale, proposent une idéologie du combat fondée sur la puissance du mythe. Ils désirent passer de l'étude des rites

et des manifestations du sacré à la création d'un mythe, comme d'une arme pour contrer toute forme de fascisme. Créer un mythe, Georges Bataille le désirait au moment où il appelait la guerre de ses vœux. La religion de la mort était née, contrant toute forme de dogmes et imposant au corps humain une blessure irréparable. Cette volonté s'incarnera en avril 1936 avec le personnage d'Acéphale, tentative communautaire avortée, certes, mais remarquable même si marginale dans l'histoire de la figuration.

L'acéphalité brise les monismes et tend à la multiplicité des possibilités. Le corps acéphale renvoie à un anthropomorphisme singulier, qui rompt avec le statut même de l'image en histoire de l'art, tant du point de vue historique que politique. Il répond à une angoisse « déliée par une temporalité brisée[4] ». Pourquoi en effet continuer de figurer le portrait si, comme l'écrit Georges Bataille, « le principe même de la tête est réduction à l'unité, *réduction* du monde à Dieu[5] » ? Comme la décapitation assure la mort de Dieu, toute liberté devient possible. L'arrachement du portrait empêche aussi toute forme d'identification.

Le statut historique et politique du personnage d'Acéphale réside dans le rejet de la mémoire, puisqu'Acéphale apparaît « après » la mort de Dieu. Au reste, le mot d'ordre du Collège de Sociologie est clair : « Si Dieu est mort, la société reste notre dernier devoir[6]. » Et ce devoir est vaste : « « Le monstre » dont nous devons triompher a trois têtes, trois têtes ennemies, christianisme, socialisme et fascisme[7].» Bataille se dresse contre l'idéal ascétique de la morale chrétienne et contre l'idéal économique du monde capitaliste qui visent à supprimer la part de licence et de dépense de l'homme. Avec Acéphale, il propose une éthique de cette part maudite, nietzschéenne, dionysiaque et héroïque qui s'exprime dans la guerre et dans l'échange. D'un point de vue politique, le personnage interpelle les contradictions des gouvernements qui régissent les années 1930 : d'une part les démocraties libérales négligentes et impuissantes face au fascisme hitlérien ; d'autre part les dictatures totalitaires qui exaltent le mythe de l'armée et de la patrie, et qui annihilent toute forme d'individualisme. Acéphale triomphe là où la politique échoue, car il revendique un individualisme empreint du concept de totalité, de l'expérience de la mort et de la communauté des amants. Son statut s'accorde au désir de l'excès pour atteindre l'impossible et tout envisager, autant la guerre que l'amour, autant la résistance que la mort. Le personnage d'Acéphale, figure dotée d'une charge positive, incarne la victoire sur toutes formes de totalitarisme, de militarisme et d'ordre, puisqu'il mène une guerre contre lui-même, contre les propres limites de l'homme.

De plus, le corps sans limites d'Acéphale rejette la mémoire sans nier le temps, seulement il désire atteindre un niveau de conscience qui plonge dans un vertige que seul le déchaînement permet.

Les personnages acéphales existent dans l'histoire de l'art depuis l'apparition de l'image. Certaines figures dont la tête n'a pas survécu au temps, appartiennent à notre musée imaginaire, comme le *Torse du Belvédère* au Musée Pio Clementino à Rome, ou *La Victoire de Samothrace* et *Héra de Samos*, au Musée du Louvre à Paris. Le fait même qu'elles soient exposées amputées (sans compter celui qu'elles soient abondamment diffusées sous la forme de moulages ou de reproductions) suscite l'interrogation, le désir ou la répulsion. Par ailleurs, les têtes des statues de saints ou de figures bibliques décapitées pendant la Révolution devaient offrir un spectacle rare de corps amputés, exposés sur les parvis des églises, comme les figures de proue d'une communauté sacrifiée et errante.

Quant aux représentations même d'acéphale, d'une part, nous trouvons diverses études comme, par exemple, celle de l'entourage d'Alonso Berruguete au début du XVI[e] siècle, conservée au Musée du Louvre (*Corps sans tête* [étude pour une Crucifixion], inv. RF 1077). Plus nombreuses, les œuvres inspirées de la mythologie et de l'histoire religieuse offrent des scènes de décapitation, celles de Persée et Méduse, Judith et Holopherne, David et Goliath, Salomé et Jean-Baptiste, etc. Dans la majorité de ces scènes, seule la tête est représentée car l'image du corps amputé, particulièrement dérangeante, perdrait tout sens, tout statut, toute fonction : elle est généralement rejetée de la composition plastique. Quelques rares exemples montrent le corps, inerte et décapité, à côté ou sous la tête exhibée. Parmi les plus célèbres, nous pouvons citer la grande statue en bronze par Benvenuto Cellini du *Persée avec la tête de Méduse* de 1553 dans la Loggia dei Lanzi à Florence ; plus discret mais saisissant, le petit panneau de Sandro Botticelli, *La Découverte du cadavre d'Holopherne* réalisée vers 1469–70 (détrempe sur bois, 31 × 25 cm, Florence, Musée des Offices) ; ou des représentations de la décollation de saint Jean-Baptiste, comme la fresque peinte par Caspar de Crayer dans la première moitié du XVII[e] siècle pour l'Abbaye de Saint-Bavon à Gand, ou celle de Giambattista Tiepolo en 1732–33 pour la chapelle Colleoni à Bergame.

D'autre part, quelques œuvres exhibent un corps acéphale doté de vitalité : l'étonnante sculpture de Rodin, *L'homme qui marche*, exécutée vers 1900, qui se meut avec détermination, malgré l'amputation des bras et la dissolution des parties génitales (tirage de 1927, bronze, 86 × 60 × 27 cm, Paris, Musée Bourdelle) ; ou la *Femme qui marche* de Giacometti de 1932–34, qui conserve sa noblesse et sa liberté, en dépit de son cœur arraché (bronze, 150 × 24 × 38 cm, Humlebæk, Louisiana Museum für Moderne Kunst) ; ou encore le *Pugiliste* de Marino Marini, de 1934, qui est une réminiscence d'un héros antique

(bronze, 103 × 50 × 45,5 cm, Turin, Galleria civica d'Arte moderna e contemporanea). Ces sculptures nous projettent dans un temps indéfini et souverain. D'autres œuvres, méconnues ou marginales et à la recension desquelles nous travaillons[8], pourraient être évoquées, comme celles qui illustrent saint Denis, céphalophore.

Toutefois, si le personnage d'Acéphale de Bataille et Masson s'inscrit dans ce corpus, il n'appartient pas à une iconographie spécifique, mythologique ou religieuse. La posture d'Acéphale peut rappeler la célèbre *Étude de proportions* de Léonard de Vinci datée de 1490, qui inscrit l'image parfaite du corps humain dans la géométrie. Mais le corps d'Acéphale n'accepte aucun cadre, n'est pas limité par ce qui est représenté, car il nous confronte au manque, tant par l'absence de tête que par la béance qui l'entoure.

En cela, on assiste à un déni de l'iconographie traditionnelle, même si le motif évoque la mythologie la plus archaïque, celle où les dieux meurent de leurs combats et de leurs amours. Bataille et Masson annoncent ainsi un « autre » Acéphale qui, lui, est victorieux.

Face aux violences et aux lâchetés humaines et politiques, comment peut-on décrire ou dessiner « l'homme » ? Comment figurer l'infigurable ? l'innommable ? l'impensable ? Pour Georges Bataille et André Masson, il s'agit de continuer d'être au monde, même si cela nécessite de se supplicier.

Fin avril 1936, Bataille rejoint son ami Masson en Espagne. Ce dernier s'était installé en juin 1934 à Tossa de Mar, un village catalan. La Terre, un des quatre éléments du temps du surréalisme, occupe une place majeure dans l'œuvre de Masson dont la confrontation avec l'Espagne révèle la part chtonienne, ancestrale d'un monde mythique. C'est le deuxième séjour de Bataille chez Masson. L'annonce de la guerre civile espagnole fait intrusion dans leur vie quotidienne. La guerre, qu'ils avaient évoquée, invoquée même dans leurs travaux, la guerre, objet d'attraction et de répulsion, devient déjà une réalité palpable.

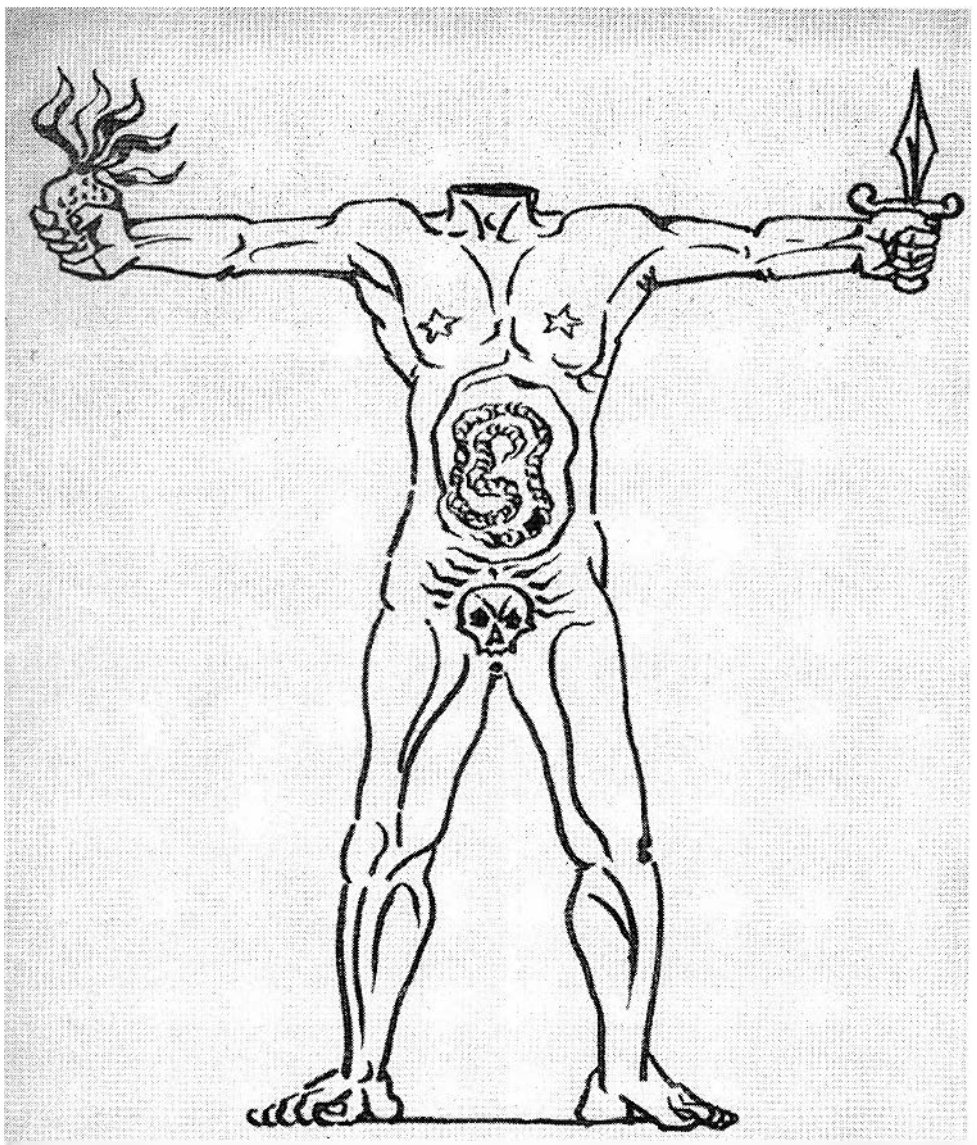
Ils avaient choisi la dissidence du surréalisme dès 1928 pour partager la même fébrilité de la création face à la crise politique en Europe et la même fascination pour une mythologie de l'informe et de l'impossible, exigeant un érotisme non voilé, le duel incessant, les douloureuses déformations comme signes de survie. Ils avaient créé un univers proche d'Héraclite et des forces souterraines dans lequel Prométhée, Minotaure, Dionysos, mais aussi Nietzsche, Don Juan et Sade devenaient leurs figures emblématiques.

À Tossa de Mar, retirés du monde, coupés des vertiges politiques, Masson et Bataille souhaitent exprimer ce qui les a éveillés et, par là même, ce qui dérange. Comme des apprentis sorciers dans le laboratoire de toutes les expérimentations, ils vont infliger au corps humain le plus cruel et sauvage des sacrifices : la décollation. De fait, s'ils sont en train de vivre la « fin de l'histoire », la seule action nécessaire réside dans le sacrifice. Ils inventent un monstre hybride, mi-homme mi-dieu, ni homme ni dieu, personnage dionysiaque déchiré entre le cri et le silence, représenté par la puissance d'un Hercule décapité vivant. Cette dernière vision n'est pas sans rappeler un des clichés du supplicié chinois qu'Adrien Borel (1886–1966), psychanalyste estimé des surréalistes, montre à Bataille en 1925. Ces clichés, rapportés par le photographe Louis Carpeaux qui avait assisté au supplice d'un condamné à mort en Chine le 10 avril 1905, décrivaient le *Leng-Tch'e*, exécution barbare pratiquée pendant la dynastie mandchoue (1644–1911), où le justiciable était découpé vif en cent morceaux. L'image de ces photographies, où se mêlent l'extase et la douleur d'un condamné à l'expression « *indécidable*[9] », est déterminante dans l'œuvre de Bataille ; il ne s'en sépara jamais et les publia un an avant sa mort dans *Les Larmes d'Éros*, où il désigne comme appartenant aux sources décisives de ses recherches, l'angoisse, l'érotisme et le sentiment de dilapidation découverts dans ce « *Dionysos chinois*[10] ». Acéphale incarne la violence de ce supplicié, même s'il s'inflige lui-même cette condition ; il reconduit l'obsession sacrificielle de Bataille qui devient désormais éclatante, comme le fondement d'une évidence : « À ce malheureux, j'étais lié par les liens de l'horreur et de l'amitié. Mais si je regardais l'image *jusqu'à l'accord*, elle supprimait en moi la nécessité de n'être que moi seul[11]. »

Le « personnage » est également l'héritier des écrits de Bataille, avec *Histoire de l'œil* (publié sous le pseudonyme de Lord Auch, incluant huit lithographies originales anonymes – d'André Masson –, Paris, 1928, tiré à 134 exemplaires ; 2e éd. Burgos, 1941 ; 3e éd., avec six gravures originales de Hans Bellmer, Séville, 1940 ; 4e éd. sous le nom de l'écrivain, à Paris par Jean-Jacques Pauvert, 1967) et *Le Bleu du ciel* (achevé en mai 1935 lors de son premier séjour chez Masson, publié par J.-J. Pauvert en 1957). On le retrouve d'autre part comme figure de proue des dessins obsessionnels de Masson de la série des *Massacres* exécutés de 1929 à 1935 tels des souvenirs extatiques et cruels des sacrifices humains de la Grande Guerre, également présente dans certains dessins automatiques (voir celui d'une femme acéphale de 1925, publié dans *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 24). En 1933, cinq eaux-fortes de Masson accompagnent le texte *Sacrifices* de Bataille, où les dieux meurent, tuent et ironisent aussi leur propre mythe (publiés par Guy Lévis-Mano en 1936). Acéphale devient l'emblème de cette sombre mythologie, mais également l'étendard d'une liberté érotique émanant d'un corps illimité.

L'un et l'autre racontent la présence de cet Acéphale, surgi de l'idée de sacrifice, comme la conjonction de l'érotisme et de

Figure 1. André Masson, *Acéphale*, 1936, encre sur papier ; couverture de la revue *Acéphale*, G.L.M., n° 1, 24 juin 1936 (Crédit photographique : collection de l'auteure).



la mort, qui se laisse dessiner par André Masson sous les yeux d'un Georges Bataille ébloui.

> Il s'agit pour moi de dessiner l'idole. Construire Acéphale ! [...] Je le vois tout de suite sans tête, comme il sied, mais où reporter cette encombrante et douteuse tête ? – Irrésistiblement elle trouve sa place à l'endroit du sexe (en le masquant) avec une « tête de mort ». [...] Cette tête (j'y reviens) chez les hommes se prolonge toujours dans le cœur et jusqu'aux génitoires[12].

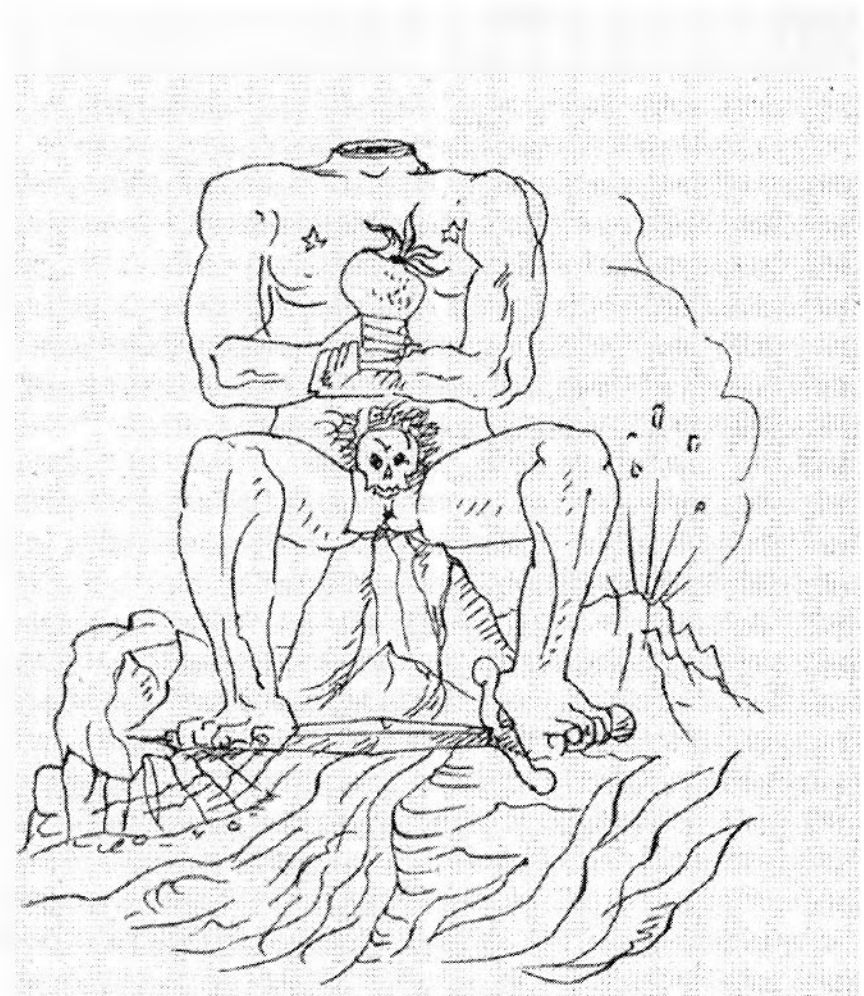
Bataille précise :

> L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. [...] Au-delà de ce que je suis, je rencontre un être qui me fait rire parce qu'il est sans tête, qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime : [...] Il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre[13].

Le premier dessin (fig. 1) servira d'emblème aux textes de la société secrète et de couverture à la revue *Acéphale*. Nous voyons Acéphale debout, les pieds ancrés dans le sol et les bras tendus à l'horizontale. L'absence de la tête décapitée est imposante. Ce corps à la fois athlétique et transparent paraît figé dans le temps.

Nous avons répertorié huit dessins d'Acéphale exécutés par Masson. Ils ont été effectués, pour la plupart, à Tossa de Mar en 1936, et empruntent souvent le décor des hauteurs de Montserrat, montagne environnante et terre d'élection d'Acéphale. Le personnage d'Acéphale, dans ses représentations, apparaît à la fois foudroyé ou foudroyant, tantôt comme figure solaire tantôt comme une émanation souterraine. Tous les dessins le décrivent ainsi : de la main droite, précise Masson, « il pétrit un cœur enflammé (ce cœur, non pas celui du Crucifié, mais celui de notre maître Dionysos)[14] ». Ici, le cœur prend la forme d'une grenade allumée, métaphore de l'extase érotique. Fruite et arme, donc, la grenade sert également de flambeau pour révéler l'inavouable : le sang, la guerre, la nudité, la folie, la mort. La main gauche tient l'arme du sacrifice, un poignard. Dans un entretien de 1980, Masson le décrivait comme l'instrument de meurtre et

Figure 2. André Masson, *Le glaive, c'est la passerelle*, 1936, encre sur papier ; illustrant « La conjuration sacrée » de Georges Bataille, *Acéphale*, G.L.M., n° 1, 24 juin 1936, p. 5 (Crédit photographique : collection de l'auteure).

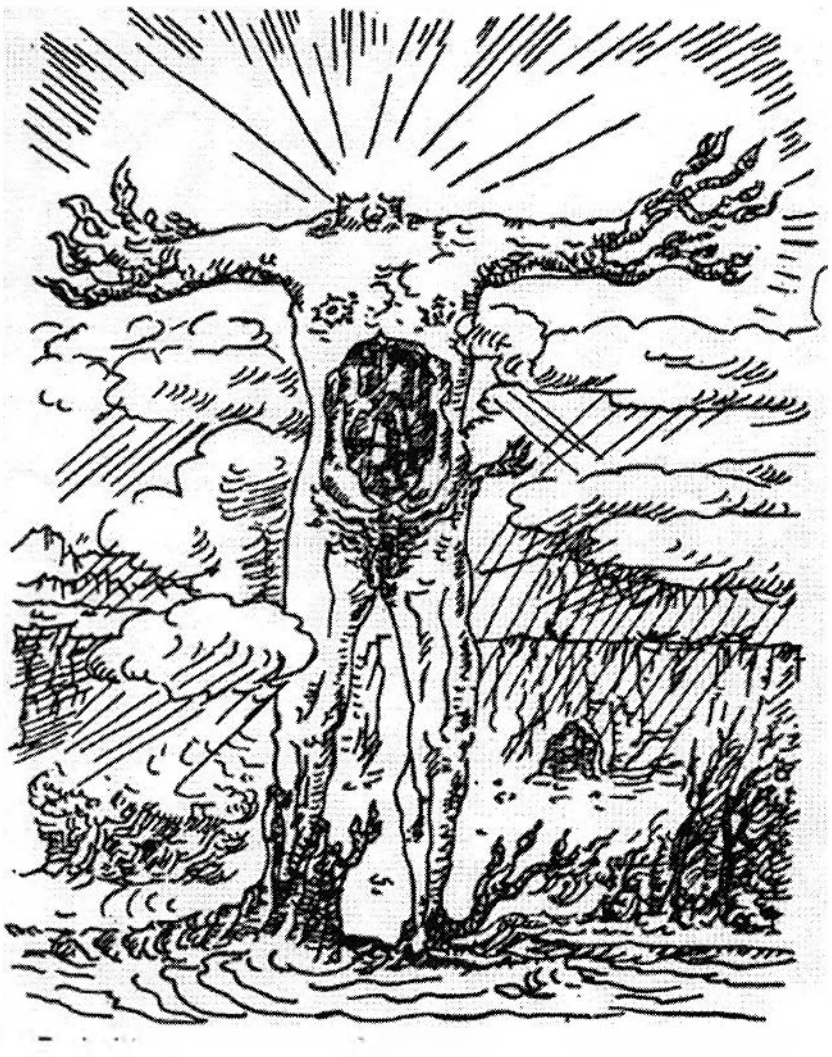


Le glaive, c'est la passerelle

de sacrifice de l'homme qui se sacrifie[15]. Le motif iconographique du poignard s'inscrit dans la tradition guerrière qui permet de vivre en triomphant. Néanmoins Acéphale ne mutile personne d'autre que lui-même, car le propre du personnage est de mener une révolution contre soi afin d'atteindre une libération du corps et de l'esprit. Les seins sont marqués par deux étoiles, telle l'empreinte du Soleil qui fait appel aux astres déchaînés que Masson multiplie dans ses toiles et dessins espagnols. Pour Acéphale, le caractère anecdotique et emblématique de ces étoiles permet également de faire appel à la nuit où tout devient possible. Soulignons que les cérémonies de la société secrète Acéphale, dans la forêt près de Saint-Germain-en-Laye, se déroulaient exclusivement la nuit. Le ventre est délibérément ouvert sur un enchevêtrement d'entrailles, qui désigne le caractère souterrain et mythique de la mise à mort, et révèle également le lieu des angoisses et des interrogations exhibé aux yeux de tous. Un crâne auréolé de flammes cache le sexe, signifiant le lien tragique entre l'érotisme et la mort. Elle apparaît comme un œil lucide sur le monde désenchanté des vivants. Dans le dessin *Le glaive, c'est la passerelle* (fig. 2), Acéphale s'impose, gigantesque, assis les jambes écartées sur un volcan, les mains présentant la grenade comme un trophée. L'épée sert de passerelle entre les deux rives séparées par de la lave. La décollation laisse apparaître un trou noir, telle l'entrée d'un labyrinthe. La tête de mort auréolée nous observe avec un rictus. Masson, dans ce dessin, mêle l'aspect étrangement humain du corps à la part mythique des héros, qui imposent l'image figée de leur supplice comme une victoire. Un autre dessin (fig. 3), retrouvé dans les papiers de Colette Peignot – compagne de Georges Bataille, publiée sous le nom de Laure –, fige l'image d'Acéphale, debout, sous l'emprise d'une métamorphose digne d'Ovide. Les attributs ont disparu pour laisser place à une prolifération de branches d'arbre. Le ventre est irrémédiablement béant et les entrailles sont transformées en une cavité faite d'un dédale de rochers. Les pieds sont brûlés par la lave d'où poussent des plantes. La tête de mort paraît avoir été consumée. Le vide laissé par l'arrachement de la tête est illuminé par un Soleil aux rayons fixes, en signe de victoire. L'arrière-plan du dessin est l'illustration parfaite d'un décor dévasté, symbolisant le chaos frénétique consécutif au sacrifice. Cette représentation d'Acéphale atteste du désordre d'un monde qui retournera à l'état minéral et végétal. Après l'extase de la folie et de la violence érotique, l'homme peut vivre et retrouver sa conscience pour une existence « totale » et souveraine.

La nudité d'Acéphale accentue le besoin de rompre définitivement avec l'ordre social et moral, avec tout repère historique, avec les marques d'une identité propre, tant humaine que religieuse. Le fait même de masquer le sexe brouille les distinctions de genre. Par contre, les aspects naturalistes du corps d'Acéphale témoignent de la volonté de concrétiser ce person-

Figure 3. André Masson, *Acéphale*, [1936 ?], encre sur papier, collection particulière ; dessin retrouvé dans les papiers de Colette Peignot, publié dans *Écrits de Laure*, Paris, Pauvert / collectif Change, 1977, p. 101 (Crédit photographique : Pauvert / J. Peignot et le collectif Change).



nage que Bataille tentait d'atteindre et que Masson avait côtoyé lors de la Grande Guerre telle une figure archétypale du soldat. Évoquant la nudité coupable du guerrier Holopherne dans le petit panneau florentin cité, Georges Didi-Huberman écrit : « son cou tranché nous « regarde » [...] comme une chose – ou une absence de chose – sanglante et monstrueuse, tout le reste du corps gisant, abandonné, nu et sensuel [...][16] ».

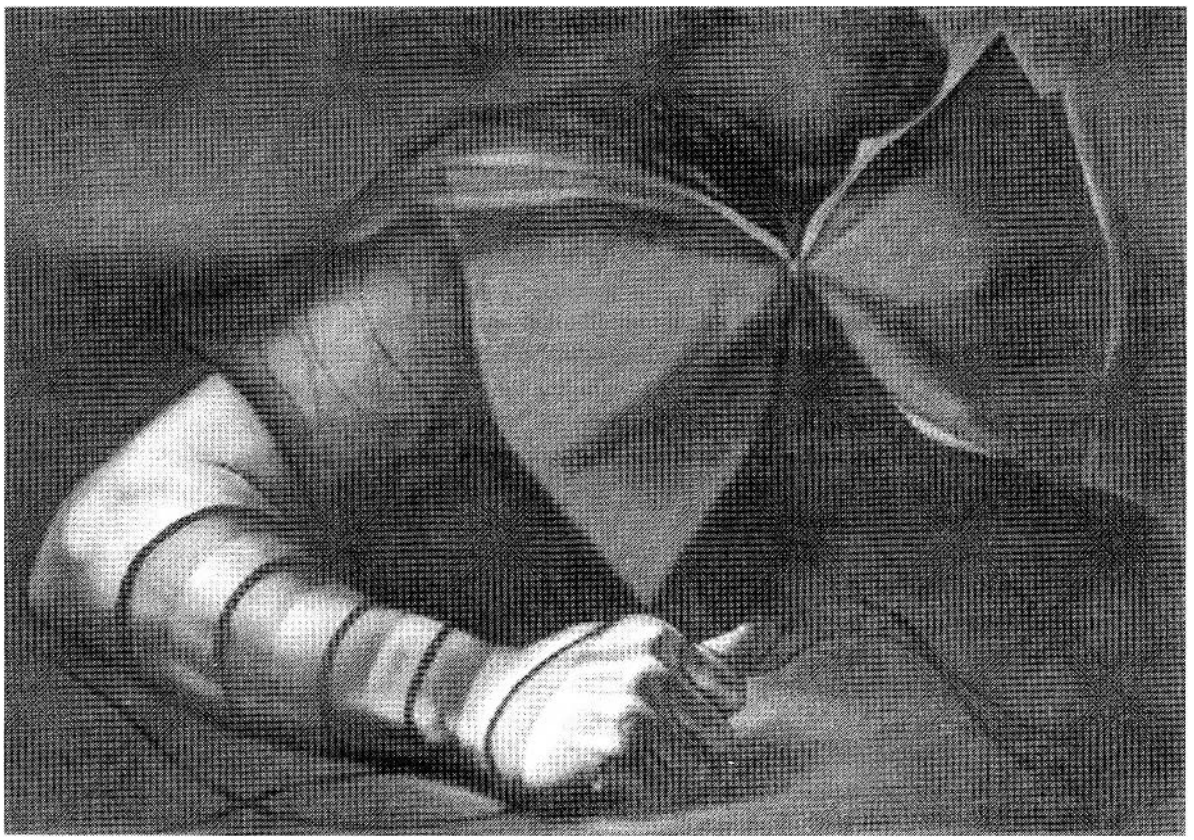
Dans l'économie même des attributs iconographiques d'Acéphale, en apparence « simplistes », la force de ce corps vigoureux s'impose, sans toutefois renvoyer à des divinités ou à des personnages religieux spécifiques, parce qu'elle incarne la quête d'une représentation espérée du sacré.

L'image incontournable d'Acéphale ainsi que les expériences rituelles de la société secrète du même nom et les réflexions menées au Collège de Sociologie vont susciter et éclairer d'autres représentations du même type. L'attraction de l'acéphalité se manifeste chez les artistes Taro Okamoto et Isabelle Waldberg, comme si l'équivocité du visible, la figuration du vide, permettait d'aborder un enjeu esthétique, celui de l'absence après le sacrifice, certes, mais aussi celui d'une attraction et d'une confidence.

Le peintre japonais Taro Okamoto (1911–96), arrivé à Paris en 1929, peint en 1936 *Le Bras douloureux* (fig. 4). Un énorme nœud papillon, symbole chez lui de sa volonté de puissance et de sa soumission au principe de plaisir, a conquis tout l'espace du visage, déformé, métamorphosé et happé par le fond de la composition. Ce tableau séduit André Breton qui invite le peintre à rejoindre le surréalisme. D'autre part, selon Patrick Waldberg, « le papillon (pape et lion) [tenant] lieu d'emblème personnel à André Breton[17] » servit d'introduction au peintre japonais pour son admission au sein du surréalisme. Avec cette toile, Okamoto représente le Japon à l'*Exposition internationale du surréalisme* à la Galerie des Beaux-Arts qui se tient du 7 janvier à la fin de février 1938. Mais déjà, décontenancé par les querelles au sein du mouvement, Okamoto s'éloigne du surréalisme. Dans son tableau, toute l'attention est concentrée sur la blessure infligée au bras, dépecé en spirale. Okamoto choisit de ne pas montrer la souffrance exprimée sur le visage, non qu'elle soit infigurable, mais parce que seules la métamorphose et la dissolution des traits jusqu'au vide traduisent le secret. Le supplice du bras lacéré devient la mise en abyme de la décapitation. Cette toile de 1936 est prémonitoire, car elle annonce le sacrifice auquel Okamoto a consenti en entrant dans la société secrète Acéphale en 1937, en se soumettant au rite initiatique qui consistait à se faire marquer d'une blessure l'avant-bras avec le poignard que brandissait Acéphale. D'autres représentations d'Okamoto poursuivent l'exploration de la mise en abyme d'Acéphale.

Chez le sculpteur suisse Isabelle Waldberg (1911–90), installée à Paris en 1936, la métamorphose du vide naît du désir de poursuivre le secret – celui imposé par la société Acéphale – et de la volonté d'apprivoiser l'impalpable. Dans *L'Ancienne*, exécutée vers 1948 (fig. 5), les excroissances des bras, du ventre et des pieds ont absorbé celle de la tête. Avec lenteur et difficulté, ce corps déformé marche, plongé dans une expression indécidable. Une autre sculpture plus tardive, *Le Diaphragme*, effectuée vers 1956 (fig. 6), exhibe un acéphale. Empalé, il se

Figure 4. Taro Okamoto, *Le Bras douloureux* [Itamashili ude], 1936, huile sur toile, 111,8 × 162,2 cm, collection particulière (Crédit photographique : catalogue d'exposition, *Taro: A Truly Multifaceted Individual*, Kawasaki, Taro Okamoto Museum of Art, du 30 octobre 1999 au 9 avril 2000, n° 3, p. 33).



replie et s'affale sur lui-même, se maintenant en équilibre à l'aide de son diaphragme proéminent. Selon le point de vue où l'on se place, cet acéphale prend des allures animales ou humaines. Le fait qu'il soit sans tête constitue, pour Isabelle Waldberg, l'emblème de toute malformation, comme l'étaient les excroissances de *L'Ancienne*. L'acéphalité, chez elle, permet d'instaurer un jeu troublant du vide et de la vitalité, entre l'absence et la présence, comme l'ultime conscience espérée et le sceau d'une intimité secrète. L'expérience de la société secrète Acéphale que fait, entre 1937 et 1939, Isabelle Waldberg, la seule adepte féminine avec Colette Peignot, mobilise toute son énergie. Lors de son exil à New York pendant la guerre, elle revient à la sculpture avec un regard épuré, doté d'un « visage cru », pour y « brûler comme le feu[18] ». Son mari, Patrick Waldberg, des années plus tard, rompt le pacte du secret dans le texte *Acéphalogramme*, écrit en 1977 et resté longtemps inédit, en décrivant, notamment, les derniers jours de la société Acéphale comme étant des plus étranges et désolés :

> À la dernière rencontre au cœur de la forêt nous n'étions que quatre et Bataille demanda solennellement aux trois autres de bien vouloir le mettre à mort, en le décapitant, afin que ce sacrifice, fondant le mythe, assurât la survie de la communauté. Cette faveur lui fut refusée. Quelques mois plus tard se déchaînait la vraie guerre qui balaya ce qui pouvait rester d'espoir[19].

Les secrets dérobés et les légendes erronées entourent l'évocation de ce sacrifice final et extatique, et donnent aussi toute la densité de ce que fut la mythologie du personnage d'Acéphale.

En définitive, la volonté d'Acéphale, née d'un combat de Bataille et de Masson et poursuivie au Collège de Sociologie et à la société secrète, dessine les contours d'une souveraineté fantasmée, d'un affranchissement de toute servitude, tant morale que politique, esthétique qu'iconographique. Dans les dessins de Masson, portés par les écrits de Bataille, Acéphale impose la vocation de la violence, en affichant une anatomie de la peur et un désir du monstrueux. Cette dualité est évidente dans la représentation : c'est un sacrifié et un guerrier, un jouisseur et un amoureux. Il en appelle à la survivance d'un soldat, revenu de tous les combats. L'emplacement de la tête de mort rend la mort aussi abstraite que la naissance – vacuité qui peut devenir obsédante dans la mesure où, malgré tout, Acéphale nous re-

Figure 5. Isabelle Waldberg, *L'Ancienne*, vers 1948, bronze, 70 × 35 × 27 cm, Paris, collection particulière (Crédit photographique : Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, Paris, La Différence, 1992, p. 86).

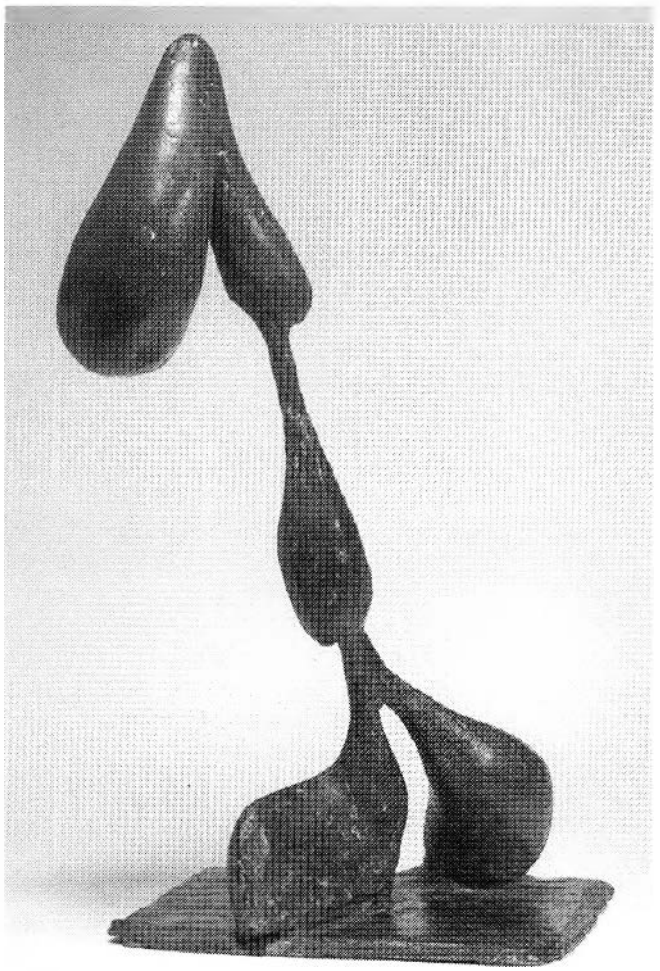
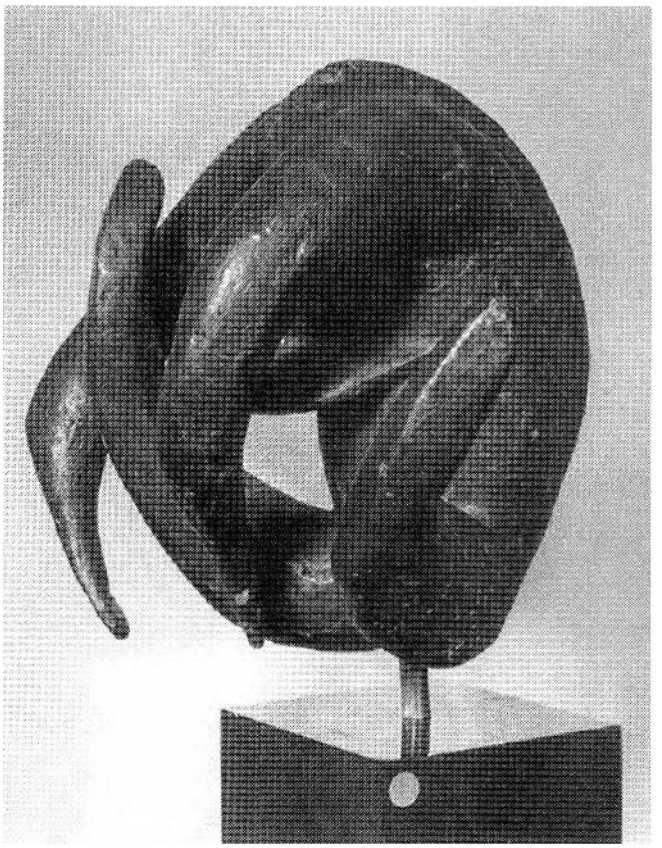


Figure 6. Isabelle Waldberg, *Diaphragme*, vers 1956, bronze, 40 × 30 × 30 cm, Paris, Galerie Berggruen (Crédit photographique : cliché de l'auteure, lors de l'exposition *Isabelle Waldberg. Mémoire (s) sculptures*, Chartres, Musée des beaux-arts, du 16 octobre 1999 au 3 janvier 2000).



garde et nous intrigue. Il s'insurge contre l'entêtement de la religion monothéiste et des pouvoirs totalitaires monocéphales. Il incarne l'aboutissement de la conception antichrétienne de Nietzsche, de l'homme sans dieu, une figure surhumaine liée au Dionysos nietzschéen de la volonté de puissance. Le corps illimité de cet être labyrinthique est ouvert à l'infini des possibles et à l'ivresse extatique. Sa posture invoque un monde où la société resterait le devoir de chacun, à savoir celui de résister à toute forme de totalitarisme, de refuser l'ordre d'une morale identitaire, sexuelle et religieuse, mais aussi de s'abandonner au libre déchaînement des passions. Réinventer l'homme, selon Bataille. Comme l'écrit Julia Kristeva, « un surhomme en somme qui réclame une liberté exorbitante[20] ».

De plus, le corps décapité d'Acéphale oblige celui qui le regarde à la recherche d'une unité perdue entre la violence et le silence. En 1939, la guerre vint confirmer la vision acéphale de Bataille et de Masson contraints à la clandestinité et à l'errance des secrets. Au reste, après la guerre, la mythologie d'Acéphale connut également sa propre amputation, à laquelle André Breton fait sans doute allusion dans un entretien, en mars 1948 : « J'entends un Bataille me confier (on ne saurait être plus nostalgique) que l'absence de tout mythe est peut-être le vrai mythe d'aujourd'hui[21]. » De ce fait, l'acéphalité impose l'image évidente d'un péril en la demeure, excluant toute réconciliation de l'art et de la nation, et participe à la création d'un instrument de résistance.

En 1947, dans plusieurs articles publiés par la revue *Critique,* Bataille souligne, non sans choquer, que la guerre, dans son horreur la plus vaste, tant Auschwitz qu'Hiroshima, a donné la mesure de l'homme ; et qu'il n'est pas un homme, pas même une victime, qui n'y soit impliquée[22]. Inventé clandestinement dans une maison de pêcheurs par deux amis, le personnage d'Acéphale avait annoncé la cruauté de l'homme « sans limites », avait mesuré l'horreur et la barbarie. Seulement cet homme-là n'avait plus de tête, tant la sauvagerie était infinie, tant la posture était inacceptable, tant le statut de l'image était irrecevable. Tant la solitude serait immense.

Notes

1 Alexandre Kojève, pressenti comme quatrième fondateur du Collège de Sociologie, déclina finalement l'offre de Bataille.

2 Georg Wilhelm Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, trad. Bénard et Jankélévitch, 1ère éd. 1953, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 37.

3 Le doctorat d'histoire de l'art de l'auteure était consacré à : « Peinture, Dessin, Sculpture et Littérature autour du Collège de Sociologie pendant l'entre-deux-guerres », soutenu à Paris IV-Sorbonne en novembre 2000, sous la direction des professeurs Bruno Foucart et Philippe Dagen.

4 Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 65.

5 Georges Bataille, « Propositions », *Acéphale*, n° 2, 21 janvier 1937, p. 18.

6 Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie 1937–1939*, 1ère éd. 1979, Paris, Gallimard, 1995, 4e de couverture.

7 Georges Bataille, « [Le monstre tricéphale] », [nov. 1938], *L'Apprenti sorcier*, Paris, La Différence, 1999, p. 517.

8 Le relevé des œuvres acéphales, de l'Antiquité à aujourd'hui, constitue un corpus que l'auteure établit depuis son doctorat.

9 Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 121.

10 *Ibid.*, p. 122. M. Surya relate (p. 120–22) l'importance de ces clichés pour l'écrivain, dont l'un avait été publié en 1923 dans le *Traité de psychologie* de Georges Dumas, considéré par Lacan comme l'un des maîtres de la psychiatrie, qui a sans doute assisté avec Louis Carpeaux à cette exécution. Les clichés sont reproduits dans G. Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961, p. 234, 237 et 238.

11 Georges Bataille, *Le Coupable*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. V, 1973, p. 283.

12 André Masson, « Le soc de la charrue », *Critique*, nos 195–96, t. XIX, août–sept. 1963, p. 701–02.

13 Georges Bataille, « La Conjuration sacrée », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 4.

14 André Masson, « Le soc de la charrue », *op. cit.*, p. 702.

15 André Masson, « Acéphale ou l'illusion mystique », *Les Cahiers obliques*, n° 1, janvier-mars 1980, p. 24.

16 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard Le Temps des images, 1999, p. 62.

17 Patrick Waldberg, *Taro Okamoto, le baladin des antipodes*, Paris, La Différence, 1976, p. 48.

18 Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, Paris, La Différence, 1992, p. 28.

19 Patrick Waldberg, « Acéphalogramme », (1ère éd. *Magazine littéraire*, n° 331, avril 1995), *L'Apprenti sorcier*, *op. cit.*, p. 597.

20 Julia Kristeva, dir., *Visions capitales*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 1998, p. 151.

21 André Breton, « Entretien avec Aimé Patri », *Entretiens (1913–1952)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 258.

22 Voir « À propos de récits d'habitants d'Hiroshima » (article sur John Hersey : « Hiroshima »), *Critique*, nos 8–9, janv.–fév. 1947, et « Réflexions sur le bourreau et la victime. SS et déportés » (article sur David Rousset : « Les Jours de notre mort »), *Critique*, n° 17, oct. 1947 ; publiés dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. XI, 1988.