



HAL
open science

Du personnalisme au messianisme dans l'oeuvre d'Henry Bauchau

Anne-Claire Bello

► **To cite this version:**

Anne-Claire Bello. Du personnalisme au messianisme dans l'oeuvre d'Henry Bauchau. *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, 2020, Trace du sacré dans l'oeuvre d'Henry Bauchau, 10, pp.51-70. hal-02498943

HAL Id: hal-02498943

<https://hal.science/hal-02498943>

Submitted on 4 Mar 2020

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.

Du personnalisme au messianisme dans l'œuvre d'Henry Bauchau

En 1932, Emmanuel Mounier crée la revue *Esprit* dont le premier éditorial, « Refaire la Renaissance », développe la philosophie d'un personnalisme envisagé comme « une pédagogie de la vie communautaire liée à un réveil de la personne »¹, pour citer Paul Ricoeur. Face à ce qu'ils perçoivent comme une crise de la civilisation, de jeunes intellectuels, désignés depuis sous le nom de « non-conformistes des années 30 », refusent d'une part, la voie du capitalisme et, d'autre part, la voie du communisme au profit d'une troisième voie fondée sur la « primauté du spirituel »² construisant un ordre nouveau au-delà de l'individualisme et du collectivisme.

Cinq mois plus tard, Henry Bauchau publie, dans la revue *L'Esprit Nouveau*, un article intitulé « Personnalisme » qui prolonge, en Belgique, la pensée d'Emmanuel Mounier sur la révolution spirituelle permettant « la libération de la personne humaine »³. Selon lui, le christianisme s'avère « la seule doctrine constructive, la seule conception du monde réellement révolutionnaire par rapport au monde moderne » dans la mesure où il « ordonne tout en fonction des réalités spirituelles, invisibles [...] en opposition foncière avec la lettre mais surtout avec l'esprit du monde actuel »⁴. Dans la mouvance du personnalisme, il cherche alors, durant les années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale, à « peser sur l'histoire par un certain type de pensée combattante »⁵, pour reprendre la formule de Paul Ricoeur au sujet d'Emmanuel Mounier. Il inscrit ainsi son action dans un cadre institutionnel tant sur le plan

¹ Paul Ricoeur, « Une Philosophie personnaliste » dans *Esprit*, « Emmanuel Mounier », décembre 1950, p. 863.

² Emmanuel Mounier, « Refaire la renaissance », dans *Esprit*, octobre 1932, p. 5.

³ Henry Bauchau, « Personnalisme » dans *L'Esprit Nouveau*, mars 1933.

⁴ Henry Bauchau, « Rupture » dans *Esprit*, février 1933.

⁵ Paul Ricoeur, *art. cit.*, p. 862.

politique que sur le plan religieux. La restauration du spirituel s'inscrit tout d'abord dans le respect de la parole papale des encycliques⁶, dans la proximité avec quelques hommes d'Église, tel l'abbé Jacques Leclerc, et dans divers groupes de jeunesse chrétienne comme le groupe « Communauté ». Il s'engage également dans divers organes de combat au service de la révolution personaliste, que ce soit par sa participation à des congrès – tel le Congrès « Communauté » de 1935 –, ou à des revues. De fait, cette décennie est marquée par la « parole zélée⁷ » du jeune catholique belge Henry Bauchau qui publie de nombreux articles de presse⁸, notamment dans les revues *L'Esprit Nouveau*, *La Cité chrétienne* et *L'Avant-Garde*. Mais l'expérience de la guerre correspond chez Henry Bauchau à une rupture avec ce militantisme religieux initial. D'une part, il s'éloigne de l'Église qui rejette le divorce alors qu'il vient d'entamer une procédure dans ce sens à l'égard de son épouse Mari Kosireff après sa rencontre avec Laure Tirtiaux⁹. D'autre part, il s'exile de son pays à la suite des suspicions de collaboration qui ont pesé sur lui en raison de ses positions pacifistes.

Après la Seconde Guerre mondiale, Henry Bauchau ne reprendra plus cette activité d'essayiste qui lui avait permis d'exprimer explicitement dans les années 30 son rapport au sacré. À la manière de l'orateur du *Pouvoir des fables* de La Fontaine, il abandonne le ton « harangueur » de ses premiers articles pour « prendre un autre tour », plus fictionnel. Pour paraphraser Paul Ricoeur au sujet d'Emmanuel Mounier, il se lance, par son activité, littéraire, dans « ce subtil alliage d'une belle vertu "éthique" avec une belle vertu "poétique" »¹⁰.

⁶ Henry Bauchau, « *Vita ecclesiae*. Un grand pape et un pape réformateur », dans *L'Avant-garde*, n°303, 28 février 1935, p. 1.

⁷ Anne-Claire Bello, « La Poétique du souffle et de l'essoufflement dans *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau, L'écriture à écoute*, Presses Universitaires de Louvain, n°8, 2017, pp. 129-143.

⁸ De 1932 à 1943, Henry Bauchau publie quinze articles dans la revue *Esprit Nouveau* entre 1932 et 1933 ; vingt-sept articles dans la revue *La Cité chrétienne* entre 1934 et 1940 ; cinq articles dans *L'Avant-Garde* entre 1934-1935, sans compter les articles parus dans *Le Courrier des volontaires* à partir de 1941 et quelques autres articles.

⁹ Journal du 19 mai 2003 : « Je ne croyais pas pouvoir demeurer là où je n'étais plus d'accord ni avec la morale ni avec l'autorité de l'Église » (PI, p. 90).

¹⁰ Paul Ricoeur, « Une philosophie personaliste », *art. cit.*, p. 887.

Dès lors, par quelles voies littéraires Henry Bauchau poétise-t-il dans son œuvre cette philosophie personaliste ? Dans cette perspective, nous nous sommes plus particulièrement intéressée à sa première œuvre théâtrale, *Gengis Khan*, publiée en 1960 et mise en scène en 1961, pour huit représentations, par Ariane Mnouchkine dans le cadre de l'ATEP (Association Théâtrale des Étudiants de Paris). Plusieurs raisons ont présidé à ce choix. D'une part, nous avons voulu observer comment le genre dramatique, considéré comme primordial tant par l'auteur lui-même et que par sa psychanalyste Blanche Reverchon¹¹, avait pu lui permettre de prolonger, sur le mode fiction, l'affirmation de la primauté du spirituel préconisé par le personalisme. Par ailleurs, il nous a semblé que le genre dramatique, plus que le genre poétique de *Géologie* publié en 1958, permettait d'observer comment cette pièce rend compte, dans l'œuvre de Bauchau, de l'évolution, dans les années 1950, du personalisme qui passe, dans sa relation au sacré, d'une posture sociale et politique, face à la crise traversée par l'Europe, à une posture existentielle face à la crise traversée par la personne humaine. Dans cette optique, nous nous proposons d'observer, dans un premier temps, comment le genre dramatique a permis à Henry Bauchau de fictionnaliser une vision sociale du sacré comme *pharmakon* dans la continuité de son militantisme religieux d'avant-guerre. Nous analyserons, ensuite, comment le genre dramatique déployé dans *Gengis Khan* se révèle particulièrement propice et efficient pour rendre compte de l'expérience personnelle du sacré comme révélation de la destinée surnaturelle de l'homme, et ce dans la mouvance des philosophies de l'existence.

Le projet de « civilisation personaliste » comme expérience sociale du sacré ancrée dans le genre dramatique

¹¹ Journal du 5 novembre 1959 : « “Vous n’êtes pas un poète, vous êtes un homme de théâtre”, m’a dit Blanche en octobre. Je crois effectivement que la pulsion initiale est dramatique chez moi, c’est un saisissement devant quelque grande image, un sursaut de colère ou d’espoir, un violent mouvement de dépression et de désespoir ». Henry Bauchau, *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018. P. 269.

Dans ses journaux, Henry Bauchau se plaît à mentionner le « fond de sa nature » (PI, 19 mai 2003, p. 90) et le lien qui, selon lui, existe entre la littérature et « la musique religieuse que nous avons perdue » (*ibid.*, 24 février 2005, p. 227). Nous proposons donc d'observer tout d'abord comment le genre dramatique déployé dans *Gengis Khan* peut rendre compte d'une relation au sacré appréhendé sous l'angle du personnalisme éthico-politique, dont Bauchau s'était fait le chantre avant-guerre face à la crise de la civilisation traversée par l'Europe. Sous cet angle politique, la pièce met en scène un sacré qui apparaît comme *pharmakon* au double sens de remède et de poison. Le sacré, dans la pièce, apparaît ainsi tout d'abord, au sens étymologique du latin *sancire*, comme ce qui délimite, ce qui entoure pour mieux sacraliser, sanctifier. Mais, parallèlement, si on se fie à l'adjectif latin *sacer* qui signifie à la fois « consacré aux dieux » et « chargé de souillure », le sacré apparaît aussi dans *Gengis Khan* comme la souillure d'un « mysticisme dévié »¹².

Le sacré : ce qui est délimité et protégé face au matérialisme

Gengis Khan témoigne, dans l'œuvre d'Henry Bauchau, d'une première trace du sacré qui apparaît comme un *pharmakon*, au sens de remède. De fait, dans la pièce, le sacré continue d'être envisagé, dans la continuité du personnalisme d'avant-guerre, comme une expérience sociale et communautaire, tout en se déplaçant toutefois de la métaphysique occidentale, discréditée par la Shoah et les compromissions de l'Église, vers les spiritualités orientales. Dans les années 1950-1960, le personnalisme semble ainsi se prolonger dans la mouvance de la spiritualité *New-Age* dont la fascination pour l'Orient témoigne du souci de préserver et de circonscrire des traces de sacré émancipées de la métaphysique occidentale. Henry Bauchau, à défaut d'être un militant de cette spiritualité *New-Age*, est probablement influencé par ces nouvelles spiritualités orientales qui se diffusent alors en Occident. Dans *Conversation avec le torrent*, il dit ainsi s'intéresser à la pensée taoïste qui lie « le rythme vital au rythme universel pour arriver à la santé¹³ » et il

¹² Henry Bauchau, « Personnalisme », *art. cit.*

¹³ Henry Bauchau, *Conversation avec le torrent. Journal des années 1954-1959*, *op. cit.*, p. 131.

mentionne la « lecture d'un petit livre sur le zen »¹⁴. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'Henry Bauchau et Ariane Mnouchkine se rencontrent autour du projet de *Gengis Khan*. De fait, Ariane Mnouchkine a vu, quant à elle, en 1958, *Bracelet de jade* par l'Opéra de Pékin au Théâtre des Nations et elle a été fascinée devant les formes colorées, codées et sacrées de l'Asie. Pour ces deux artistes qui considèrent que le théâtre a une fonction sociale consistant à éclairer le spectateur sur des possibles dont il n'avait que vaguement conscience, *Gengis Khan* permet, à travers son personnage mythique et les conflits entre la Chine et la Perse, de réfléchir (aux deux sens du terme) les tensions qui tiraillent la société d'après-guerre et la place du sacré dans cette société. De fait, les Trente Glorieuses, tout comme les années folles de l'entre-deux guerres, sont dominées par une mentalité matérialiste (communiste ou capitaliste) qui annihile la personne humaine, sa posture éthique et sa destinée surnaturelle. Dans un jeu de miroir inversé, la Chine orientale apparaît, dans *Gengis Khan*, comme un espace où l'*homo religiosus* a su préserver le sacré contrairement à l'*homo politicus* occidental qui vit dans la société désacralisée du « désenchantement du monde¹⁵ » évoqué par Marcel Gauchet à la suite de Max Weber.

Si on retient le sens anthropologique donné dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912) par Émile Durkheim qui définit le « sacré » comme ce que les interdits protègent et isolent, force est de constater que la Chine évoquée dans *Gengis Khan* s'inscrit dans cette définition.

La Chine apparaît tout d'abord comme un espace de préservation du sacré dans la mesure où son territoire est clairement délimité et protégé par des frontières. Le texte de *Gengis Khan* évoque ainsi à plusieurs reprises la grande muraille qui circonscrit le pays pour le préserver de tout envahisseur. Tout comme le Temple de Jérusalem, la Chine se donne comme un *templum* au sens étymologique d'espace sacré et consacré marqué par l'interdit de toute violation. C'est ainsi qu'elle apparaît au chef mongol Balougha qui souligne son caractère sacré par les majuscules utilisées et par la personnification :

¹⁴ *Ibid.*, 3 juin 1958, p. 211.

¹⁵ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

La Grande Muraille enfin. Alors, si le Nomade est venu pour piller, on le tue. S'il est venu pour combattre, on l'observe du haut des tours et on attend qu'il meure. Arrivé là, plus de retour possible, car la muraille est venimeuse. D'innombrables armées se cachent dans ce repli. Et sous ses flancs, des dragons noirs crachent du feu, des dragons rouges lancent des eaux brûlantes. (GK, p. 83)

Dès lors, dans un jeu de tension particulièrement dramatique, face à cette grande muraille qui préserve la Chine sacrée, la Mongolie de Gengis Khan se caractérise comme un espace profane – au sens étymologique de ce qui est *pro-* (devant) *fanum* (le lieu consacré). Ainsi, au regard du Roi d'Or, la Mongolie est l'espace des barbares, comme il le dit à Gengis Khan lorsqu'il cherche à violer l'espace sacré de la Chine : « Tu es donc bien un barbare. Sans ordre, sans lois. Un barbare pour qui rien n'est sacré » (GK, p. 90).

La Chine apparaît également comme un espace sacré dans la mesure où sa terre est présentée comme un riche trésor. Le motif de l'utopie au sens d'*eu-topos* (lieu du bonheur) se superpose alors à l'espace chinois non seulement par la notion de délimitation mais aussi par la notion d'abondance de la nature. La Chine est décrite comme une terre fertile pour la culture des rizières, comme une mère-nature dont il faut ensemercer et non « martyriser le corps admirable » (GK, p. 92). Elle apparaît également comme un immense jardin : « ce grand jardin des délices qui se trouve à l'est derrière les murailles noires et les armées brillantes » (GK, p. 89) ; « le seul jardin que l'homme s'était réservé » (GK, p. 92). Le genre dramatique permet ici de souligner la tension symbolique entre la Chine irriguée par la vitalité sacrée et la Mongolie profane. « L'Empire de la steppe » mongole (GK, p. 99) s'oppose au Royaume des rizières chinoises ; le « désert » s'oppose aux « jardins » (GK, p. 92) ; le nomadisme des cavaliers mongols s'oppose au sédentarisme des paysans chinois. Le grand jardin des délices incarnés par la Chine du Roi d'or apparaît d'une part comme un paradis au sens étymologique – tant grec que persan – d'enceinte et d'enclos royal avec sa grande muraille infranchissable, et, d'autre part, comme un jardin d'Eden par la mise en scène du motif du *locus amoenus* de « la Maison des hirondelles » (GK, p. 92).

Enfin, le mystère sacré originel à jamais révolu se perpétue, dans la société chinoise, au travers de rituels qui le font revivre et de lois prises en charge par l'État qui veille à leur respect par la nomination de ses représentants, de ses administrateurs et de ses interprètes au sein de la société. Face à la barbarie des Mongols, la Chine incarne l'évolution d'une civilisation fondée sur une tradition ancestrale réglée par des lois sacrées, vecteurs de paix entre les individus. La scène d'*agôn* qui oppose le Roi d'Or à Gengis Khan à la scène 5 du troisième tableau s'appuie sur cette définition d'un sacré ancré dans des lois immémoriales qui ont délimité son champ d'expérimentation. Le Roi d'Or s'adresse ainsi à Gengis Khan :

Que diront les générations futures, que diront les dieux, si toi, l'homme d'un instant, le détenteur précaire de quelques chétives années, tu prétends modifier les lois immuables du monde, l'œuvre de tant de siècles et de tant de lignées, en arrachant cette terre à son peuple ? (GK, p. 90)

Le sacré est pris en charge par la religion qui assure alors sa préservation et sa transmission. Dans ce cadre, le roi apparaît comme la figure de l'*homo religiosus* par excellence. Il est le représentant du divin sur terre et le garant du sacré tant dans la préservation de ses limites que dans l'application des lois qui lui sont associées. Ainsi, dans *Gengis Khan*, le Roi d'Or est mis en scène comme spécialiste du sacré qui maîtrise les rites et assume toutes les fonctions nécessaires à la survivance du groupe.

C'est notre terre ici, une terre sacrée. J'en suis le Roi et le Prêtre, qui ouvre, chaque année, l'immense corps de la Chine pour les semailles et qui les referme après les moissons. Nul ne peut labourer si je ne trace le premier sillon. Nul ne peut engranger si je ne fauche la première gerbe. (GK, p. 89)

La dimension sociale du sacré fait écho à la figure royale biblique qui prend notamment sa source dans la royauté de David. L'institution monarchique et la figure royale constituent une armature dans laquelle le roi joue un rôle central dans l'organisation de l'État et du cosmos. Le roi a pour mission de soumettre les ennemis de la nation afin d'assurer la paix (*sbalôm*) et l'harmonie sociale. Comme garant de l'ordre du cosmos, il doit assurer la fécondité de la terre. Il opère la conciliation sacrificielle

et propitiatoire avec les forces de la nature. Ainsi, face aux ennemis mongols qui menacent ses frontières, le Roi d'or, tout comme David, cherche à maintenir la paix par l'usage des armes avant de se sacrifier afin de « rétablir la paix » (GK, p. 88). Dans cette société, le sacré se définit, selon Marcel Gauchet, comme « la prévalence absolue d'un passé fondateur, d'une tradition souveraine, qui préexistent aux préférences personnelles et s'imposent irrésistiblement à elles comme loi générale ou règle commune, depuis toujours valable pour tous »¹⁶. Cette trace du sacré dans *Gengis Khan* est sans doute la persistance poétique du militantisme éthico-politique d'avant-guerre qui s'inscrivait dans les cadres institutionnels proposés par la politique du roi des Belges et la religion du Pape Pie XI. Par ailleurs, dans la pièce, le type de société holiste de la Chine « à base antériorité et de supériorité du principe d'ordre collectif sur la volonté des individus qu'il réunit »¹⁷ fait écho à la dimension communautaire du réveil spirituel préconisé par le personnalisme.

Ainsi, dans un contexte de « désenchantement du monde » marqué, depuis Nietzsche, par la mort de Dieu, la Chine mise en scène dans *Gengis Khan* apparaît comme un *sacer* au sens de sacré et comme *pharmakon* au sens de remède. Toutefois, dans le jeu de tension dramatique qui l'oppose à l'Empire mongol, elle apparaît aussi, dans la fidélité à son étymologie, comme *sacer* au sens de souillure, et comme *pharmakon* au sens de poison.

Le sacré comme souillure d'un « mysticisme dévié »¹⁸

En mars 1933, dans l'article « Personnalisme » rédigé pour la revue *L'Esprit Nouveau*, Henry Bauchau invite ses lecteurs à réagir « contre [les] doctrines d'un mysticisme dévié qui veulent [...] asservir l'homme à des entités collectives »¹⁹. Le personnalisme relayé par Henry Bauchau dénonce ici les dérives des sociétés modernes qui se prétendent laïques mais qui ont développé des métarécits dans lesquels le pouvoir qu'elles

¹⁶ Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde* (1985), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2005, p. 53.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Henry Bauchau, « Personnalisme », *art. cit.*

¹⁹ *Ibid.*

incarnent est présenté comme sacré. Les grandes idéologies occidentales (capitalisme, communisme, totalitarisme) sont devenues des religions d'autant plus dangereuses qu'elles ne sont pas conscientes et d'autant plus perverses qu'elles entendent gouverner les citoyens avec leur plein assentiment dans un état de servitude plus ou moins volontaire. Dès lors, le sacré est intrinsèquement lié à la souillure. L'écriture dramatique de *Gengis Khan* est particulièrement efficace pour dénoncer ces traces de sacré empoisonné par ce « mysticisme dévié ». De fait, si la Chine est *sacer* au sens de consacrée aux dieux, elle est aussi *sacer* au sens de « chargée d'impur » dans la mesure où elle se révèle emblématique des diverses souillures qui gangrènent le monde moderne occidental asphyxié par son matérialisme.

Pour Henry Bauchau, la Chine de la dynastie Song (XI^e siècle), contemporaine de Gengis Khan, est tout d'abord emblématique de l'économie capitaliste occidentale dans la mesure où son gouvernement émet les premiers billets de banque et où elle se dote de technologies militaires révolutionnaires telle que la poudre à canon. La Chine du Roi d'Or dans *Gengis Khan* permet à Henry Bauchau de dénoncer la souillure de l'*homo religiosus* contaminé par l'*homo oeconomicus*. Et, tout comme Henry Bauchau considérait, dans ses articles d'avant-guerre qu'il faut réagir d'abord contre le culte de la production²⁰, qu'il faut rompre avec « le culte de la matière » et le « mysticisme de l'argent²¹ », Gengis Khan considère la civilisation chinoise comme « un peuple de vieillards » obnubilés par « l'âme du riche » (GK, p. 91). À la scène 2 du quatrième tableau, dénonçant « le goût puant du passé » de ces « chiens perdus du passé », il interroge Tchélou Tsai : « N'es-tu pas las, enfin, de la Chine, de ses provinces cassées, de ses royaumes séniles [...] ? » (GK, p. 96). Balouga et Djébé dénoncent, quant à eux, le sédentarisme et l'immobilisme de cette civilisation : Balouga considère ainsi qu'ils ne savent « que fouiller sans cesse leurs petits champs misérables » (GK, p. 87) et Djébé s'étonne de les voir « croupir sur place, comme des mottes, à regarder le même pan de ciel sous son vieux bonnet de nuages » (GK, p. 87).

²⁰ *Idem.*

²¹ Henry Bauchau, « Rupture », *art. cit.*

Par ailleurs, en 1960, dans une Europe influencée par le maoïsme, la Chine mise en scène dans *Gengis Khan* est aussi le miroir déformé mais néanmoins réfléchissant de la Chine communiste dirigée par Mao Zedong depuis 1949. Tout comme le capitalisme, le communisme s'envisage comme une religion ancrée dans un mysticisme collectiviste qui « sacrifie l'homme à des entités abstraites ou collectives²² » et annihile ainsi la liberté de la personne. De manière habile, Henry Bauchau transpose le collectivisme maoïste contemporain dans la civilisation mongole du XI^e siècle qui valorise le groupe, la camaraderie et le compagnonnage des partisans face à la dépersonnalisation massive des individus capitalistes. Mais, tout comme le capitalisme, le communisme apparaît comme une souillure dans la mesure où il y a, dans la figure du partisan, une destruction de toute initiative individuelle et de tout spontanéité dans les rapports mutuels. Pas plus que le capitalisme, le communisme n'est apte à permettre le réveil de la personne en raison de la souillure collectiviste qui l'empoisonne.

Enfin, la Chine, mais plus généralement l'Orient, est emblématique de la souillure fanatique intrinsèquement liée au sacré dans la mesure où la préservation des lois immémoriales peut tendre vers un conservatisme zélé, voire criminel. Les lois qui instaurent le sacré face au profane par une convention constituante, le sclérosent, dans le même temps, dans des conventions régulatrices conservatrices, voire dans des prescriptions injonctives répressives et discriminatoires. Pour Henry Bauchau, comme pour le personnalisme, cette position purement défensive et conservatrice est à l'origine de la « lente déchristianisation de la société »²³. Ainsi, dans *Gengis Khan*, la civilisation chinoise est considérée par les Mongols comme une société paralysée et sclérosée par ses conventions, ses normes et ses rites issus de sa tradition héritée du passé. Face au Roi d'Or, Gengis Khan et Timour rejettent le « culte des ancêtres », le « respect des justes sentences de la terre », la « vénération des lois du ciel » (GK, P. 90) qui font écho à la prison dont ils se sont justement libérés : « nous étions prisonniers mais nous aimions notre prison ». Et face au sacré envisagé comme le respect des lois immuables du monde, ils proposent d'envisager le sacré comme l'ouverture de la porte et comme « un peuple qui sort de sa prison » (GK, p. 91). Le sacré

²² Henry Bauchau, « Christianisme et liberté », dans *L'Esprit Nouveau*, avril 1933, p. 6.

²³ Henry Bauchau, « Personnalisme », *art. cit.*

peut par ailleurs générer un repli identitaire, sécuritaire et juridique par peur de l'autre. Telle est la posture du derviche persan musulman qui s'oppose à l'alliance que lui propose Gengis Khan. Apostrophé comme « prophète de la surdité » et évoqué comme un « vieil os rongé » (GK, p. 112) par Gengis Khan, il est par ailleurs décrit, dans une didascalie, comme « *un homme vieux, monolithique, dans ses gestes et dans sa parole* » (GK, p. 112). La civilisation mongole n'est pas exempte de ce fanatisme mis en scène par l'intermédiaire du personnage du grand prêtre Teb Tengri. Obnubilé par la Loi plus que par l'esprit de la Loi, il déclare : « La Tradition dit : "Il n'y a qu'un Dieu dans l'éternel ciel bleu et il parle aux hommes par son grand prêtre Teb Tengri" » ; « Il faut graver ceci dans le lassa » (GK, p. 83). Ses paroles témoignent des dérives sécuritaires et légalistes qui peuvent souiller le sacré : « [...] que ce peuple inutile disparaisse de la terre » ; « Les richesses de ce peuple doivent nous être données » (GK, p. 87).

Ainsi, *Gengis Khan* poétise bien la philosophie d'un personnalisme social qui envisage le sacré comme *pharmakon* au sens de remède et de poison. Le genre dramatique, proche de l'épopée et de la tragédie – caractérisés l'un et l'autre par leurs règles et leurs codes –, prolonge, à un niveau méta-poétique, cette relation au sacré comme limite protectrice mais aussi comme souillure.

Le genre dramatique comme expérience personnelle de la primauté du spirituel

Cette poétisation du personnalisme initial correspond non seulement à un nouveau mode d'expression du sacré, mais à un nouveau mode de relation au sacré plus axé sur la philosophie de l'existence que sur le militantisme zélé du projet de civilisation initial. Dans la lignée des ouvrages *Introduction aux existentialismes* (1946) et *Personnalisme* (1950) dans lesquels Emmanuel Mounier accentue la dimension existentielle du personnalisme²⁴, Henry Bauchau déplace l'accent de la crise de la

²⁴ Emmanuel Mounier, « Refaire la renaissance », dans *Esprit*, art. cit. : « Le dernier point que nous visons, ce n'est pas le bonheur, le confort, la prospérité de la cité, mais l'épanouissement spirituel de l'homme. [...] Notre action politique est donc l'organe de notre action spirituelle, et non l'inverse », p. 10.

civilisation vers la catastrophe existentielle du réveil de la personne. La pièce *Gengis Khan* s'inscrit dans cet infléchissement du personnalisme, désormais envisagé comme une des philosophies de l'existence.

Le réveil de la personne comme réveil de la liberté personnelle

En 1933, dans son article « Christianisme et liberté »²⁵, Henry Bauchau considère que le christianisme demeure l'unique défenseur de la liberté humaine face aux grands mouvements européens (fascisme, communisme, socialisme, rationalisme) qui tendent à la rejeter. Pour lui, un des principaux objectifs de la politique catholique est la libération et le respect de la personne humaine par la reconnaissance de sa haute valeur spirituelle. Il estime par ailleurs que cette libération se ramène à une question purement personnelle. Le genre dramatique de *Gengis Khan* poétise ce réveil de la liberté dans la mesure où la tension dramatique entre, d'un côté, la Chine du Roi d'Or et, de l'autre côté, la Mongolie de Gengis Khan traduit la tension dialectique entre, d'un côté, un bonheur et un confort aliénant, et, de l'autre côté, un réveil spirituel de la personne. Dans cette perspective, la Chine représente, en le déplaçant dans l'espace oriental, le principe d'individuation apollinien de l'Occident rationnel et l'homme chinois incarne l'individu impersonnel sans intériorité, marqué par l'avarice foncière de l'être sans générosité ; l'individu qui s'enkyste dans la sécurité et les revendications juridiques par lesquelles il cherche à se protéger. Le Chinois figure la non-civilisation bourgeoise. Face à lui, Gengis Khan incarne une autre posture qui vient bousculer et dépasser cette civilisation du sacré ancré dans le passé et dans la loi. Face à l'individu statique, il aspire au réveil de la personne, à la transformation de son être : ce qu'il recherche n'est pas le bonheur ou le confort mais l'épanouissement spirituel de son être. La figure de Gengis Khan se superpose ici à la figure du Christ telle qu'elle apparaît dans le passage du Grand Inquisiteur des *Frères Karamazov* de Dostoïevski – motif récurrent ensuite dans l'œuvre bauchalienne. Selon le Grand Inquisiteur, le Christ est considéré comme dangereux par la posture dérangeante qu'il incarne en proclamant la liberté et l'amour alors que la société et l'Église catholique romaine, incarnée par

²⁵ Henry Bauchau, « Christianisme et liberté », *art. cit.*

l'Inquisition, ont avant tout besoin d'ordre et d'obéissance. Gengis Khan, tout comme le Christ, vient pour libérer les hommes d'une prison souvent acceptée parce qu'elle les rassure et les délivre de leurs responsabilités. C'est ainsi qu'il apparaît à Timour :

Depuis des temps sans nombre, nous étions prisonniers mais nous aimions notre prison et, pour saisir les miettes que nous jetait le destin, nous nous battions sauvagement. Un jour, un homme s'est levé qui a refusé d'entrer dans cette guerre de vaincus. Il aurait pu nous laisser à notre faim et à nos massacres. Mais il s'est jeté sur nous et, durant vingt ans, par le fer, par le sang, par l'amour, il nous a battus, il nous a changés. Il a renversé la porte de notre prison et nous a forcés à le suivre. Ce qu'il y a de sacré, de plus sacré pour Gengis Khan, c'est cette porte qu'il ouvre, c'est ce visage d'un peuple qui sort de sa prison. (GK, p. 91)

Gengis Khan apparaît ici comme certains prophètes qui, tel Moïse, viennent libérer les hommes du joug d'une servitude parfois volontaire. Il prolonge par ailleurs la figure christique telle qu'elle est rapportée dans l'Évangile de Matthieu lorsque le Christ dit ne pas être venu pour apporter la paix mais le glaive (Mt, 10, 34).

Cette libération personnelle à laquelle l'homme est invité entraîne fréquemment un débat de conscience et une lutte intérieure entre, d'un côté, un égocentrisme naturel tourné vers le bonheur, le confort et le connu, et, de l'autre côté, une aspiration à l'épanouissement personnel qui s'éprouve face à l'inconnu et au mystère. Cette lutte psychique qui déchire parfois l'être humain est dramatisée dans *Gengis Khan* par les tensions politiques internes qui opposent certains chefs mongols à la posture de liberté incarnée par le héros éponyme. Ce sont, d'une part, les tensions religieuses qui opposent Teb Tengri à Temoudjin/Gengis Khan. Face au Grand Prêtre qui, à la manière du Grand Inquisiteur de Dostoïevski, avance la primauté des lois de purification²⁶ sur la loi de libération formulée par Gengis Khan, ce dernier rétorque : « Tout est libre. [...] Voici la dernière sentence. Je la ferai graver sur le sommet sacré de l'Altoun » (GK, p. 83). Ce sont, d'autre part, les tensions familiales qui opposent Temoudjin/Gengis Khan à son frère Kassar qui

²⁶ « Tu oublies le ciel, Temoudjin. Il faut des lois sur les purifications du corps et de l'esprit. Sur ce qui est sale et ce qui est rituel. La Tradition dit... » (GK, p. 83).

souhaite préserver « la Tradition » (GK, p. 77) et ses privilèges en opposition à « l'ère nouvelle » des « nouveaux mongols » tracée par Temoudjin. La scène 1 du deuxième tableau témoigne de l'évolution et de la conversion opérées chez les Mongols qui « prennent maintenant Temoudjin pour un dieu » (GK, p. 76). Temoudjin se superpose d'autant plus à la figure christique que ses paroles reprennent, dans la scène 5 du deuxième tableau, celles du Christ. Au « Qui m'aime me suive » prononcé par le Christ, selon saint Jean, répondent les invitations de Temoudjin : « Que celui qui peut se tenir debout se lève [...] Que celui qui peut tendre un arc [...] me suive. Que celui qui peut diriger [...] me suive » (GK, p. 81). Et, tout comme le préconisent le christianisme et le personnalisme, l'adhésion à la spiritualité mise en scène dans *Gengis Khan* est une adhésion libre où chacun peut répondre ou non à l'appel qui lui est lancé. Tel Samuel qui répond « Me voici » lorsque le Seigneur l'appelle (1 *Samuel* 3), Timour et Tchelou Tsaï répondent eux aussi, en tout liberté : « Me voici »²⁷. Par leur réponse, les deux personnages rendent compte du libre abandon de leur personne qui renaît dans la spiritualité proposée par Gengis Khan. Comme le disait Emmanuel Mounier dans son éditorial pour la revue *Esprit* de 1932, il s'agit de « Refaire la Renaissance » en acceptant la catastrophe de la rencontre : « la catastrophe, l'appel à sortir [...] C'est l'évènement qui par violence nous pénètre et nous emporte et nous jette transfigurés là où nous ne savions où aller quand nous composions des chemins »²⁸. Dans *Gengis Khan*, cette catastrophe de la rencontre se vit par l'épreuve du dépouillement, par une orientation de l'action en vue de sa réalisation spirituelle et par l'intermédiaire d'une renaissance.

La poétique²⁹ du dépouillement ou l'épreuve du vide

Pour renaître à la spiritualité, il convient tout d'abord, dans une sorte de *kénose*, de mourir à l'existence mondaine et d'affronter le relais sans Dieu sur la voie qui mène à Dieu. Il s'agit de faire l'épreuve du

²⁷ « GENGIS KHAN (*criant*) : Timour ! / TIMOUR : Me voici » (GK, p. 97) ; « GENGIS KHAN (*Il recule et crie, angoissé*). Timour ! Timour ... / TCHELOU TSAÏ. Me voici » (*ibid.*, p. 104).

²⁸ Emmanuel Mounier, « Refaire la renaissance », *art. cit.*, p. 49.

²⁹ Nous empruntons le terme à Jean-Claude Pinson, *Poétique, une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

dépouillement. Cette posture est dramatisée dans *Gengis Khan* par le peuple mongol qui, dans la dialectique qui l'oppose à la conception occidentale d'une nature ayant horreur du vide, propose une mystique de l'absence et du vide. Cette conception s'inscrit dans la mystique taoïste du *Dao De Jing* de la « plénitude du vide » et dans la mystique juive du Tsimstoum ou retrait de Dieu de sa création. Plusieurs éléments dramatiques poétisent, dans *Gengis Khan*, cette posture préconisée par le personnalisme. Ainsi, le décor de la steppe mongole ne dit pas tant l'athéisme et l'absence du sacré que l'épreuve de la traversée du désert comme dépouillement des oripeaux de la vie mondaine en vue d'une renaissance à une vie plus spirituelle. Les paroles de Timour peuvent être interprétées dans ce sens lorsqu'il déclare : « comme le vent pousse les nuages, il faut que le Mongol pousse la steppe en avant... jusqu'à ce que la pluie tombe » (GK, p. 91). De même, l'absence d'attache politique qui caractérise Gengis Khan est propice à l'émergence de la primauté du spirituel sur le matériel : « Je ne suis pas l'héritier d'un royaume. Dans le désert et l'abandon, j'ai suscité un peuple, et mon rôle est de mener sa force, là où elle veut obscurément aller » (GK, p. 90). Par ailleurs, le nomadisme qui caractérise le peuple mongol suggère que le temple consacré à Dieu est avant tout dans les cœurs dans la mesure où, selon le grec *Hamako*, Dieu est le lieu. Dès lors, on comprend mieux les propos de Timour expliquant ce qui est sacré pour Gengis Khan :

TIMOUR. L'herbe pour les troupeaux, l'eau qui leur est nécessaire. Les bêtes sauvages en dehors de la chasse. [...]

TIMOUR. La liberté des enfants mongols. L'armée qui nous a délivrés de la peur. (GK, p. 90)

Mais, au-delà de cette *kénose* préparatoire, il faut aussi franchir le pas de la foi en vue de la réalisation de sa destinée spirituelle.

Le plongeon spirituel de la liberté

Dans son article « Personnalisme » de mars 1933, Henry Bauchau déclare : « Nous devons orienter toute notre action dans le sens de la libération de la personne humaine en vue de la réalisation de sa destinée

surnaturelle »³⁰. Le genre dramatique choisi pour *Gengis Khan* se révèle de nouveau particulièrement efficace pour rendre compte de cette action. De fait, l'épopée mongole mise en scène dans la pièce traduit, sur un plan dramaturgique, le motif biblique de la lutte de Jacob avec l'Ange qui deviendra par la suite un motif récurrent dans l'œuvre bauchalienne. Par ailleurs, la pièce met en scène plusieurs actions de Gengis Khan qui renvoient à ce que Pascal et Kierkegaard ont appelé le « saut dans la foi ». De ce point de vue, dès le premier tableau, l'action dramatique de Temoudjin/ Gengis Khan se jetant dans la mêlée contre ceux qui tentent de maintenir son peuple dans un état d'aliénation et de servitude, est l'acte dramaturgique qui traduit l'image du plongeon dont la métaphore filée est par ailleurs déployée dans le passage lorsque Temoudjin dit la nécessité de se jeter dans le torrent :

TEMOUDJIN. Ainsi, en ce jour où j'aurais dû mourir, j'ai abattu mon premier ennemi, j'ai plongé dans les eaux de la mort et j'ai trouvé une vie nouvelle dans les yeux du premier Mongol. (GK, p. 73)

Le réveil de la personne vécu par Temoudjin/ Gengis Khan devient alors le réveil de tout son peuple :

Dans le torrent, ma tête est devenue sonore comme un rucher, éclatante comme un soleil. J'ai été saisi tout entier par un formidable tumulte, et ce tumulte était moi. Le monde est fait de forces, de grandes forces en mouvement. Temoudjin aussi va se mettre en mouvement, et s'avancer dans l'immense univers. Roulés, brassés, broyés dans un torrent, les Mongols – ces pillards, ces mercenaires, toujours prêts à se vendre et à s'entre-tuer – deviendront inébranlables et loyaux comme ton regard, Timour. (GK, p. 73)

Les années d'après-guerre sont marquées par ce motif du torrent dans l'imaginaire d'Henry Bauchau. Il est d'ailleurs significatif que le diariste ait intitulé le journal des années 1954-1959 *Conservation avec le torrent*. Cette métaphore traduit en effet la nouvelle relation d'Henry Bauchau avec un sacré foncièrement originel et primitif dont les forces fascinent par leur mystère tout en suscitant la terreur sacrée du *tremendum*.

³⁰ Henry Bauchau, « Personnalisme », *L'Esprit nouveau*, art. cit.

La catastrophe de la rencontre comme renaissance à la présence

Dans son article « Refaire la Renaissance », Emmanuel Mounier s'efforce de définir ce qu'il appelle « la présence réelle » et il l'envisage comme la « rencontre qui répercute une profondeur », comme la présence qui témoigne du « mystère le plus émouvant de la vie ». Dès lors, selon lui, le sort de l'humanité se jouera « autour de sa restauration ou de son refus définitif »³¹. Là encore, le genre dramatique de *Gengis Khan* permet à Henry Bauchau de mettre en scène, sur un plan dramatique et dramaturgique, cette catastrophe de la rencontre qu'est la « présence réelle ».

Si nous laissons de côté le personnage de Choulane, deux rencontres majeures apparaissent ainsi comme des catastrophes qui permettent une renaissance de la personne chez Temoudjin/Gengis Khan : celle de Timour, puis celle de Tchelou Tsai. La rencontre de Timour est une première naissance pour le personnage principal. Le décor dramatique de la grotte, renvoyant aussi bien à la grotte de Bethléem de la naissance du Christ qu'à la grotte du caveau de la résurrection, donne une cohérence dramatique à la récurrence de cette catastrophe de la rencontre. Dans le premier tableau, comme le signale la didascalie initiale, « une grotte dont l'entrée est coupée en deux par un petit arbre » sert de décor à la rencontre entre Timour et Temoudjin. Or, il y a bien, dans cette rencontre, une véritable catastrophe qui s'opère en la personne de Temoudjin qui, comme nous l'avons dit, ose « se jeter dans le torrent » et « saut[er] dans l'abîme » (GK, p. 72). C'est grâce à la rencontre avec Timour, c'est parce que Temoudjin « [le] sentai[t] veillant aux alentours » que ce dernier naît, une première fois, à lui-même dans sa dimension messianique de pasteur divin ayant pour mission de conduire son peuple : « Tu es le premier à me parler ainsi. Mon nom n'avait pas encore été appelé et tu viens de le crier aux étoiles » (GK, p. 72). La renaissance de Temoudjin par le biais de la rencontre avec Timour se confirme d'ailleurs à la fin du deuxième tableau dans la métanomasie consacrant, par le changement de nom, le réveil de la spiritualité chez le personnage principal qui abandonne le nom donné par sa famille, Temoudjin, pour

³¹ Emmanuel Mounier, « Refaire la renaissance », *Esprit*, art. cit., p. 43

prendre celui donné par le peuple dont il est devenu le messie, Gengis Khan.

DJEBE (*explosant*). Temoudjin, tu es le plus grand des hommes !
Gengis Khan !

TIMOUR. Gengis Khan ! ... Voilà le nom que nous attendions pour t'en couronner. Prends-le, Temoudjin, car voici longtemps que nos cœurs le cherchaient. (GK, p. 84)

Timour, en lui faisant don de sa personne et en le renommant, consacre la dimension messianique de celui qu'il considère désormais comme son nouveau maître et, par un phénomène d'« attention créatrice » digne de la philosophe Simone Weil, que lit Bauchau, il fait exister Temoudjin à son statut divin par la force même de son amour :

TEMOUDJIN (*frappé*). Je te fais peur.

TIMOUR. Peur, amour et fidélité pour toute la vie. Je suis à toi, Temoudjin, tu ne peux pas me refuser. [...]

TEMOUDJIN. J'ignorais mon visage. C'est dans tes yeux que je viens de me voir pour la première fois : moi... Temoudjin ! Je n'oublierai plus qui je suis. (*Un temps*) J'accepte amitié et obéissance. Jure-moi fidélité. (GK, p. 72)

Dans le cinquième tableau, nous retrouvons, six ans plus tard, comme le dit la didascalie, « la grotte du premier tableau » qui met en scène cette fois-ci, non plus la naissance de la stature divine de Gengis Khan, mais l'émergence de sa dimension messianique de « Fils de l'homme ». De fait, tout comme la mort de Jésus révélait sa dimension humaine, la mort de Timour réveille chez Gengis Khan la fragilité qui fait de lui le fils de Dieu certes, mais aussi le fils de l'homme. Le motif de la cécité dont Gengis Khan se croit touché – « Quelle est cette nuit sur mon regard ? » ; « je suis aveugle » (GK, p. 104) – traduit la catastrophe de la rencontre dans la chair même du personnage qui naît, cette fois, à sa condition humaine par l'intermédiaire des larmes qu'il verse pour la première fois, comme le lui explique doucement Tchelou Tsai : « Tu n'es pas aveugle. Ce sont des larmes... Rien que des larmes d'homme » (GK, p. 104). Et, tout comme Timour avait accompagné le réveil divin en la personne de Gengis Khan

par la réponse « Me voici », de même Tchelou Tsaï accompagne le réveil humain en la personne du héros éponyme par la même formule « Me voici » (GK, p. 104), prononcée à la scène 3 du cinquième tableau. Le caractère messianique de Jésus comme « fils de Dieu et fils de l'homme », se poursuit, au-delà des larmes, par le biais de la mise en scène du corps blessé qui traduit la catastrophe que la rencontre avec le Tout Autre produit sur le corps humain. La dramaturgie de la claudication inspirée de l'épisode biblique de la lutte Jacob avec l'Ange traduit cette idée du réveil de la personne au cœur de la philosophie personaliste. Ainsi, à la scène 5 du huitième tableau, Tchelou Tsaï « ouvre le rideau » sur un Gengis Khan qui apparaît « comme une énorme bête abattue [...] maintenu par de grossières béquilles qui le prennent sous les aisselles » (GK, p. 137). De même, dans la scène 6 du dénouement, face à Tchelou Tsaï qui l'invite à se retourner sur ses années pour voir « comme elles s'étendent triomphales », Gengis Khan rétorque : « triomphalement boiteuses, comme la vie » (GK, p. 139).

La nature responsive du corps humain blessé par sa rencontre avec le Tout-Autre mise en scène dans *Gengis Khan* rend compte, poétiquement, du concept de « présence distante » et de « présence écartée » évoqué par Emmanuel Mounier dans son éditorial « Refaire la Renaissance »³². Pour Bauchau qui a soutenu une thèse sur le thomisme, cette « présence distante » du sacré s'inscrit dans la spiritualité thomiste selon laquelle l'homme peut percevoir l'existence de Dieu à partir des choses visibles. Par ailleurs, elle recoupe la notion de « trace » qui émerge dans les années 1950 comme rupture de la phénoménalité par le divin aussi bien dans la philosophie d'Emmanuel Levinas, proche de la revue *Esprit*, que dans celle de Jacques Derrida, proche d'Henry Bauchau.

Ainsi, *Gengis Khan* propose bien au seuil de la carrière littéraire d'Henry Bauchau une poétisation de la philosophie personaliste déployée dans ses articles d'essayiste. L'œuvre témoigne par ailleurs de l'évolution du personalisme, qui passe de l'affirmation politico-éthique d'une troisième voie possible face à la crise traversée par l'Europe à l'affirmation existentielle d'une nécessaire renaissance de la personne par

³² Emmanuel Mounier, « Refaire la renaissance », *art. cit.*, p. 45 et p. 49.

le biais du spirituel. Il nous est apparu que le genre dramatique de *Gengis Khan* s'était naturellement imposé à Henry Bauchau dans la mesure où il permettait à l'auteur d'exposer certaines tensions qui le déchiraient. La pièce permettait tout d'abord, dans la tension dramaturgique entre la Mongolie barbare et la terre sacrée de Chine, d'introduire une réflexion sur le sacré dans une société désacralisée. Par ailleurs, dans le cadre d'un personnalisme plus existentiel, le genre dramatique permettait à Henry Bauchau d'exprimer, par l'opposition entre le sacré institutionnel de la Chine et le sacré originel de Gengis Khan, les tensions psychodramatiques qui le déchiraient sur le plan spirituel au sortir de la guerre. Le genre dramatique, par l'alliance entre Apollinisme et Dionysisme, permettait à l'auteur d'exprimer, au travers du personnage de Gengis Khan, les forces obscurément sacrales qui sommeillaient en lui.

Anne-Claire BELLO
Université de Cergy-Pontoise