

**Don Juan dégénéré ? Enjeux du mythe de Don Juan dans
Les Irresponsables (1950) d'Hermann Broch**

Le Roman 20/50, juin 2000, pp. 107-116.

L'unité narrative des *Irresponsables*¹, dernière œuvre publiée par Hermann Broch de son vivant, a été conquise de haute lutte sur un matériau initialement très disparate. Ce « roman en nouvelles » (« Novellenroman ») est issu de textes écrits à plus de trente ans d'intervalle². Cinq des onze chapitres sont hérités de récits indépendants, rédigés entre 1917 et 1933, et retravaillés entre 1949 et 1950, époque à laquelle l'auteur compose six chapitres complémentaires destinés à former un unique et singulier « roman en onze récits ». Or, non moins que le travail de « recyclage » des intrigues, l'inscription de motifs inspirés du mythe de Don Juan lors de la phase finale de composition contribue à la cohésion poétique et philosophique du texte³. Celui-ci est construit sur un jeu d'emboîtement. Premier niveau : au chapitre V (« Récit de la servante Zerline »), la vieille femme de chambre relate à Andreas, riche locataire de la baronne Elvire, la rivalité amoureuse qui l'opposa jadis à sa maîtresse auprès d'un seigneur libertin, M. von Juna. Second niveau : l'histoire d'Andreas lui-même, son « chemin de purification »⁴, sa fuite devant l'amour (Melitta, la blanchisseuse), sa quête de la mère (la vieille baronne Elvire), son examen de conscience devant le « Convive de pierre » (grand-père adoptif de Melitta) et son suicide. Ainsi, par le seul effet de cette composition en miroir, les figures du mythe se redoublent d'une génération à l'autre : le *séducteur* (M. von Juna, puis Andreas) ; le *groupe féminin* – qui répond à la répartition traditionnelle, dans le mythe de Don Juan, entre femmes du peuple et femmes nobles (Zerline et Elvire, puis Melitta et Hildegarde) ; le *Commandeur* enfin, successivement incarné par le Juge (le mari d'Elvire) et par l'apiculteur (« grand-père » de Melitta).

Le caractère à la fois structurel et ponctuel, massif et ténu, pluriel et redondant des références au mythe est propre à déconcerter – à plus forte raison si l'on s'avise que l'auteur ne propose de ses Don Juan qu'une image dérisoire et dégradante, en quelque sorte un mythe *dégénéré*. C'est que la « génération », principe de composition romanesque (comme dans *Les Somnambules*), est aussi la clé imaginaire et idéologique du récit. Dans l'immédiate postérité de la Seconde Guerre mondiale, le « cas Don Juan » permet au théoricien de la « dégradation des valeurs » de s'interroger à

¹ Éditions de référence : H. Broch, *Les Irresponsables*, trad. de l'allemand par Andrée R. Picard, Gallimard, 1961 pour la traduction française ; Hermann Broch, *Die Schuldlosen, Roman in elf Erzählungen in Kommentierte Werkausgabe*, Band 5, éd. de P.-M. Lützeler, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

² V. « Genèse du livre » (*op. cit.*, pp. 289 à 294). Attention : les dates et les lieux de première publication des textes fournis, sur indication du romancier, par l'édition française sont souvent erronés ; pour une information exacte, v. l'édition allemande, pp. 331 à 343. V. aussi R. Thieberger : « La curieuse genèse d'un roman en nouvelles », in « Hermann Broch », *Cahiers d'études germaniques*, Université de Montpellier-Paul-Valéry, pp. 29-35.

³ « Facteur d'unité, [le mythe] n'est donc pas moins source de nouvelle complexité », note Bernard Gicquel, article « Broch » du *Dictionnaire de Don Juan* (Pierre Brunel ed), coll. Bouquins, Robert Laffont, 1999, p. 134.

⁴ H. Broch, texte figurant sur la couverture de la première édition du roman, p. 322.

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

nouveau sur l'aptitude d'une communauté à produire les conditions spirituelles de sa survie.

De Zerline à Zerline : la force du ressentiment

Tout commence avec Zerline, cinquante ans après « l'invitation » : « Viens dans mon château avec moi »¹. La servante, d'origine paysanne, apparaît comme l'hybridation du personnage d'opéra et d'un type romanesque. Celle qui, par la musique de Mozart, était devenue l'incarnation rayonnante d'une frivolité jubilatoire et papillonnante, étrangère à tout tragique, devient un être de ressentiment. Ressentiment social d'abord. « Plus forte, plus proche de la nature, plus féminine que toutes les autres femmes »², Zerline ne peut faire oublier ses « mains de laveuse » à von Juna, qui ne les baise que « près du poignet, pas là où elles étaient rouges » (104) – Don Giovanni, dans l'envoûtement d'un récitatif ou d'un chant, faisait l'éloge des doigts doux et parfumés de la paysanne. De même, si l'opéra consacrait la sainte alliance des victimes du libertin (Elvire et Zerline), rien ne permet de dépasser chez Broch la concurrence amoureuse ni l'antagonisme de classe : « rien ne s'oublie ni ne se pardonne » (64). Le récit de Zerline, doté d'une puissance perlocutoire, est d'abord la revanche d'une vieille bonne humiliée : la non-personne sort de l'ombre (on songe à la formule des *Bonnes* de Genet : « Nous prenons forme »), exécute symboliquement ses maîtresses et rivales (Elvire la femme perdue, Hildegarde la bâtarde), et manœuvre insidieusement Andreas pour susciter en lui le désir du « pavillon de chasse », première étape d'un « programme » à l'issue duquel elle supplantera définitivement sa patronne. La créature enjouée de Mozart rejoint alors la cohorte des « bonnes » malfaisantes ou vindicatives dont le roman du dix-neuvième siècle, « hanté par le spectre de la domestique qui devient maîtresse »³, s'est copieusement nourri. Empoisonneuse, elle se rapproche de la Céleste de Zola (*Fécondité*) ou de la « diabolique » de Barbey d'Aurevilly (« Le Bonheur dans le crime »). Prospérant au pavillon de chasse (« elle eut des domestiques », conclut l'avant-dernier chapitre du roman, 276), elle rappelle aussi la Célestine du *Journal d'une femme de chambre* (1900), qui finit propriétaire d'un troquet et patronne intraitable.

La revanche sociale n'est cependant que l'aspect le plus superficiel de son récit. L'offense que Zerline entend réparer touche à des zones plus profondes et plus obscures de son désir. A. Martin-Fugier rappelle le poids, social et imaginaire, de l'interdit qui pèse sur le mariage et surtout la maternité des servantes⁴ : avortements forcés et infanticides sont le lot commun de la domesticité féminine de la fin de siècle. Zerline, « faite pour avoir une douzaine d'enfants » (97), est condamnée à s'occuper de la « bâtarde » d'Elvire et de von Juna, dont elle aura vainement désiré porter l'enfant (105). Le « Récit de la Servante Zerline » est une fable sur la rivalité

¹ H. Broch, *op. cit.*, p. 321. Allusion aux paroles de Don Juan à Zerline dans l'opéra : « Quel casinetto è moi. Soli saremo, e là, gioiello moi, ci sposeremo ».

² *Ibid.*, p. 321.

³ Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes. La domesticité féminine à Paris en 1900*, [Grasset, 1979], coll. biblio essais, le Livre de poche, p. 190.

⁴ *Ibid.*, pp. 312-346.

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

mimétique. La servante ne réclame le pavillon de chasse à son amant qu'à partir du moment où elle sait qu'une autre maîtresse, comme Elvire, y a eu accès (102)... La confession recèle même un triple fond. Le dernier mot de Zerline est une déclaration d'amour pour le Président, l'époux défunt de la baronne (120) – seule expérience plénière du désir, à l'aune de laquelle Juna apparaît comme un pâle ersatz, désir originaire qui désigne l'histoire de la bonne comme une interminable suite de déviances et de perversions. Ainsi, dans sa volonté frénétique de faire d'Hildegarde, envers et contre tout, la fille du baron (« C'est moi, moi seule qui ai fait la ressemblance. Je n'ai pas cessé de conduire l'enfant devant le portrait, et je lui ai appris à regarder comme lui », 98) peuvent se lire autant le fantasme d'être la vraie mère de l'enfant (engendrée par Juna) que celui de la réenfanter avec le Président – bref : de supplanter deux fois la baronne, une fois auprès de son amant, une fois auprès de son mari. La servante est celle qui a vécu toutes ses expériences fondamentales par procuration ; son destin témoigne d'un double détournement du désir : de son objet (Juna comme substitut démoniaque du Président), comme de ses fins (maternité perverse).

De Don Juan à Andreas : les anamorphoses du désir.

Le désir aliéné de la servante garde encore, jusque dans son ressentiment, une vigueur dont sera dépourvu l'érotisme des figures donjuanesques : Von Juna et Andreas. M. von Juna, « l'étranger sombre et impie » (105) est-il autre chose qu'une piètre « *anamorphose* de Don Juan »¹, comme le laisse entendre l'*anagramme* qui l'identifie ? Le Don Juan de Broch s'inscrit clairement dans la lignée des Don Juan décadents de la fin du XIX^e siècle². Certes, ce collectionneur de femmes est encore « le meilleur des amants » (109). Mais cet « homme plein de désir » (100), loin d'être une nature de maître, est l'esclave de femmes qu'il ne sert que pour éviter d'avoir à les aimer (112) – qui mieux, d'ailleurs, que la *servante* Zerline pourrait repérer les natures serviles ? « On voyait sous la belle barbe en pointe et même autour de la belle bouche, [...] l'impuissance et le désir incessant, la vilaine convoitise derrière laquelle se loge la faiblesse » (99). Don Juan, de Molière à Mozart, manifestait sa nature aristocratique à l'heure des grands crimes et des défis cruciaux (le refus de se repentir). Rien de tel chez Broch : héros sans envergure au destin sans panache, von Juna n'est soupçonné que d'un seul crime, celui d'avoir empoisonné une maîtresse encombrante, mais bénéficie d'un non-lieu ; pis encore, il doit la vie au « Commandeur », époux trompé, et juge en cour d'assises, qui refuse d'exploiter les documents accusateurs que Zerline lui a transmis ; épargné par les foudres du tribunal, von Juna disparaît sans laisser de trace, retournant au lieu de sa naissance mythique (« il est allé à l'étranger, en Espagne, et il a cherché à se fixer là-bas », 117).

Le passage de von Juna à Andreas consacre une double évolution : celle du temps – Andreas est un Don Juan de la seconde génération –, et celle du point de vue. Le lecteur des *Irresponsables* ne connaissait le premier Don Juan qu'à travers le récit accusateur de Zerline ; le second est connu de l'intérieur, et ce changement

¹ Bernard Gicquel, *art. cit.*, p. 134.

² Cf. J. de Palacio, « Décadence de Don Juan », in *Dictionnaire de Don Juan*, pp. 264-273.

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

d'optique oriente le traitement du donjuanisme du côté de la psychologie – ou plus exactement d'une psychanalyse du lien social.

Le premier récit – un « rêve » équivoque d'Andreas (conversation entre un fils et sa mère ou dialogue adultère ?) – définit ce qui sera, dans toute l'œuvre, le fantasme originaire du personnage : l'aspiration régressive à un tête-à-tête avec la mère, et la crainte d'un retour punitif du père. C'est la « quête d'une mère »¹ qui motive le séjour du jeune homme chez la vieille baronne, et son « adoption » (« nous avons un fils », 60), jusqu'à l'établissement final du personnage dans le « pavillon de chasse » qui donne à la liaison une tournure presque explicitement incestueuse (249). La mort de Melitta s'explique en profondeur par l'impossibilité du personnage à assumer ensemble l'amour d'une femme et sa passion filiale : la jeune fille, poussée au suicide par Hildegarde, était déjà sacrifiée par son amant à l'autel de la « bénédiction de la mère » (213, 228). Andreas, à une génération d'intervalle, reproduit la séduction de la baronne par von Juna, mais cette fois pour transformer la veuve du juge en mère, aimante et protégée, seul objet d'amour possible. Comme souvent, Broch semble pousser jusque dans leurs ultimes conséquences des données (ici, une lecture « œdipienne ») que le mythe intégrait sans presque jamais les expliciter : dans *Les Irresponsables* le terme de la quête donjuanesque est l'accès à « une sphère où n'existe plus aucun désir » (246). Significativement, cette mort s'articule à un fléchissement éthique : l'impossibilité de désirer va de pair avec l'obsolescence de la loi.

Les motifs constitutifs du mythe donjuanesque s'éclairent à cette lumière. La créature de Tirso de Molina était déjà « un homme sans nom » (« un hombre sin nombre »), définition dans laquelle pouvaient se lire tout à la fois la proclamation d'une humanité élémentaire, un refus de l'identité individuelle et la récusation de toute dette généalogique. Broch déploie toutes les résonances du motif. Andreas (dont le prénom désigne une humanité elle aussi réduite au principe viril) caresse à son tour le fantasme d'être *causa sui*, car « on devrait toujours être son propre fils » (121). Conscient du « danger des noms » (25), il cherche son salut dans un anonymat protecteur : « Celui qui a perdu son nom vit en dehors des événements, plus rien ne peut lui arriver. Il est dégagé de tout lien. Je n'ai plus de nom, je ne veux plus en avoir » (27). Bientôt réduit à une initiale (« Faites que je m'appelle dorénavant A. », 29), il ne lui reste plus qu'à se transformer, au terme de ce parcours, en « bébé rose et gras » (260), dans une bienheureuse indifférenciation.

Le refus d'avoir un père, et le règne subséquent de la mère exclusive, intarissable source de tendresse et d'indulgence, se traduit aussi dans l'impossibilité d'être un père, de transmettre un nom. Cette constante du mythe de Don Juan (jusqu'au XIX^e siècle) – se retrouve, avec de nouvelles variantes, dans le roman. Von Juna, père d'une enfant adultérine, ne songeait déjà qu'à se « débarrasser de sa paternité » (99) et ne répondait qu'avec « de la terreur plein les yeux » (105) au désir d'enfant de Zerline. Andreas prend conscience, quant à lui, par l'intermédiaire du « Convive de pierre », de ce qui fut le serment implicite de toute sa vie : « Tu n'as pas voulu devenir père, tu as voulu être exclusivement fils et le rester à tout jamais »

¹ Traduction édulcorée du titre du chapitre IX : le titre original (« Erkaufte Mutter ») dit clairement qu'il s'agit d'une « mère achetée », objet d'une transaction perverse, qui confine à la prostitution.

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

(257). Ce qui était, dans le mythe d'origine, refus souverain d'entrer dans l'ordre symbolique de l'engendrement (comment l'exception absolue pourrait-elle accepter la reproduction ?) dégénère ici en impuissance névrotique à sortir de l'enfance, et de l'irresponsabilité. Par là, Andreas n'est que le plus emblématique des « héros de notre temps » : « Je parle, mais je ne sais pas si c'est moi qui parle. J'ai presque l'impression que d'autres parlent par mon intermédiaire, les habitants de cette ville, la population de ce pays, beaucoup de gens, tous les hommes » (264).

La dissolution de la notion de responsabilité constitue l'un des enjeux cardinaux du roman¹, qui ne présente que des demi-coupables ou des demi-innocents, et où tout le monde semble criminel par omission. Von Juna ne peut pas être convaincu de meurtre ; Andreas n'est qu'indirectement responsable de la mort de Melitta (226) ; Hildegard ne tue pas la jeune blanchisseuse, mais la pousse au suicide ; Zerline elle-même semble plutôt aider la baronne à mourir que l'éliminer formellement. Comme si la figure moderne du mal était moins l'attrait de la transgression qu'une indifférence aux valeurs : ces enfants du siècle, privés de Loi, constituent pour Broch le terreau sur lequel prospère le national-socialisme. Le tableau de la génération d'Andreas est informé par un questionnement d'après-guerre sur les conditions de possibilité de la barbarie. L'auteur, dans ses poèmes didactiques (notamment dans les « Voix 1933 »), ne cesse de revenir sur la responsabilité du « petit-bourgeois » dans l'avènement du nazisme. Le personnage de Zacharias (double diabolique d'Andreas : « Tu es Z. et je suis A. Puisque nous sommes frères maintenant, tous les noms nous appartiennent en commun, d'A. jusqu'à Z. », 152) illustre la dérive du petit-bourgeois vers le radicalisme politique ; mais le « fatalisme apeuré » (266) d'Andreas, le grand bourgeois oisif, sa paralysie morale devant toute décision (259), son « indifférence générale » (264) ouvrent la voie au nihilisme actif du futur nazi. *Les Irresponsables* invitent à penser la connivence imprévue entre la médiocrité bourgeoise et les vertiges apocalyptiques du III^e Reich.

Du commandeur de pierre au convive de diamant : les équivoques de la Loi.

Faut-il en conclure que l'intervention des Commandeurs a pour fonction première de rem coryaitette le désir – et la justice – en circulation ? La leçon de l'œuvre semble à vrai dire plus ambiguë. La crise de la filiation s'accompagne d'une crise de la paternité. Si les "fils" de Broch n'ont pas de père, les "pères" n'ont pas de fils. Le Président, qui avait rêvé d'un fils, n'eut droit qu'à une bâtarde. « L'éleveur d'abeilles » voit périr sa femme et son enfant (83), avant de perdre sa petite-fille adoptive. En chacune des incarnations du Commandeur, les forces de mort le disputent aux puissances de vie.

¹La traduction de « schuldlos » par « irresponsables », dans le titre, s'écarte du sens littéral (« sans culpabilité », « innocents »), mais ne trahit pas l'esprit du roman, qui fait constamment jouer l'opposition entre *faute* et *responsabilité* ; Andreas est dit « innocemment coupable » (« schuldlos schuldig », 257) du suicide de Melitta ; la traductrice glose, un peu lourdement, par un « responsable sans en être coupable » (p. 256). Même expression, même traduction dans les « Voix 1923 » (p. 49).

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

Le Commandeur du premier chapitre¹, tout droit sorti du cauchemar d'Andreas, est à la fois « juge, examinateur et bourreau » (28). Mari bafoué et/ou père déshonoré, il surgit, « inflexible comme la pierre » (29), décidé à user de son « droit éternel de tuer le garçon, de tuer la femme, de les tuer tous » (26). Cette *vitae necisque potestas*, qui définit le Père archaïque, est dépassée, sans jamais être tout à fait oubliée, par les deux incarnations suivantes.

Le baron défunt était « président de cour d'assises », disposant du pouvoir exorbitant « de prononcer une sentence de mort » (71), dont il refuse d'user. Cette puissance de mort n'en continue pas moins, après la disparition du Juge, d'exercer sa sourde influence sur le foyer : la sainteté austère du Président défunt ne laisse pour héritage que des idéaux ascétiques propices à tous les détournements pervers. Perversion d'Hildegarde, élevée par Zerline dans l'idolâtrie du mort, et qui convertit le dépassement surhumain de la sensualité en un refus inhumain de la sensibilité ; perversion de Zerline, qui ne se sert de la vénération pour le grand homme que pour assouvir son « despotisme » (205). Autour du portrait du Juge, « les visages de Zerline et de Hildegarde, femmes sans enfant, étaient étrangement unis par un même caractère monastique » (69). Hildegarde est bien cette figure de « nonne » (69) perverse (bientôt sanglante), conjonction de la chasteté et du vice, qui tient de son père réel un amoralisme illimité et de son père putatif sa frigidité marmoréenne. Incarnation féminine et castratrice d'un « Commandeur » dépravé, elle se révèle sous les caresses d'Andreas « comme une pierre, comme une morte » (222, souligné par nous). Gardienne non moins perverse de la mémoire du grand homme, Zerline n'est pas sans parenté avec le Théodore de *L'Incorruptible (Der Unbestechliche)*, la comédie de Hofmannsthal (auteur admiré de Broch) : appliqué à rétablir l'ordre moral dans la maison du « colonel » (son défunt maître), le majordome, fléau de Dieu, solde du même coup de tenaces frustrations et assoit son empire équivoque. Plus crûment encore, *Les Irresponsables* donnent à lire ce qu'il advient de la morale des maîtres quand elle est défendue par l'esclave ambitieux, dévoyant le règne de la vertu en gouvernement de la terreur.

C'est en l'apiculteur, le « Convive de pierre » (chapitre X), que semblent se réconcilier, *in fine*, les figures de la Loi et du sens. Le vieillard aveugle – qui mieux que cet Œdipe moderne pour régler le cas Andreas ? –, intervient moins en tant qu'envoyé d'outre-tombe que comme messager d'une vie transfigurée. En rupture avec toute la tradition mythologique, il rend une autre musique. L'écart avec Mozart est patent. Dans les deux cas, c'est par un chant qu'il s'annonce : mais à la voix sépulcrale qui vient apostropher le profanateur se substitue un chant sacré, célébrant l'accord de l'homme et de la nature, « chanson de bûcheron, refrain de marche, psaume ou hymne de consolation » (252). Il n'est pas jusqu'au motif traditionnel du « compte de dettes » (256) (*das Schuldkonto*, 257)² qui ne soit réinvesti d'une vertu libératrice, en ce que, venu vérifier les comptes, le Commandeur arrache l'inculpé à son amoralisme végétatif.

¹ Les références au mythe y sont insistantes : « Comme si les morts sortaient de leur tombe pour venir les tuer. Le Commandeur. Le convive de pierre. Cela n'existe qu'au théâtre, mesdames et messieurs, et seulement dans *Don Juan* » (p. 23).

² L'auteur joue ici, comme souvent, sur le double sens (dette / culpabilité) du mot *Schuld*.

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

Ainsi, le vieillard « soustrait l'enfant à son anonymat » (272) en lui redonnant le nom qu'il avait voulu oublier (270)¹ ; plus encore, l'épisode scelle l'adoption d'Andreas par celui qui devient « [son] père et [son] grand-père » (265). Dès lors, la poignée de main du Commandeur n'a presque plus rien qui rappelle la damnation du pécheur. « L'étreinte ferme, mais paternelle, dans laquelle la main de l'enfant, la main du fils, s'abrite à tout jamais », manifeste une « ordonnance absolument parfaite » (271). L'alchimie mythologique se poursuit alors : la main du vieillard « était glacée et dure comme le diamant, mais [Andreas] ne s'effraya pas. C'était au contraire comme un rappel, un retour au monde des hommes, et il se demanda si le vieil homme à qui Zerline avait cependant donné à manger, pouvait être fait de diamant intérieurement aussi » (271). Le marbre funéraire du Commandeur traditionnel renvoyait à la fois à des significations sacrées et à des connotations morbides, faisant du justicier une idole inquiétante, insuffisamment incarnée pour être humaine, trop pétrifiée pour être divine. Le travail de la métaphore minérale est ici d'une autre teneur : ce diamant n'en appelle pas à un au-delà céleste ou infernal, mais à cet « absolu terrestre » (« das irdisch Absolute ») qui semble le dernier mot de la philosophie de Broch. Mieux : si l'on se souvient qu'Andreas a fait fortune dans le commerce des pierres précieuses, on comprend que l'« esprit de diamant » (272) du vieil homme ne rend un son juste que dans l'exacte mesure où, loin d'être du côté de l'hétéronomie, il est la voix de l'unité originelle, antérieure au morcellement des valeurs et à leur dégradation mercantile² – on se souvient que, pour l'auteur des *Somnambules* (*Die Schlafwandler*), le mal procède de l'éclatement des valeurs, jadis unifiées en une matrice théologico-politique, et prétendant désormais à l'autonomie des systèmes clos, dont l'expression suprême repose sur des tautologies modernes : « l'art pour l'art », « la guerre, c'est la guerre », « les affaires sont les affaires »... La sentence procède ici d'une maïeutique, qui fait de l'expiation une « grâce » (271) et de la « condamnation à mort » d'Andreas (258) la possibilité paradoxale d'une communauté humaine.

« Tout se passa sans concours surnaturel » (273), prend soin de préciser le narrateur avant de rapporter la mort de « Don Juan », qu'on retrouve « les jambes écartées et les bras en croix, comme si on devait le clouer sur une croix de Saint-André » (274) – laquelle semblait l'attendre dès le premier récit (19). Ce symbolisme un peu appuyé confirme que l'expiation du personnage, dans une optique presque dostoïevskienne, a valeur d'ultime réconciliation avec lui-même. Il reste qu'elle n'ouvre pas, comme dans *Crime et châtiment*, sur une renaissance à la vie et au désir, mais sur un congé définitif donné au monde. Le sublime d'un vieillard hors de l'Histoire et la mort librement consentie d'un Don Juan à bout de souffle ne suffisent pas à donner corps à ce réarmement moral dans lequel le romancier voyait la seule réplique plausible à de « sombres temps » (Hannah Arendt).

Nouant désordres intérieurs et chaos collectif, la réécriture du mythe de Don Juan fait des *Irresponsables* une fable sur les dérèglements du désir (désir aliéné de

¹ En revanche, la négativité de l'anonymat s'inverse pour le vieillard qui accède à l'universalité : « les très vieux n'ont plus de nom, même pour eux-mêmes » (256).

² Cf. l'usage du mythe romantique de la mine dans le roman inachevé de Broch : *Le Tentateur* (*Der Versucher*).

Don Juan dégénéré ? (Les Irresponsables d'Hermann Broch) (1950)

Zerline, désir pervers de von Juna, désir aboli d'Andreas), sur l'obscurcissement de la Loi et la crise de la tradition (comme transmission et filiation, héritage et engendrement). Inscrit dans l'horizon du totalitarisme hitlérien, le questionnement se trouve ainsi indexé à une anthropologie politique : le refus de l'ordre paternel, étendu à toute la culture moderne, livre l'époque au mal absolu. Hitler, héritier indirect de Guillaume II, ce « Kaiser petit-bourgeois » (237) constitue le point de rencontre entre morale des maîtres et morale des esclaves, dont les figures de Zerline, de Don Juan et de Zacharias avaient dessiné la préhistoire. Le Führer, dans les « Voix 1933 », apparaît sous le signe du *neutre* : il est le « monstre » (238) (« das Untier », 239), ou la « bête » (266) (« das Tier », 268) - « Nous sommes devenus des fils à maman dépourvus de lois, et nous appelons la bête pour qu'elle nous commande » (269) - puissance indéterminée, dénaturée, où se confondent et s'abolissent les figures maternelle et paternelle, en autant de « masques de terreur » (238).