



**VERTIGO TEMPORIS  
RUINES ET AUTRES MASCARADES  
D'APRÈS GÜNTHER ANDERS  
ROSANNA GANGEMI**

*Le jour où le crime se pare  
des dépouilles de l'innocence,  
par un curieux renversement  
qui est propre à notre temps,  
c'est l'innocence qui est sommée  
fournir ses justifications.<sup>1</sup>*

Albert Camus, *L'homme revolté*

*E si misero a praticare la  
nostalgia del futuro, cosa  
peraltro più saggia, perché il  
passato non è detto che torni,  
ma il futuro prima o poi ha da  
venire.*

Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*<sup>2</sup>

## Introduction

Günther Anders, né à Breslau en 1902 et mort à Vienne en 1992, est l'un des plus grands penseurs des dangers de la modernité. Connus surtout pour sa théorisation de l'obsolescence de l'homme et sa philosophie de la bombe, il est néanmoins resté un penseur méconnu. S'il est un des rares philosophes connus d'abord comme «le mari de», en l'occurrence de Hannah Arendt (de 1929 à 1937), ceci ne l'a pas

1 Albert Camus, *L'homme revolté*, Paris, Gallimard, 1963 (1951), p. 14.

2 Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 60.

Cet article, sous forme de communication, trouve son origine au sein du colloque international *Ruines et vestiges*, organisé par Dominique Massonnaud, Université de Haute-Alsace, Mulhouse, 11-13 mai 2017.

particulièrement aidé à se faire lire et traduire. D'ailleurs dans son *opus magnum*<sup>3</sup> sur l'obsolescence de l'homme, publié en 1956 et qui a passé le Rhin seulement en 2002, il y énonce un propos bien funeste : notre puissance technique nous a définitivement échappé et il n'y a pas de remède.

Ce sont ses *Journaux de l'exil et du retour* – encore peu commentés, ils appartiennent à la préhistoire de sa pensée et sont un assemblage chronologique et thématique de notes qu'il écrivit durant ses années en migration et au-delà, sans céder pourtant à la tentation de parler de soi d'une façon intime -, et en particulier la partie intitulée «Ruines aujourd'hui», qui feront l'objet de ces réflexions.

Retourné en Europe après dix-sept ans d'exil, et rentrant également dans une autre de ses *vitae*, Anders décide d'aller à la «recherche des temps perdus» parmi les décombres de l'après-guerre, ce qui le pousse à s'interroger sur les procédés de la spectacularisation et l'effacement des restes du passé. Cette heuristique de la ruine, qui lui permet de proposer une pensée de l'après-génocide et de problématiser la représentation du monde moderne, est déclenchée par une véritable inquiétude morale et se déploie à travers une écriture indiciaire, où la réflexivité n'est qu'une excuse pour la spéculation. Le choix du carnet de notes donne également la possibilité à ces lignes, en toute cohérence avec sa posture de philosophe non-systématique, de laisser la place à un retour sur elles-mêmes, tout en proposant des pistes de réflexions souvent interpellantes, mais privées d'une véritable théorisation. Nous avons donc à faire à des cahiers qui conformément à la loi du genre narratif ne se livrent que par fragments et qui sont des méditations sur des bribes de vies ou des bribes tout court, ou bien des bribes manquant à l'appel, comme on le verra par la suite. En méditant sur une présence qui évoque voire réclame l'absence, où le pas assez cassé et le trop nouveau rendent la ruine tel un objet sensible éveillant la pensée, dans ces pages Anders essaie de dévoiler le non visible, joue comme toujours avec les paradoxes, glisse des interrogations et finalement sème en nous des doutes, pour passer, ensuite, à autre chose.

Mais avant de rentrer dans le vif de notre sujet, une introduction rapide au penseur – précurseur de l'écologie politique,

---

3 Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, L'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002 (1956). Au deuxième, sous-titré *Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle* et paru en 2011 (1980), un troisième tome aurait dû suivre, mais il a été laissé à sa mort à l'état de projet.

militant anti-nucléaire dès 1948, mais aussi raffiné interprète d'un Rodin désespérément métaphysique – s'avère judicieuse.

Nous pourrions affirmer que toute écriture d'Anders est une écriture du désastre. D'ailleurs il a souvent été traité de pessimiste et d'apocalyptique, et probablement ces épithètes ne le dérangent guère. Lui-même aimait s'appeler «se-meur de panique», en soulignant ce rôle ingrat qu'il fallait pourtant que quelqu'un endosse. Or, quand le philosophe parle d'obsolescence de l'homme, son concept-maître avec celui d'homme sans monde, c'est en conséquence de l'extension du domaine de la machine, qui refoule l'humain à la marge de la production. Le plus cité de ses tomes part de la honte qui caractérise l'homme face à la perfection des objets que lui-même a conçus : à l'époque du capitalisme avancé et du conformisme de masse de la consommation, l'homme est resté en retrait par rapport à ses propres produits, finissant par se faire dominer dans ses fins et besoins. Si chez l'être humain il existe une disposition à ce que certaines de ses facultés – l'imagination, les sentiments, la responsabilité – ne coïncident pas nécessairement avec d'autres – ce qu'il est capable de produire -, le gigantisme des productions de la modernité est tel que l'homme n'est absolument plus capable de se représenter celles-ci. La «discrépance» est donc le hiatus entre ce que l'être humain arrive à créer et ce que son esprit arrive à «suivre». En d'autres termes, pour Anders, notre capacité émotionnelle ne tient pas le rythme face à la vertigineuse suprématie de notre capacité technique, ce qui fait de l'homme d'aujourd'hui l'inverse de l'utopiste : il n'est plus dans l'imagination d'un monde qu'il se trouve incapable de construire, mais dans la construction d'un monde qu'il n'est plus capable de s'imaginer, un monde qui le dépasse. Dès le tout début, depuis la descendance de Caïn, le mal absolu, jusqu'aux totalitarismes et à l'invention de la bombe, dérivant de la lutte entre frères de la lignée des labdacides ou de celle des enfants d'Ève, put s'installer en raison de cette limite de l'humain de prédire toute conséquence néfaste et de long terme de ses actions : du décalage entre les conséquences de nos actes et le sentiment que l'on en a. Tel écart, qu'Anders définit dans les années 1940 «décalage prométhéen», origine d'un état pathologique de l'être humain qui, en soi, manque ontologiquement de la «naturalité» propre à l'animal d'avoir une relation immédiate avec les choses.

Au premier abord, ses thèses peuvent surprendre ou apparaître dépassées dans le sens commun de la critique du capitalisme, et pourtant la substance de certaines de ses

idées reste d'une actualité poignante. Ce n'est donc pas un hasard si aujourd'hui il regagne une attention constante, n'étant plus, selon une expression de Jean-Pierre Dupuy, le «philosophe allemand le plus méconnu du XX<sup>e</sup> siècle». Anders est de plus en plus traduit, commenté, évoqué, des œuvres artistiques sont directement inspirées par sa pensée : les *Canti di vita e d'amore*, conçus par Luigi Nono et basés principalement sur son récit *L'Homme sur le pont*, ont été joués les dernières années dans plusieurs festivals musicaux ; à cela s'est ajouté un long-métrage d'un auteur contemporain, Nicolas Rey, inspiré de *Die molussische Katakombe*, roman écrit entre 1932-1936 comme mise en garde contre le nazisme montant et publié seulement en 1992, dont des fragments sont également présents dans ses *Journaux*.

Donc, Anders le philosophe, l'essayiste, l'écrivain, le poète, le «pédagogue en révolte», comme il se définissait, revient, mais tout reste principalement limité à sa contribution sur les «ruines» d'un prochain, et dernier futur, qu'il voit comme certain, et dont la responsabilité incombe à la Technique, détentrice d'une morale bien différente de celle de ses créateurs. Le progrès ne conduit pas automatiquement à une société meilleure : comme son cousin lointain Walter Benjamin, il affirme qu'il faut penser à partir de la catastrophe, des débris, et fait de la méthode de l'exagération sa stratégie rhétorique de référence.

Anders nous a laissé un vaste et complexe patrimoine d'idées, non exemptes de contradictions, de sa philosophie «occasionnelle», selon l'adjectif qu'il avait choisi dans le sillage de Goethe pour décrire sa façon de penser le présent. En militant pour remettre l'humain au premier plan, dans ses pages il y a entre autres la critique de la massification de l'École de Francfort, la peur de l'autodestruction de masse, une anticipation de la société du spectacle de Debord, les arguments des anti-pubs.

L'esthétique est l'épicentre manqué de ses investigations, car après Hiroshima il se sent appelé à donner la priorité absolue à son engagement politique pour empêcher un «monde sans l'homme», ou, comme il aimait dire, à «réduire sa Muse au silence». Par conséquent, il laisse de côté ses réflexions sur les «hommes sans monde», que sont pour lui, avant tout, les artistes. Néanmoins, il est difficile de ne pas rencontrer dans ses pages, même celles plus «pédagogiques», des repères pointus et parfois déroutants concernant les formes esthétiques modernes.

Si le philosophe écologique qu'il fut s'engagea pour nous préserver des ruines de notre civilisation, le phi-

losophe de l'art qu'au fond il ne s'octroya pas le droit d'être, s'intéressa à la ruine, tout en nous offrant un point de jonction original entre le politique et l'esthétique. Et pourtant ces perspectives n'ont quasiment été abordées par les commentateurs d'Anders.

### 1. La fabrique de l'Histoire ou de ruines indatables

Ouvrons donc ses *Journaux de l'exil et du retour*. Nous sommes en 1941 et Günther Anders, né Stern, vit à Los Angeles. Rappelons au passage que, issu d'une famille juive allemande, Anders est confronté dès son jeune âge à l'antisémitisme. En 1936, après l'exil parisien, il émigre aux États-Unis. Ici, il est obligé à effectuer les travaux les plus disparates : il se retrouve ainsi à vivre d'un métier étrange, entretenir les costumes réalisés pour l'industrie cinématographique nord-américaine friande de films historiques, qu'il s'agisse de nettoyer une armure de chevalier ou de cirer des bottes de Nazis<sup>4</sup>. La description dans les pages saisissantes de ses *Journaux* de cet univers basé sur la reproduction d'*ersatz* donne lieu à d'inquiétantes situations de déréalisation, car «même ce qui est couvert de poussière doit briller». À garantir la fidélité historique de ces pièces destinées au grand écran une équipe composée en majorité d'historiens et d'archivistes européens, auxquels on demande de juger un chapeau de Napoléon ou un uniforme SS, et peu importe si la plupart d'entre eux sont en fait des juifs rescapés.

«Préparateurs des cadavres de l'Histoire», c'est le titre de cette partie des *Journaux* qui prend appui sur son expérience à Hollywood – lui, qui de l'autre côté avait envoyé, sans jamais recevoir de réponse, un scénario à Chaplin -, pour affirmer que les États-Unis et bientôt le monde allaient bouleverser les notions de passé et d'histoire en inventant «un passé tout neuf». Un univers de tromperies qui non seulement singe les vestiges du passé mais les rend totalement illusoires<sup>5</sup>, ou bien encore, évoquant le processus de déréalisation propre à l'ère de la reproductibilité technique chère à Benjamin : «Au cours de l'histoire, le phénomène s'est

4 Cette reproduction d'*ersatz* donne lieu à des inquiétantes situations de déréalisation : ainsi les juifs rescapés sont obligés à cirer des «objets maquillés» comme les bottes des SA. In Günther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, «Préparateur des cadavres de l'histoire – Los Angeles, mars 1941 – 7 mars», Paris, Fages, 2012, p. 8.

5 «La réalité de tout ce palais est telle que, à côté, le passé n'a vraisemblablement été qu'un règne de la belle apparence», *ivi*, 17 mars, p. 15.

sans cesse reproduit : des pièces imitées d'une imitation et des produits dérivés au dixième degré, et même des pièces qui étaient de simples copies sont devenus des originaux ; absolument – ajoute Anders –, *le sont devenus*»<sup>6</sup>.

Dans cette patrimonialisation de l'imaginaire basée sur «la fabrication de l'authentique», les reproductions historiques doivent être «à la fois extrêmement anciennes et *brand new*», même les produits imitant le passé «sont soumis à cette règle» : plus médiévales que les médiévales, comme l'ancien hôtel de ville de Francfort, le Römer, qui fut construit à nouveau mais en plus solide, elles renversent le rapport entre l'être et le paraître, l'Histoire et sa narration, tout en permettant à l'auteur des affirmations foudroyantes sur l'industrie culturelle. Ce vertige du sens, abordé avec l'ironie usuelle, qui engage notre rapport émotionnel avec l'ancien est mis en relation avec la catastrophe en cours en Europe : plus les originaux de là-bas tombent en ruine, plus ces faux-semblants vont «se transformer rapidement en or pur de la culture»<sup>7</sup>. Les *Journaux* présentent une obsession subreptice qui s'entrecroise avec la thématique des ruines et vestiges : au sein du problème plus vaste engageant le statut de l'exilé et les dimensions du retour, de l'oubli et du pardon, Anders ne cesse de réfléchir sur ce qui sépare ce qui est authentique de ce qui ne l'est pas. D'ailleurs, les films qui s'équipent de costumes rendus irréprochables par le philosophe et ses collègues se basent sur des histoires déjà prêtes, pas sur les livres d'histoire. «Productions à partir de produits finis», à l'instar des «usines de pain-pudding» qui fabriquent leur produit à base de pains déjà cuits, pouvant se passer de la farine de l'histoire. De même, lors de son retour, il ne cessera de réfléchir sur la trace comme objet de résignification : ce sera surtout ce qui n'a pas crédiblement changé d'aspect, ce qui nie le temps en en tordant la perception, qui l'effraiera. Cette expérience lui donnera ainsi la possibilité de repenser la notion esthétique et éthique de ruine avec la charge d'ambivalence dont elle est porteuse.

## 2. L'hier a transformé l'avant-hier

La partie des *Journaux* intitulée «Revoir et oublier» annonce le thème et l'obsession qui le façonne. Nous som-

6 *Ivi*, 23 mars, p. 21 (en italique dans le texte, de même que successivement).

7 V. Agnès Lontrade, «Modernité et Antiquité : le temps des ruines», Miguel Egaña, Olivier Schefer (dir.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, PUR, 2015, p. 20.

mes en 1950-1951 et c'est à Paris qu'Anders débarque en retournant en Europe : «Nous revoilà donc. La Place Saint-Michel. La rue Vavin. Et l'odeur d'eau de Javel»<sup>8</sup>. Et encore:

Il est si évident d'être là, le monde d'ici est si ininterrompu qu'il ne reste tout simplement pas d'espace pour la décennie et demie qu'a duré le long intermède américain. Avant qu'on ait pu se retourner, l'autrefois et l'aujourd'hui se sont entremêlés.<sup>9</sup>

Mais ce sentiment n'est pas soulageant, car la déception est grande et bouleversante : tout est encore, ostensiblement, là. Les objets triomphent sans pudeur<sup>10</sup>. Il s'explique : les choses n'ont pas vraiment changé, comme elles auraient dû faire, puisqu'elles «ont l'indécence d'avoir survécu à l'apocalypse comme si celle-ci ne les avait pas affectées ; elles tiennent leur langue et taisent les morts»<sup>11</sup>. Anders n'arrive donc pas à éprouver ce «bonheur» obligatoire, cet «étonnement attendu» de celui qui retourne enfin chez soi, et il nous propose pour saisir cette condition de l'esprit une image picturale sur laquelle il tombe au Louvre<sup>12</sup>. Il s'agit du *Retour de l'enfant prodigue* d'un anonyme flamand, composé d'un panneau de gauche intitulé «Départ», où la forêt commence directement derrière la maison entourée d'une grille, et d'un panneau de droite où la maison est toujours la même, mais il n'y a plus de grille ni de forêt, tandis qu'une nouvelle route a été aménagée. Un tableau totalement juste, affirme Anders, car celui qui rentre au foyer subit la peur et puis la colère à cause de tout changement. Il se prépare à devoir renoncer au monde d'avant. Or, Anders le fils prodigue se sent également indigné, mais – et voilà encore une inversion chère à la rhétorique du penseur – puisque ce qui devait changer, en fait, est resté identique<sup>13</sup>.

La partie «Ruines aujourd'hui – Allemagne 1952-1953» nous éclaircira sur ces aspects et d'autres. Elle s'ouvre sous le ciel de Fribourg. Il commente : «Comme la dévastation peut embellir les choses ! Voici, déjà éclatante de loin... la cathédrale de Fribourg. C'est à une attaque terroriste qu'el-

8 G. Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, «Revoir et oublier – Retour en Europe, 1950 – 1951», *Paris, avril, op. cit.*, p. 112.

9 *Ivi*, p. 113-114.

10 *Ivi*, *Paris, avril*, p. 113.

11 *Ivi*, p. 117.

12 *Ivi*, p. 115.

13 *Ivi*, p. 116.

le doit sa renaissance !»<sup>14</sup>. De même que pour le château d'Heidelberg, car «lui aussi est encore là»<sup>15</sup>. Et pourtant les ruines, comme Anders l'affirme, n'ont d'autre pathos que

lorsqu'elles portent témoignage de tout un monde perdu ; lorsqu'elles demeurent les messagers uniques de ce monde enfui et qu'elles menacent d'enterrer définitivement avec elles, si elles s'effondrent, le monde dont elles témoignent encore.<sup>16</sup>

C'est le néant qui n'a pas de place dans les «vestiges magnifiques du monde de la Renaissance, dont *cette* ruine porte témoignage», et que nous ne pouvons donc pas considérer comme pathétiques.

L'attrait pour les restes anciens fit partie de l'éducation de notre auteur : ces pages lui sont donc propices pour mobiliser des passages en famille aux ruines de Kynast : «Pour nous, enfants, la question de savoir pourquoi elles étaient belles ne se posait pas»<sup>17</sup>. Aimer l'art et la nature pour les «gens cultivés» devait vouloir dire éprouver une «émotion immédiate» face au spectacle des ruines. La question du pourquoi serait donc apparue «comme un aveuglement de l'âme»<sup>18</sup>.

Plus tard, lycéen, il découvre un ouvrage sur le sujet. L'idée à la base était à peu près la suivante : la ruine possède une beauté spécifique, appartenant aussi bien à la province du beau artistique qu'à celle du beau naturel. Elle incarne l'effort, vain, des œuvres de l'homme d'aller contre la nature. La vue de ce combat fondamental nous rend tristes, mieux, mélancoliques à l'instar du coucher du soleil : voilà pourquoi un peintre comme Claude Lorrain, précise Anders, «représente volontiers la ruine dans les dernières lueurs du soleil couchant»<sup>19</sup>. Devant le château d'Heidelberg, il ne peut que juger ces propos d'avant-guerre comme naïfs, car prisonniers de la dialectique homme-nature : ces murs n'ont pas été abimés, affirme Anders, mais abattus<sup>20</sup>.

---

14 *Ivi*, «Ruines aujourd'hui – Allemagne, 1952-1953 – Fribourg, décembre 1952», p. 245.

15 *Ibidem*, Heidelberg, janvier 1953.

16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, p. 246.

18 Sur l'expérience esthétique des ruines et les questions métaphysiques que ses transformations au fil du temps soulèvent, nous renvoyons à Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

19 G. Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, Berlin, 25 juin, Kleiststraße, *op. cit.*, p. 280.

20 «Ils ne sont pas une œuvre humaine morte. Mais assassinée», *ivi*, p. 281. Impossible de ne pas songer ici à la proximité avec les natures



Dans ses méditations sur la manière de décrire autrefois les ruines, il se penche sur le terme «pittoresque». Anders le définit comme étant toujours l'exception : «du progrès, de l'hygiène, de la bonne constitution et de la sécurité»<sup>21</sup>. Qui sont les êtres pittoresques qu'il cite ? «Le garçon napolitain dont les coudes traversaient les manches ; le vieillard mendiant ; la cabane délabrée»<sup>22</sup>. La singularité rime donc avec l'interdiction. Car, pour Anders, la beauté (en dépit de toutes les tentatives de faire de l'objet de l'art le fruit du travail) est l'antithèse du labeur. Cette beauté, encadrée, était exposée dans le salon de son arrière-grand-mère, car aux murs étaient accrochés des tableaux de mendiants parmi des ruines. D'après Anders, il y a deux explications possibles : premièrement, le rousseauisme était encore en vogue, donc ces images de pauvreté insufflant une mauvaise conscience aux propriétaires de ces tableaux, nous dit le philosophe, prenaient au fond «la forme inoffensive de la mélancolie». D'un autre côté, les mendiants représentés par un Pieter van Laer ou par les frères Andries et Jan Both ou bien par d'autres témoins picturaux d'une couche sociale déshéritée et jusque-là ignorée parmi les débris, attestaient la hauteur du rang des propriétaires : la vision, sublimée par les ruines, de ceux qui se laissent vivre, voués au «dolce far niente», les rassurait sur leur brillante situation sans qu'ils se sentent obligés à manifester la moindre empathie. Au fond, le «pittoresque», affirme le philosophe, «est le luxe de la misère»<sup>23</sup>.

De plus, en bon sociologue de l'art, Anders souligne que cette vision poétique et confortable que ses ancêtres se réservaient n'aurait pas été possible avec une sculpture, car la matérialité et la tridimensionnalité du médium ne favoriserait pas la dimension pittoresque : la présence de *lazzaroni*, de «gamins de rues» occupant une place réelle dans la pièce, même si parmi des ruines, dans un salon pourrait se révéler bien importune<sup>24</sup>. Mais entre-temps, ajoute Anders, «le réel est devenu suffisamment réel», et donc la charge

---

mortes de George Grosz d'après Anders, qu'il définit «assassinées». Ce sont des natures réduites au silence : si on les ressent comme froides, affirme le philosophe, c'est parce que l'artiste est arrivé à «obtenir l'effet épouvantable» de donner aux objets «l'air d'avoir été victimes d'un viol ou d'un meurtre», in G. Anders, *George Grosz*, Paris, Allia, 2005 (1961), p. 222. V. Rosanna Gangemi, «Participation e(s)t pessimisme : George Grosz, témoin sans monde», *Image & Narrative*, n. 23/2, 2022.

21 G. Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, *Sur la terrasse devant la Gedächtniskirche*. Berlin, 26 juin, op. cit., p. 284.

22 *Ivi*, p. 285.

23 *Ivi*, p. 285-286.

24 *Ivi*, p. 286-287.

émotive des ruines, toujours fluctuante, a perdu de sa force : à Berlin, «le Kurfürstendamm, dont les appartements étaient autrefois remplis à ras bord d'images de ruines, est devenu une île dans un océan de vestiges ; et ce qui est poétique pour nous, ce n'est plus la misère, mais le luxe»<sup>25</sup>.

Lorsque le penseur se remémore les ruines de Kynast, c'est plutôt le tableau du peintre autrichien Moritz von Schwind (1804-1871) qui lui apparaît. Notre image des ruines est «parrainée» par d'autres images : en avance sur son temps, tout en impliquant la stratification historique des images, Anders dénonce la tyrannie du visible.

En essayant de circonscrire le modèle structurel qui donna naissance à l'amour des ruines, le philosophe souligne que cette médiatisation des yeux qui regardent les ruines date de la Renaissance. Mais, précise-t-il, lorsque ces hommes retournaient le sol à la recherche de vestiges, ils ne le faisaient pas en vertu de leur nature fragmentaire, mais malgré cette circonstance<sup>26</sup>.

Il n'en demeure pas moins qu'ils trouvaient dans ces fragments la beauté qu'ils recherchaient [...] c'est ainsi que s'établit le lien entre beauté et ruine. La base était assurée ; le malentendu peut commencer.<sup>27</sup>

En d'autres termes, «ce qui avait été, à l'origine, «la ruine du beau», se transforma en «beauté de la ruine». Mais, à vrai dire, «à chaque renaissance nouvelle», ajoute le penseur, «renaissance nationale surtout, c'est une autre époque disparue dont les ruines poussent en premier plan»<sup>28</sup>. Le même processus d'inversion et de falsification se manifeste à chaque fois : «le deuil s'accompagne d'un sentiment d'enthousiasme, puis devient lui-même l'objet de l'enthousiasme». C'est le plaisir ressenti par le jeune Anders devant les restes de Kynast. De plus, cette transfiguration emmène à des «formes d'itération émotionnelle»<sup>29</sup> : «ainsi, par exemple, le classicisme était un enthousiasme pour l'enthousiasme de la Renaissance».

Or, si la ruine représente un reste glorieux d'un passé lointain, à jamais perdu<sup>30</sup>, mais aussi le trait d'union entre

25 *Ivi*, p. 287.

26 *Ivi*, Heidelberg, janvier, p. 247.

27 *Ivi*, p. 248.

28 *Ivi*, Heidelberg, janvier, p. 249.

29 *Ibidem*, Dans le train pour Cologne, janvier, «Si l'on ne tient pas compte de ces dernières, les phénomènes majeurs de l'histoire demeurèrent impénétrables».

30 *Ivi*, Heidelberg, janvier 1953, p. 245.

le passé et le présent, dans le Römer ce pont temporel est interrompu par la mise en scène de ce qui seulement, apparemment, a magistralement survécu aux collapses de l'Histoire par sa vertu intrinsèque. Donc le Römer ne survit pas sous forme de catastrophe, et donc de mise en garde, car il ne présente aucune cicatrice, aucune cristallisation de la blessure, aucune brèche amère lui empêchant de demeurer un monument absolu, le symbole d'un passé figé, intouchable, ainsi que le logo commercial qu'il est encore aujourd'hui. À ce propos, une précision architecturale sur l'hôtel de ville n'est pas sans intérêt : dès le tournant du siècle, rapporte Anders, dans la façade on avait substitué deux édifices neufs à deux maisons en mauvais état, construits fidèlement selon le modèle des anciens. Ce sont les seules maisons à être restées debout lors des bombardements, pourtant elles ont gagné le statut d'anciennes. «Et si on se met demain – écrit le penseur – à les appeler «le Römer», sans restriction et sans arrière-pensée, elles porteront ce nom à bon droit et seront le Römer»<sup>31</sup>.

De ce fait, l'inauthentique devient même authentique à part entière, et vice-versa, comme le «Cloister», que l'on a démonté pierre par pierre, qu'on a transporté et puis reconstruit fidèlement ailleurs, sur les bords de l'Hudson, et qui s'est donc retrouvé «placé dans un monde qui n'a plus rien à voir avec lui»<sup>32</sup>. Privé de son propre paysage, son atmosphère, son monde, le Cloister, se demande le philosophe, est-il encore authentique ?

Mais retournons au sentiment qu'Anders manifeste tout au début, la déception. À la «recherche des temps perdus» parmi les décombres, il avoue avoir fort espéré que l'Europe l'attendait avec une expérience des ruines sauvegardées au titre de monuments<sup>33</sup>, avec la mort qui hante les villes et atteste ce qu'il a été, afin de rendre présent l'inimaginable<sup>34</sup>. Mais, à ses yeux, «cette mort est morte»<sup>35</sup>. Dans le même esprit, ces lignes écrites à New York en 1945 :

Il faudrait conserver comme monument une ville dévastée,  
un quartier en ruines, les décombres d'une rue ou une mai-

31 *Ivi*, Francfort, le 16 février, p. 256-257.

32 *Ivi*, Dans le train, 20 février, p. 260-261. «Les reproductions, vues sous cet angle, ne peuvent-elles pas être plus authentiques que les originaux ? Même des reproductions en masse ? Peut-être justement celles-ci ? Parce qu'elles donnent la chance de produire vraiment l'effet dont un original isolé et déjà plus tout à fait réel demeure privé ? À creuser».

33 *Ivi*, Cologne, 3 janvier 1953, p. 250.

34 *Ivi*, Juin, p. 292.

35 *Ibidem*.

son effondrée, ne serait-ce qu'une seule. Afin que chacun, chaque jour, puisse voir de ses yeux qui a fait quoi à qui. Et que personne n'oublie.

Mais Anders est bien conscient que «l'histoire est l'histoire des détournements, et que chaque présent est le monument de l'oubli». Dans la biographie de Görlitz et de Quint, nous découvrons que, «avant même la fin du chantier des gigantesques bâtiments du Parti à Nuremberg, Hitler avait donné ordre de les dessiner *comme s'ils devaient un jour ressembler à des ruines*. Il préparait donc son Acropole ou son Château Saint-Ange»<sup>36</sup>. D'ailleurs, Anders pose, quelques pages après, qu'«un pays qui fabrique son avenir ne peut se dispenser de fabriquer aussi son passé»<sup>37</sup>.

Or, la ruine de guerre a comme toute ruine à la base une «mélancolie enthousiaste», qui permet à toute transformation de s'inscrire dans un processus inoffensif. Néanmoins, ce genre de ruines échappe à toute transfiguration : selon Anders, la lumière d'un Lorrain contemporain ne pourrait ni ne devrait les baigner<sup>38</sup>. Et pourtant, ne pas les apercevoir le gêne davantage. Or, comme dans le cas de l'ancien hôtel de ville de Francfort, l'Europe blessée a tendance à protéger jusqu'à refaire certaines ruines et pas d'autres : c'est le cas emblématique des ruines «hors du temps» de Pompéi, encore une étape de l'impossibilité de la réappropriation, où l'amélioration est paradoxale. En fait elle est constante pour certaines ruines – les très anciennes – mais pas pour d'autres – comme les décombres du bombardement de 1942 –, afin que les premières continuent à faire office de ruines, à réactiver à chaque fois le vertige que suscite l'ancien<sup>39</sup>.

À quels fins a-t-on effacé et restauré ainsi dans le passé? Ces choix, ont-ils servi une idéologie ou simplement satisfait à un certain goût? Autour de Pompéi et en général de la sémantisation et résemantisation de l'Histoire, Anders n'approfondit pas la question, mais observe, enfin, qu'avec la perte de notre capacité à concevoir de longues périodes dans le temps, la possibilité d'un «avenir» du lieu est bloquée : l'«éternité», ici, n'est qu'«absence d'avenir»<sup>40</sup>.

36 *Ivi*, Berlin, le 22 juin, p. 273.

37 *Ivi*, Villenort près Berlin, 26 juin, p. 284.

38 *Ivi*, Berlin, 26 juin, p. 282-283.

39 *Ivi*, Pompéi, décembre, p. 294-295.

40 *Ibidem*. Sur la pérennisation de l'image d'une ville par effacements artificiels, il ajoute : «Comme il est singulier que l'on n'accorde pas à la portion d'histoire qui porte le nom de Pompéi de connaître une histoire et une mort après la date de sa mort. Aujourd'hui, en 1962, on ne peut plus identifier ici l'année 1942».

## Conclusion

Bien qu'un peu plus qu'esquissée, cette heuristique de la ruine qui émerge dans les pages des *Journaux* d'Anders, tout en participant au débat sur l'esthétique des vestiges, contribue à la problématisation dans la représentation de notre monde.

L'importance que le penseur consacre à la constatation que ce sont souvent des maisons inauthentiques qui, puisqu'elles existaient avant l'effondrement et qu'elles se tiennent encore debout parmi les ruines, sont devenues authentiques à part entière, n'est pas anodine. Un autre exemple qu'il nous offre est celui du bateau de Thésée, exposé dès l'époque classique, dont les pièces ont été changées au fil des siècles et qui, au final, ne possède plus une planche ni une vis qui n'aient été remplacées, mais qui, pourtant, était regardé comme le véritable bateau de Thésée. «Il l'était»<sup>41</sup>, exactement comme le Römer. Dans la production de masse, l'Origine, et donc l'Original, n'est qu'une chimère, car elle peut être rejouée sans arrêt : «qui sait ce que demain fera à hier ?». Cette question, au fond, hante toute l'œuvre du philosophe.

En conclusion, les concepts ainsi dégagés, écrits par Anders d'une façon morcelée et marquante, faisant partie d'un univers d'investigations inquiètes de l'auteur sur les arts et le statut de l'image beaucoup plus large et articulé, entrent en résonance avec les interrogations de nos jours, au croisement de multiples champs disciplinaires, sur l'idée et la leçon des ruines. Interpeller ces réflexions oubliées pourrait permettre d'aboutir à une conceptualisation plus ample et respectueuse de la richesse et la profondeur d'un héritage qui a laissé son empreinte et qui peut certes encore largement stimuler le débat actuel sur l'expérience de l'Histoire.

## Épilogue anecdotique (*post festum*)

Les bottes de Nazis les plus vraies de vraies d'Hollywood ont donné le ton à cette traversée des *Journaux* d'Anders. Vers la fin de son chapitre sur les ruines d'aujourd'hui, Anders ajoute des lignes tardives, datant de 1957, en racontant qu'à Berlin un film sur la ville bombardée doit être tourné par une compagnie américaine. Mais la Sigismundstraße, entre-temps, avait été entièrement reconstruite : des façades en carton sont donc réalisées. Et comme la compagnie

41 Ivi, Francfort, 17 février, p. 257.

dédommage les habitants de l'obligation d'avoir à contempler ces ruines d'*entertainment*, dans la rue on peut jouir d'une ambiance excellente. De ce fait, Anders clôt, «c'est la fin de la fin de Berlin»<sup>42</sup>.

ROSANNA GANGEMI

Université libre de Bruxelles / Université Paris 3

Sorbonne Nouvelle

### Références bibliographiques

Günther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, Paris, Fages, 2012 (1985).

G. Anders, *George Grosz*, Paris, Allia, 2005 (1961).

G. Anders, *L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, L'Encyclopédie des Nuisances/Ivrea, 2002 (1956).

Albert Camus, *L'homme revolté*, Paris, Gallimard, 1963 (1951).

Devis Colombo, *Patologie dell'esperienza. La filosofia di Günther Anders fra contingenza e tecnica*, Milan-Udine, Mimesis, 2019.

Rosanna Gangemi, «Participation e(s)t pessimisme : George Grosz, témoin sans monde», *Image & Narrative*, n. 23/2, 2022.

Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Agnès Lontrade, «Modernité et Antiquité : le temps des ruines», in Miguel Egaña, Olivier Schefer (dir.), *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction*, Rennes, PUR, 2015.

Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, Milan, Feltrinelli, 2013.

42 *Ivi*, Ajout 1957. Berlin, p. 291-292.