

LBRIS

We know
books

FOUCAULT ȘI DERRIDA

Gândirea franceză contemporană

Miguel Morey

LITERA

București

CUPRINS

Introducere	7
Gândirea franceză după al Doilea Război Mondial	11
<i>Niciodată nu am fost atât de liberi ca sub ocupație</i>	14
Existențialismul, filosofie la modă	15
Școala fenomenologică	19
<i>Despre fenomenologie</i>	25
În afara școlii	26
<i>Un exercițiu de de-subiectivare</i>	31
<i>O negativitate radicală</i>	33
<i>Pasiunea pentru sistem</i>	36
Boomul structuralismului	37
<i>Limba ca sistem de diferențe</i>	39
<i>French Theory</i>	43
<i>Condiția postmodernă</i>	46
Michel Foucault	49
Rațiune și absurditate	52
<i>Nebunia există numai în societate</i>	53
O arheologie a percepției medicale	57
Ordinea lucrurilor	59
<i>Umanismul, invenție recentă</i>	62
Exilul tunisian	64
<i>O anume cunoaștere implicită</i>	65
Consecințele lui mai 1968	67

Apariția biopoliticii	72
Ultimul Foucault	77
<i>Cursurile la Collège de France</i>	78
<i>Cele trei genealogii</i>	80
Jacques Derrida	83
Dincolo de fenomenologie	85
<i>Filosofia se scrie</i>	87
O lectură nouă a filosofiei occidentale	89
Deconstrucția	91
Diferențe și repetiții	94
Lexicul deconstrucției	96
<i>La différance</i>	101
<i>Glas</i> : un punct de cotitură	103
<i>Glas</i>	104
Paranteză instituțională	105
<i>Învățămintul filosofic și instituția</i>	106
Nietzsche, Freud, Marx	108
<i>Spectre</i>	111
Deconstrucția se lasă contaminată	112
<i>Deconstrucția și structurile politico-instituționale</i>	114
Prezența celuilalt	116
Întrebarea rămâne deschisă	118
Considerații concluzive	121
<i>Opere principale</i>	125
<i>Cronologie</i>	129
<i>Indice de nume</i>	142

Introducere

Gândirea franceză din a doua jumătate a secolului XX a fost probabil ultimul mare curent speculativ capabil să reînnoiască integral modul de a pune problemele și locul în care să o facă, într-atât încât se poate spune că, în ce privește instrumentarul nostru conceptual, trăim ultimele sale momente de glorie. Influența sa a fost uriașă, acoperă toată geografia intelectuală și toate domeniile, de la reflecție politică la critică și experimentare artistică. Gânditorii care au contribuit la această reînnoire au fost numeroși și remarcabili, printre ei evidențiindu-se Michael Foucault și Jacques Derrida.

De la începutul secolului XX filosofia franceză fusese profund marcată de două direcții divergente: vitalismul și formalismul. În 1907 Henri Bergson publică *Evoluția creatoare*; cinci ani mai târziu, Léon Brunschvicg publică *Les étapes de la philosophie mathématique*, două texte emblematice pe aceste teme. Aproximativ jumătate de secol ambele tendințe și-au disputat hegemonia și filosofii au fost nevoiți să se poziționeze în consecință. Însă, la sfârșitul anilor 1950, transferul metodelor

lingvisticii structurale în etnologie a zguduit profund peisajul filosofiei și al științelor umaniste. Descoperirea mecanismelor inconștientului care fac posibile sensul și semnificația, până atunci patrimoniu substanțial al conștiinței, a provocat o mișcare la scară largă. Filosofii care, plecând de aici, au încercat să regândească lumea s-au apropiat de un punct de conciliere între formalism și vitalism care s-a dovedit exploziv. Pe de o parte, au luat în discuție formalismul structuralist împingându-l până dincolo de propriile limite; pe de alta, îngrijorarea lor privind esența limbajului i-a făcut să întâlnească vitalismul lui Nietzsche, cu toate consecințele sale.

Foucault și Derrida, fiecare în felul lui, dau un exemplu eminent în acest sens. După cum se va vedea, multe sunt diferențele care îi deosebesc. În această carte s-a încercat să se explice în ce constau operațiunile filosofice care sunt recunoscute ca specifice fiecăruia: în cazul lui Foucault, prin rupturi și reformulări succesive, de la arheologie la genealogie și mai departe; în cazul lui Derrida, prin practici deconstructive. Scopul nu era atât de a oferi o interpretare nouă, cât de a expune gândirea lor în cel mai aderent și simplu mod, cu minimum de interferențe, dând atenție tocmai declarațiilor lor atunci când se impunea o clarificare.

În ciuda diferențelor, punctul lor de plecare este același: luarea în discuție a presupunerilor obișnuite ale unui anumit domeniu discursiv și ulterioara suspensie ori punere între paranteze a acestuia. Se poate spune că amândoi denunță în primul rând etnocentrismul, deși nu o fac în același fel. Probabil aici încep să se manifeste cele mai mari discrepanțe: în timp ce Foucault practică analiza istorică de parcă ar fi vorba despre o etnologie din interiorul culturii noastre, cu același coeficient

de originalitate Derrida se ocupă de deconstrucția logocentrismului și a falocentrismului care par închistate dintotdeauna în metafizica occidentală. În paginile următoare vom vedea unde duc cele două abordări. Înainte însă, vom începe cu o descriere generală a tradiției de gândire din care provin.

Gândirea franceză după al Doilea Război Mondial

„Putem rezuma principalele puncte din programul care a inspirat filosofia franceză de după război astfel:

unu, încetează să separe conceptul și existența, elimină orice contrapозиție; arată că un concept este ceva viu, o creație, un proces, un eveniment și ca atare nu este separat de existență;

doi, înscrie filosofia în modernitate, ceea ce înseamnă și că o scoate din mediul academic și o face să circule în viață. Modernitatea sexuală, artistică, socială: filosofia trebuie să își asume aceste dimensiuni;

trei, renunță la contrapозиția între filosofia cunoașterii și filosofia acțiunii, la diviziunea kantiană între rațiune teoretică și rațiune practică, și demonstrează că însăși cunoașterea (de exemplu cunoașterea științifică) este în realitate o practică;

patru, aduce filosofia direct pe scena politică, fără *détour* prin filosofia politică; inventează ceea ce putem numi un

militantism filosofic și face din filosofie (în prezența sa și în felul său de a fi) o practică militantă: nu numai o reflecție despre politică, ci o adevărată intervenție politică;

cinci, reia chestiunea subiectului, părăsește modelul reflexiv și, astfel, discută cu psihanaliza, rivalizează cu aceasta și, dacă se poate, o îmbogățește;

șase, creează un stil nou de expresie filosofică și, astfel, rivalizează cu literatura; în fond, reinventează figura scriitorului filosof al secolului al XVIII-lea.“*

Al Doilea Război Mondial nu a pus capăt vieții culturale în Franța ocupată între 1940–1945; de bine, de rău, în ciuda temerilor, raționalizării și restricțiilor, a continuat ca mai înainte. Câțiva factori pot explica acest lucru: în primul rând, guvernul de la Vichy al mareșalului Pétain, format după armistițiu, care ascundea în parte ocupația nazistă sub o aparență mai mult sau mai puțin patriotică; în al doilea rând, decizia germană de a nu repeta greșeala comisă la Varșovia de a încerca să transforme un oraș viu ca Parisul într-un deșert: fascinația simțită de comandanții forțelor de ocupație pentru Paris era evidentă, iar asta i-a făcut să îl păstreze ca un fel de oază de întremare în spatele liniilor de război. Faptul că, la început, rezistența la ocupație a fost practic anecdotică s-a dovedit decisiv în acest sens.

Deși, din motive diverse, necesitatea de a evada din situația care domnea a fost pentru mulți o constantă a acelor ani. Astfel, mijloacele de divertisment de masă cum ar fi radioul sau cinematograful au fost puternic impulsionate, iar între septembrie

* Alain Badiou, *L'aventure de la philosophie française*, 2012

1942 și august 1944 a funcționat chiar un post de televiziune: *Fernsehsender Paris/Paris-Télévision*. În timpul perioadei de ocupație s-au produs 220 de filme, în mare parte finanțate de Continental-Films, casa de producție înființată de cotropitori. Se poate spune că în general (cu câteva excepții ilustre cum ar fi Jean Gabin și Joséphine Baker), lumea cinematografului a pus necesitatea de a continua să lucreze înaintea oricărui alt considerent.

Fundamental, politica culturală impusă de ocupanți se dezvoltă pe două fronturi: pe de o parte, se impune cenzura preventivă; pe de alta, se promovează mitologia nazistă, mai cu seamă prin traduceri din literatura germană, prin muzică și mari expoziții, printre care „Evreii și Franța” și „Bolșevismul împotriva Europei” au obținut un succes răsunător la public. În fundal, existau două idei despre cultură care se ciocneau frontal: una era cultura înțeleasă ca o continuitate cu idealurile iluminate, republicane, ca triumf al rațiunii și al valorilor universale; alta, revendicarea valorilor particulare, presupus aristocratice, legate de pământ, de sânge și de rasă. În acest context, pentru scriitori alternativa devine presantă: trebuie sau nu să publice sub ocupație? În teatru, dilema devine deosebit de acută. Un film ca *Ultimul metrou* (1980) de François Truffaut descrie cu apreciabilă fidelitate condițiile grele de supraviețuire ale activităților teatrale în Parisul ocupat. În unele sectoare nu sunt probleme: Sacha Guitry sau Marcel Achard continuă să își pună în scenă operele și chiar *Comédie Française* va continua să funcționeze. Însă pentru teatrul de vârf, de avangardă, situația nu e prea ușoară. Ne putem aminti totuși unele premiere foarte semnificative: Jean Anouilh pune în scenă *Antigona* (1942), care va isca o polemică importantă; Jean Giraudoux, *Sodoma și Gomora* (1943); Jean-Paul Sartre debutează cu *Muștele* (1943) și cu *Ușile închise* (1944); Albert Camus (director al revistei de rezistență *Combat*) scrie în 1944 *Neînțelegerea*

Niciodată nu am fost atât de liberi ca sub ocupație

Niciodată nu am fost atât de liberi ca sub ocupația germană. Ne pierduserăm orice drept, până și cel de a vorbi; ne insultau în fiecare zi și trebuia să tăcem; ne deportau în masă, ca muncitori, evrei, prizonieri politici; peste tot, pe ziduri, în ziare, pe ecran, ne trezeam cu fața aceea necurată și nătângă pe care voiau să ne-o dea asupritorii; cu toate acestea, eram liberi. Fiindcă otrava nazistă aluneca până în gândul nostru, fiecare gând corect era o cucerire; [...] fiindcă eram persecutați, fiecare gest al nostru avea greutatea unei implicări. Circumstanțele adesea atroce ale războiului nostru în cele din urmă ne făceau să trăim, fără ficțiune, fără vâl, această situație tristă și de nesușinut care se numește condiția umană.

În fiecare clipă trăiam în primitivismul ei sensul acestei fraze banale: „Omul este muritor!” Și alegerea pe care o făcea fiecare pentru viața sa și pentru el însuși era autentică, pentru că se făcea în prezența morții, fiindcă întotdeauna s-ar fi putut exprima cu formula: „Mai curând moartea decât...”

Această responsabilitate totală în singurătate totală nu este oare însăși revelația libertății noastre? Această sărăcie, această singurătate, acest risc uriaș însemnau același lucru pentru toți, pentru șefi și pentru oameni, pentru cei care duceau mesaje cărora nu le știau conținutul, la fel ca pentru cei care hotărau soarta întregii Rezistențe, și anume o sancțiune unică: închisoarea, deportarea, moartea. Nu există armată pe lume în care să se găsească o asemenea egalitate de riscuri pentru soldat și pentru general. Pentru că Rezistența a fost o democrație adevărată: pentru soldat și pentru comandant, [...] aceeași responsabilitate totală, aceeași absolută libertate în disciplină. Așa, în umbră și în sânge, s-a constituit o Republică, cea mai puternică dintre Republici.*

* Jean-Paul Sartre, „La République du silence”, 9 septembrie 1944

și o nouă versiune din *Caligula*, în timp ce regizează *Dorința trasă de coadă* de Pablo Picasso. În asemenea cazuri, Parisul pariază pe ceea ce Sartre numește „teatru de situație”, în care noțiunile de implicare și de responsabilitate ocupă centrul reflecției. „Tema operei mele”, comentează el referindu-se la piesa *Muștele*, „s-ar putea rezuma astfel: cum se comportă un om în fața unui act săvârșit de el, pentru care își asumă toate consecințele și responsabilitățile, când acest act îl mai și îngrozește”. Și adaugă: „Adevărata dramă, cea pe care aș fi vrut să o scriu, este a unui terorist care, omorând germani pe stradă, este responsabil de executarea a cincizeci de ostatici”.

Acestea vor fi temele care, la sfârșitul războiului, vor însoți gândirea în redescoperirea libertății sale.

Existențialismul, filosofie la modă

În 1945, după eliberare, Parisul și Franța trăiesc o revenire dificilă. Răzbunarea împotriva colaboraționiștilor pare inevitabilă: se succed execuții sumare, iar femeile care în timpul ocupației s-au lăsat seduse de fascinația uniforme germane sunt rase în cap în public. Însă în scurtă vreme, resurecția culturală va fi fulgerătoare. Parisul își va exercita din nou capacitatea de fascinație, de data aceasta asupra celor din America de Nord. E suficient să ne amintim de un film: *Un american la Paris*, musical regizat de Vincente Minnelli în 1951 plecând de la opera omonimă a lui George Gershwin. Intriga filmului muzical ne arată o suită pestriță de intelectuali care frecventează cramele așa-numitului *Rive Gauche*, malul stâng al Senei. Se recunosc deopotrivă din felul de a se îmbrăca și din felul în care se mișcă și după muzica pe care o ascultă, dar mai cu seamă după „noua filosofie de viață”



Jean-Paul Sartre, corifeu
al curentului existențialist

care plutește în aer. Repede, în următorii patru, cinci ani, Parisul s-a transformat iarăși într-o emblemă foarte puternică, fără a mai avea nimic de-a face cu orașul imaginărilor nazist.

Această nouă „filosofie de viață“ se va numi curând „existențialism“ și Jean-Paul Sartre, deși acceptă fără tragere de inimă acel nume, va fi considerat exponentul acesteia. La conferința „Existențialismul este un umanism“ pe care Sartre o ține pe 29 octombrie 1945 (într-o zi de luni) în *Salle des Centraux* din Paris, declară următoarele: „Majorității acelor care folosesc acest cuvânt le va fi foarte greu să-l justifice, fiindcă azi, când a ajuns la modă, nu e greu de declarat că un muzician sau un pictor este existențialist. Un ziarist de la revista *Clartés* se semnează *Existențialistul*; și, în fond, termenul acesta a dobândit de-acum o asemenea amploare și răspândire încât nu mai înseamnă absolut nimic. Pare că, în lipsa unei doctrine de avangardă analogă suprarealismului, lumea doritoare de vâlvă și de agitație se adresează acestei filosofii care, pe de altă parte, nu le poate da nimic de felul acesta; în realitate, este doctrina cea mai puțin scandaloașă și mai austeră; e făcută doar pentru tehnicieni și pentru filosofi.“

Pe vremea aceea, Sartre, cu puțin trecut de patruzeci de ani, se bucura de o mare reputație. Primele lui apariții editoriale au înfruntat tematicile proprii fenomenologiei lui Husserl, chiar dacă foarte curând se afirmă ca narator, cu *Greața* (1938), roman sub formă de jurnal care reprezintă solilocviul exemplar a ceea ce va lua numele de existențialism: ne arată felul în care conștiința scrupulos descriptivă a fenomenologilor se întrupează într-o

existență cuprinsă de vertijul propriei lucidități, care învață plă-tind un preț scump ce înseamnă să fii condamnat la libertate.

Am văzut că, în timpul ocupației, Sartre are premieră cu două piese de teatru. Acum trebuie să adăugăm că, între cele două, dà la tipar marea sa operă filosofică, *Ființa și neantul* (1943), primul text de referință al existențialismului. Foarte curând, motto-ul „existența precedă esența” devine cuvântul de ordine preferat al existențialiștilor. În sens elementar, propoziția aceea revendică un punct de vedere din care Dumnezeu a fost eliminat: nu există în om o existență predeterminată, un suflet sau o „natură umană” care să-i preceadă existența. Ființa lui e deschisă, mereu în construcție. „Libertatea umană”, scrie Sartre, „precedă esența omului și o face posibilă, esența omului depinde de libertatea lui.” Pentru o gândire atee ca a lui, omul trebuie înțeles ca existență ce se înzestrează cu o esență prin deciziile și prin acțiunile sale, exercitându-și libertatea. Argumentația adusă să susțină această teză va fi multă vreme luată în serios.

În *Ființa și neantul* Sartre reia dihotomia fenomenologică clasică între conștiință și lume, insistând pe rolul neantului în acest raport. Conștiința este acum cea care introduce neantul în lume. Deoarece, după părerea lui Sartre, omul are proprietatea de a fi ce nu este și de a nu fi ce este, el este cineva care nu coincide niciodată cu sine însuși; prezentul i se pare total de neînțeles, e silit să se proiecteze în fiecare clipă dincolo de ce este, spre ce ar putea fi, spre ceea ce încă nu este. De aceea omul este neapărat liber, de aceea e condamnat la libertate. În fiecare moment, omul trebuie să se aleagă pe sine ca să dea un sens acțiunilor sale. Libertatea lui este nelimitată (de unde și vertijul existențial: absurdul, anxietatea, greața) și singurul lucru pe care libertatea nu-l lasă să-l facă este să decidă că nu e liber. Nu poate face altceva decât să-și exercite responsabilitatea. Astfel, fiecare va fi ce face (din sine):