



HAL
open science

La poétique dans sa relation cachée ou l'excès pudique d'une réflexion poétique dans l'oeuvre de Daniel Faria

Paolo Alexandre Nene

► **To cite this version:**

Paolo Alexandre Nene. La poétique dans sa relation cachée ou l'excès pudique d'une réflexion poétique dans l'oeuvre de Daniel Faria. PETER LANG. DIALOGO(S) Transfronteiriço(s), Construção de Identidades, 2016. hal-01483381

HAL Id: hal-01483381

<https://hal.science/hal-01483381>

Submitted on 5 Mar 2017

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.

La poétique dans sa relation cachée ou l'excès pudique d'une réflexion poétique dans l'oeuvre de Daniel Faria.

Paolo Alexandre Néné

(La Sorbonne Nouvelle – Paris 3/ Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

alexandre_nene@hotmail.com

À partir de la catégorie “ poésie mystique ”, elle-même clivée par l'opposition entre discours et mystique, nous voudrions réfléchir ici sur l'émergence du discours poétique qui, dans la poésie de Daniel Faria, prend souvent le dessus sur le discours strictement mystique. Notre propos aura donc pour objectif de présenter les particules amphibiennes qui permettent de basculer d'un discours à l'autre et d'étudier la manière avec laquelle le poète trahit les pratiques spirituelles pour affermir sa réflexion poétique.

A partir da categoria “poesia mística”, ela própria clivada pela oposição entre discurso e mística, o nosso intuito é reflectir sobre a emergência do discurso poético que, na poesia de Daniel Faria, excede por vezes o discurso estritamente místico. O nosso artigo tem por objectivo apresentar as partículas anfíbias que permitem passar dum discurso ao outro e estudar o modo com que o poeta trai as práticas espirituais para reforçar a sua reflexão poética.

Poète portugais de la fin de la génération de 90, Daniel Faria s'inscrit dans la lignée augustinienne des confessions littéraires comme en témoigne *O Livro do Joaquim*, sorte de journal-laboratoire, comme le reconnaît Francisco Saraiva Fino¹, où le poète s'essaye à l'écriture et au travail sur le mot poétique. Confesser, écrivent John D. Caputo et Michael J. Scanlon dans l'introduction aux actes du colloque sur *Jacques Derrida-Saint Augustin. Des Confessions*, “ est l'acte non pas d'un auteur autonome, mais d'un sujet assujetti, un acte non pas d'autonomie, mais de renoncement à cette autonomie ” (D. Caputo/J. Scanlon, 2007: 22). C'est de cette approche de la confession comme renoncement que l'oeuvre poétique de Daniel Faria peut relever. De même que

¹ Francisco Saraiva Fino, «O tempo de um corpo ao derramar-se. Breves notas de elogio à imperfeição» in Daniel Faria, *O Livro do Joaquim*, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, Biblioteca «De veres o meu lugar», 2007, p. 17-18 : «No projecto de *O Livro do Joaquim*, Daniel Faria inclui alguns versos ou proto-versos que viriam a ser refundidos e usados em composições muito posteriores, como o verso inicial do poema «*Guarda a manhã/ Tudo o mais se pode tresmalhar*» de EAOA (p. 80), publicado em 1998, ou uma outra versão da citação de Dante em «*Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado/ De locomoção (...)*», em HSLMS (p. 132). Outros serão aproveitados em projectos ainda parcialmente inéditos, como é o caso dos versos finais da secção «Terceiro homem. Terceiro Dia», da obra também fragmentária provisoriamente designada como *O Primeiro Homem...*».

cet acte est mis en évidence par l'appétence du poète pour l'explication (*Explicação das Árvores e de Outros Animais*) dont l'étymologie latine rappelle le mouvement principal de la confession : déployer, étendre ; contraire donc au pli, à la retenue, à la pudeur, à ce qui est caché...

Toutefois, la poésie de Daniel Faria ne peut être réduite à ce genre littéraire reconnu. Elle est bien plutôt sa re-fondation, sa re-crédation poétique, car la dimension " autobiographique " du récit poétique accentuée et portée par l'expérience mystique – pratique spirituelle connue du poète – s'enveloppe dans l'indécidabilité des images. Les trois premiers livres du poète préparent d'ailleurs cette poésie dite " mystique ", participant ainsi de la création de son oeuvre finale et posthume, *Dos Líquidos*, à partir des expériences les plus diverses comme on peut le lire, par exemple, dans *O Livro do Joaquim* (cinéma, littérature, théâtre, pensées diverses, expériences circonstanciées (les leçons de conduite)...). De ce fait, la réflexion poétique de l'auteur ou encore l'attention au texte qu'il produit se trouvent très souvent englouties et dissimulées – à la manière de Jacques Derrida : subsistant donc de manière non perceptible dans la chair du texte – dans l'expérience mystique voire cachées par la question de l'ineffable, car le processus anagogique exige de l'oeuvre poétique qui le communique une propension à la retenue, à la pudeur, à la liquéfaction : " A minha poesia é um punhal contra si mesma. Durará o tempo de um corpo ao derramar-se " (Faria, 2007: 67). Ce *corps-poème* auto-poignardé, meurtri, évidé, devient, par la perte de la liquidité intérieure, le symbole de la dissolution de l'identité du poète et phénoménologiquement du poème : ce qui procède à un double effacement, celui de la personne sujet et celui même du poème, le poétique. Ce qui est mis en scène avec ce geste, à même la peau du corps, s'exposant, transpercée ; c'est l'" expeausition ", terme hybride forgé par Jean-Luc Nancy. C'est l'ouverture, l'aveu, la confession. Ce qui importe ici, c'est que l'aveu révèle une tension rhétorique propre à Daniel Faria et qui dépasse les bornes de l'isotopie mystique, franchissant les limites entre le sensible et l'intelligible, le matériel et le spirituel. Considéré comme " enceinte du sujet"², le corps est le lieu de l'identité ; il appartient en propre au sujet qui l'habite : c'est, pour Paul Ricoeur, l'expression de l'ipséité : " Aussi semblable à lui même que demeure un corps (...), ce n'est pas sa

² David le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2011, p. 20.

mêmeté qui constitue son ipséité, mais son appartenance à quelqu'un capable de se désigner lui-même comme celui qui a un corps ” (Ricoeur, 1996: 155). Or, l'expérience mystique et le dépouillement qu'elle impose conduisent à un clivage qui trouble l'identité (“ Ne craignez pas ceux qui tuent le corps, mais ne peuvent tuer l'âme ; craignez bien plutôt celui qui peut faire périr âme et corps dans la géhenne ” (*La Bible*, 1990: 1446)), cherchant même à l'anéantir³ puisque l'expérience mystique a pour climax la fusion en dieu, les eaux. Le désir des liquides, comme pour celui des eaux, est le désir de Dieu. Paul Claudel l'exalte : “ Comme nous désirons l'eau ! Oui, entre l'eau et nous il y a un pacte plus ancien que notre vie et notre âme désire comme un cerf exilé vers les fontaines éternelles ” (Claudel, 1966: 57) ou encore, plus clairement, dans le poème “ La route interrompue ” : “O Mer, que je te désire ! et mon âme, par tout ce qu'il y a en moi d'humide, je touche à Dieu ! ” (Claudel, 1967: 696). Pour le poète portugais, l'eau est la marque d'un mouvement unique qui noie la différence et les chemins aussi : “ Sobre a água estarei solto de caminhos ” (Faria, 2002^a: 67). Ainsi, le désir des liquides est une façon de se recentrer, de vivre l'*unique*. C'est pourquoi Daniel Faria dit que sa poésie durera tant que son corps s'écoule, s'évide : manière donc de se défaire du corps impropre, devenu matière desséchée, en même temps que de l'identité propre que celui-ci renvoie : “ O nome é a arma contra mim. O maior perigo. ” (Faria, 2002^a: 53). Tant qu'il y a corps, il y a poésie. Après il n'y aura plus de poésie, plus de poète, plus de *auctor* (c'est à dire celui qui augmente, trahit) ; il ne restera plus que du liquide, de l'eau et dieu : “ Ando humildemente nos arredores do verbo/ Passageiro num degrau invisível sobre a terra/ [...] / Estou um pouco no interior do que arde/ Apagando-me devagar e tendo sede/ Porque ando acima da força a saciar quem vive/ E esmago o coração para o que desce sobre mim// E bebe ” (Faria, 2002^a: 15). Sous l'image de la compression du coeur se dessine une fois encore le processus de liquéfaction. Sans corps, il n'y a plus d'identité possible, plus de faiblesse, plus de trahison, seulement une conscience désincarnée, silencieuse, manifestant sa seule soif de dieu. Dans *Explicação das Árvores e de Outros Animais*, la fatigue du poète est la marque d'une première atteinte au corps et du corps, comme dans le poème “ Explicação do poeta ” où le poignard, le couteau, signe abrahamique de l'holocauste à dieu, apparaissent de nouveau

³ Voir Daniel Faria. *Homens que São como Lugares Mal Situados*, 2.^a Edição, «A morte de Jonatas (2sm 1, 17-27)», Vila Nova de Gaia : Fundação Manuel Leão, 2002, p. 42 : «O seu corpo caiu. Depois morreu// A espada está cravada no seu corpo».

comme une manière de rompre la relation avec le monde, avec l'humain et donc avec un sentiment comme la fatigue qui se rattache indescritiblement à la physiologie, au corps, à la trahison, en même temps qu'il déchire la relation poète-poème⁴ et, par là, toutes considérations métapoétiques puisqu'en tuant le poète, on condamne le *poïen* qui, à son tour, contient le poétique : “ Pousa devagar a enxada sobre o ombro/ Já cavou muito silêncio// Como punhal brilha em suas costas/ A lâmina contra o cansaço ” (Faria, 2002^a: 77). Entre la folie mystique de l'effacement et une poétique de l'impersonnel, la figure du poète poignardé témoigne d'une pudeur à la fois textuelle, littéraire, mais aussi religieuse, monastique⁵, vis-à-vis de ce qu'on semble vouloir cacher, non pas seulement le “ je ” poétique, mais le poème en lui même. Un poème de *Homens que São como Lugares Mal Situados* met en scène d'emblée l'effacement du poétique avec le retrait du poème. C'est un poème confession qui expose la retenue, la pudeur, du poète :

Existia, no entanto, um poema a recuar
 A entrar numa carapaça branca, uma folha amarfanhada
 Uma espécie de anjo ferido na raiz
 Não na raiz das asas, mas na raiz da comunhão

Existia nele um voo a recuar, emagrecendo,
 Sem as proporções exactas calculadas para o equilíbrio
 Não que existisse uma forte instabilidade, era um recuo
 Um passo terrível para trás

Eu pus as mãos convidando-o para a frente
 Trinquei os lábios até falar apenas com palavras
 De um vermelho vivo
 E vi o poema mutilado a recuar

Verguei-me em forma suspensa de quem interroga
 Pus a mão sobre a boca: não conhecia
 Outro gesto para o salvar
 Ele recuava como a teia de Penélope quando caía

⁴ Pour M. Merleau-Ponty, le corps n'est pas un simple récepteur passif : « Mon organisme [...] n'est pas une chose inerte, il ébauche lui aussi le mouvement de l'existence » (*Phénoménologie de la perception*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 99.). De cette manière et selon Michel Collot, à propos du phénomène paysage, le corps, perçu comme mouvement de l'existence, se fait non seulement le lieu de la résonance du monde mais un élément influent sur le dire : « le mot paysage ne désigne évidemment pas le ou les sites dépeints par l'auteur étudié, mais une certaine image du monde, intimement liée au style et à la sensibilité de l'écrivain : non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés » (Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris : Librairie José Corti, coll. « Les Essais », 2005, p. 178).

⁵ *La Règle* de Saint Benoît prescrit un total dépouillement de soi : « L'obéissance accomplie sans délai est le premier degré de notre état d'humilité. Elle convient à ceux qui n'ont rien de plus cher que le Christ [...] Ceux qui sont dans ces dispositions, renonçant aussitôt à leurs propres intérêts et à leur propre volonté, quittent ce qu'ils tenaient à la main et laissent inachevé ce qu'ils faisaient [...] Aussi, ne vivant plus à leur gré et n'obéissant plus à leurs désirs ni à leurs inclinations, ils marchent au jugement et au commandement d'autrui, et souhaitent de se soumettre à un abbé dans un monastère. » (Éditions du Seuil, coll. «Sagesses», 2001, p. 115).

A noite. Fiquei descoberto ao frio
Sem conseguir adormecer.

Não havia luz diurna nem silêncio que o fizessem avançar. O poema
Recuava como se o anjo o perseguisse
Juro que vi o anjo
E recuei. E vi que estava mutilado
Como um homem situado sem lugar. (Faria, 2002^b: 65)

Ce poème peut être lu comme une ode à ce qu'on veut cacher. Il y va aussi de la pudeur du poète mystique qui tente de se dérober à la parole qui se fait débordement à partir du moment où il n'arrive plus à contenir l'énergie des mots. Même si, pour le poète, il s'agit de mots rouges, violentés, triturés, ensanglantés, il n'arrive pas à les refréner : “ Pus a mão sobre a boca ” ; “ Trinquiei os lábios até falar apenas com palavras/ De um vermelho vivo ”. La pudeur que suggère la clôture évoque la complexité de l'évènement qui interroge et hante le poète : “ Verguei-me em forma suspensa de quem interroga ”. La contrition acharnée du sujet procède à l'inscription de celui-ci hors des limites culturelles, situant alors le sujet poétique dans l'écart, dans l'entre où s'intensifie la relation à l'autre. Toutefois, ce dernier est pour Daniel Faria le signe d'un non lieu : “ E recuei. Vi que estava mutilado/ Como um homem situado sem lugar. ”. Ni poésie, ni mystique : l'entre. Ce poème est ainsi donné à lire en retour de l'effacement du sujet par la dissolution du corps. De ce fait, il ne raconte pas le renoncement à une passion, la poésie, mais plutôt la passion d'un renoncement qui, dans toute son ambivalence, se veut à la fois abandon, souffrance, mais aussi annonce et, par le préfixe *re-* qui marque le verbe *nuntiare*, un mouvement en retour. Loin de taire ou de tarir sa passion pour la poésie dont l'expérience mystique annonce l'impossibilité, l'étymologie du “ renoncement ” incite à y revenir, elle invite au ressassement ; “ Examinemos também a escrita ” (Faria, 2002^b: 59), nous dit Daniel Faria, dans un autre poème, faisant écho au poème qui commence *Homens que São como Lugares Mal Situados* : “ Examinemos um homem no chão ” (Faria, 2002^b: 7). La composition du poème “ Existia, no entanto, um poema a recuar ” répond d'ailleurs de ce ressassement qui est souligné par la redondance du mouvement en arrière : “ um poema a recuar ” ; “ um voo a recuar ” ; “ era um recuo/ Um passo terrível para trás ” ; “ vi o poema mutilado a recuar ” ; “ Ele recuava como a teia de Penélope ” ; “ Recuava como se o anjo o perseguisse ” ; “ E recuei ”. De cette manière, le renoncement annonce cela même qu'il cherche à taire, de même que la pudeur trahit cela même qu'elle feint de

dissimuler. Nous sommes donc, ici, dans la confession, autrement dit le poème déplie ce que le poète cherche précisément à plier. Ce que semble reconnaître le poète lorsqu'il évoque un déséquilibre (“ Existia nele um voo a recuar, emagrecendo,/ Sem as proporções exactas calculadas para o equilíbrio ”), un dévoilement, une nudité qu'on peut dès lors interpréter comme la marque d'une pudeur mystique : “ A noite. Fiquei descoberto ao frio/ Sem conseguir adormecer. ”.

Du fait que la confession vienne rompre avec l'effacement sur lequel repose la démarche mystique, le “ je ” de l'énonciation, dans ce poème, ouvre une marge dans la marge qu'est le processus anagogique, faisant du poème une dramaturgie de l'écriture, une zone de frottement, de rencontre entre le poème, les mots et le poète dans une forme de toucher localisé dans la bouche (“ Trinquei os lábios até falar apenas com palavras/ De um vermelho vivo/ E vi o poema mutilado a recuar ”). C'est une ouverture qui permet le passage entre l'intérieur et l'extérieur d'où s'évadent les mots, d'où s'évade le poème : “ Anoitece como num dia de acidentadas./ De noite viajo pelo tacto./ Ponho também o ouvido sobre a face dos signos/ E decifro a noite escura como um astro/ Uma estrela, um silêncio, pois vivo das palavras/ Como líquen nelas./ (...) / E subo golo a golo essa corrente ” (Faria, 2002^a: 57). Ce qui est beau dans ce poème, c'est que le poète fait miroiter la nuit obscure, la mystique *noche obscura*, comme un temps d'accompagnement, un espace de rencontre où sujet et mot sont soumis à la même forme d'épuisement : “ Não havia luz diurna nem silêncio que o fizessem avançar. O poema ”. Toujours, le poème est tiré et attiré poétiquement, dans l'oeuvre du poète portugais, vers la nuit : “ Alguma coisa trazia a noite para dentro, para dentro do poema ” (Faria, 2002^b: 64). Ici, c'est davantage la nuit qui est tirée vers le poème, faisant écho au labeur ascétique qui doit être fait sur le texte littéraire, sur le langage, comme sur le corps de celui qui veut fusionner en dieu. Ce mouvement intime, nocturne, en retrait, oblige au toucher, comme le signifie Daniel Faria (“ De noite viajo pelo tacto ”). Il est donc l'envers de la pudeur qui, dans son sens ancien, évoque la chasteté, le respect, suggérant alors l'inaccessibilité, l'intouchabilité. Pourtant, pour être désir de dieu, la nuit est aussi désir des eaux : “ O homem cercou-se de noite/ E com a foice que trazia e ceifava/ Cortou os pulsos procurando o sol/ E as pupilas à procura de água ” (Faria, 2002^a: 68). De cette façon, la force de l'eau qui fait irruption provoque une crue ; l'eau

jaillissant du corps du poète irrigue alors l'écriture, l'humidifie, favorisant ainsi le développement de végétaux comme les lichens sur la surface des mots dont le poète utilise précisément l'image pour marquer son inscription dans le langage : “ pois vivo das palavras/ Como líquen nelas. ”. Dans son extension sémantique, le mot “ lichen ” a aussi valeur de dermatose, c'est à dire, selon le *Trésor de La Langue Française*, une “ affection de la peau ”. Ainsi, entre exposition et pudeur, la tension du passage dans la nuit obscure bouleverse les repères. Le sujet poétique ne se trouve plus dans le “ je ”, il est bien plutôt dans les mots, à l'intérieur des mots, à l'intérieur des pierres (chères au poète), dans les plis des *mots pierres*, demeurant intouchables au sens où J-L. Nancy écrit que “ l'intouchable n'est rien qui soit derrière, ni un intérieur ou un dedans, ni une masse, ni un Dieu. L'intouchable, c'est que ça touche ” (Nancy, 2006: 127). Le “ corps, c'est [donc] ce qui pousse les limites jusqu'au bout, (...), en tâtonnant, en touchant. ” (Nancy, 2006: 127). Le poème, corps de l'écriture mystique chez Daniel Faria, est intouchable parce qu'il est “ expeusé ”. Il est exposé au toucher, à l'émotion du poétique, au toucher du poétique. De cette manière, le poème révèle et concède une place au poétique qui est toucher de l'écriture : “ Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou um cego/ seguindo as mãos – sim, toco as palavras nas suas superfícies/ e utensílios.// (...) // Sim, agora vejo que falo, embora possas pensar que sigo pelo tacto a escrita ” (Faria, 2002^b: 62). Ou encore un voyage dans l'écriture comme dans un poème de *Dos Líquidos* : “ Reclino-me um pouco desconjuntado na estrutura do teu corpo/ Como quem caminha nos amenos bosques da escritura./ Devagar ” (Faria, 2000: 22). Lieu d'“ expeausition ”, la poésie de Daniel Faria expose une réflexion ouverte sur le poétique, découvrant le texte, obligeant au toucher, débordant l'univers mystique au nom du renoncement, comme dans cet extrait :

Eu vim para dentro e sentei-me como se fosse uma palavra
 Cansada. Alguma coisa trazida na palavra para dentro
 Do poema – e havia uma força cega
 No poema:
 Era um verbo de sangue para o silêncio arder (Faria, 2002^b: 64)

C'est ce qui fait annoncer la réflexion poétique, la réflexion sur le support littéraire sujet, dans le poème “ Existia, no entanto, um poema a recuar ”, aux attaques de l'ange : mise en scène nécessaire pour dire l'exigence de l'écriture farinienne pour articuler le mystique et le poétique.

À regarder de plus près le poème “ Existia, no entanto, um poema a recuar ”, un déplacement s’est opéré entre le début du poème et la fin de celui-ci. La première personne a pris la place de la troisième personne, le poème. “ E vi o poema mutilado a recuar » est remplacé à la fin par “ E recuei. E vi que estava mutilado ”. Le déplacement esquisse une symbiose, comme celle qui relie le poète aux mots (“ pois vivo das palavras/ Como líquen nelas. ”), voire une même confrontation, un même combat face à l’ange (“ Recuava como se o anjo o perseguisse/ Juro que vi o anjo ”), comme Jacob dont la référence est ici évidente. De fait, l’émergence du “ je ” supplante la présence du poème. Entre le poème et le “ je ”, un “ nous ” par ailleurs détonne dans l’image de la toile qui, dans l’univers du poète, renvoie à la moisson, à la couture, à la jouissance du divers, de l’hétérogène, suggérant ainsi une dialectique du contact, des zones amphibies préposées aux passages éclairs entre le mystique et le poétique : “ Colho espigas/ E teço a minha teia// Amarro espigas molhos de espigas/ Ato e desato o cabelo das aranhas ” (Faria, 2002^a: 80).

Aussi, plus la poésie du poète portugais insiste sur l’effacement du corps (“ O meu projecto de morrer é o meu ofício/ Esperar é um modo de chegares/ Um modo de te amar dentro do tempo ”(Faria, 2002^a: 61)), insistant sur l’isotopie mystique, plus le “ je ” poétique résiste, saignant et signant, en s’inscrivant dans la mémoire textuelle et poétique du récit mystique comme dans le poème “ Existia, no entanto, um poema a recuar ” où le texte poétique ne joue pas moins le rôle de la corde ou de l’échelle (de Jacob) qui, dans les récits d’amours impossibles, permettent à l’amant de monter vers la chambre de l’amante, présentant ainsi la complexité de l’exercice poétique face aux exigences mystiques. De cette manière, le poète donne au texte le toucher de la jouissance poétique qui touche, sans y toucher, à la pudeur, comme le montre Michel de Certeau au sujet des mystiques chrétiens :

Le texte se change en révélations successives de son foyer secret. Il est fait des événements qui servent de métaphores à l’acte poétique lui-même. Inlassablement il raconte sa propre naissance à partir de ce lieu surprenant, le «je», qui est genèse de la parole, *poiesis*. (De Certeau, 2007: 245)

L’interdit cache donc un excès, impossible à noyer dans la fusion des liquides tant le surplus déborde, une marge dans la marge, venant de cette manière parasiter, dérober, le raconter strictement mystique. Ainsi, la réflexion poétique de Daniel Faria,

son amour pour la poésie, touche à ce que J. Derrida pointe dans la théologie négative comme :

l'amour même, à savoir ce renoncement infini qui en quelque sorte se rend à l'impossible [...]. Se rendre à l'autre, et c'est l'impossible, reviendrait à se livrer en allant vers l'autre, à y venir mais sans passer le seuil, et à respecter, à aimer même l'invisibilité qui garde l'autre inaccessible. (Derrida, 1993: 91)

L'« invisibilité qui garde l'autre inaccessible » dans la poésie de Daniel Faria, c'est le voile pudique du mysticisme. Il permet au poète de dire son amour pour le divin et de respecter le processus anagogique ; et cela, il le fait en toute franchise : c'est à dire en toute pudeur, en assumant, par renoncement, la condition passionnée plus qu'assujettie pour la poésie, pour le poétique. Ainsi, sous le sceau de mystique, la poésie de Daniel Faria est toujours plus qu'un texte dit « mystique » : c'est « un corps vivant, et résonnant, et séminant » (Calle-Gruber, 2009: 101). Le poème devient même une « Pierre vivante » selon l'expression de Mireille Calle-Gruber pour qualifier l'écriture de J. Derrida, « une pierre d'imprimerie. Ou un *tympan* : qui est dans l'oreille la membrane à réception auditive mais aussi, quant à la presse à bras artisanale, le châssis tendu d'étoffe qui reçoit la feuille à imprimer » (Calle-Gruber, 2009: 101), ou encore, chez Daniel Faria, une feuille froissée, compressée, devenue enveloppe, carapace blanche où s'empêtre, s'enlise la *pierre poème* : « A pedra tem a boca junto do ouvido/ E para dentro de si mesma sem cessar se diz.// (...) // É uma ideia ensimesmada. Uma pedra fechada/ Pelo lado de dentro » (Faria, 2002^a: 25).

«Bibliografia»

CALLE-GRUBER, Mireille (2009), *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais ».

CLAUDEL, Paul (1966), *Au milieu des vitraux de l'apocalypse*, Paris, Éditions Gallimard.
_____ (1967), *Œuvre poétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade ».

D. CAPUTO, John et J. SCANLON, Michael (2007), «Introduction : Augustin postmoderne», in *Jacques Derrida-Saint Augustin. Des Confessions*, trad. de l'anglais par P. E. Dauzat, Paris, Les Éditions Stock.

DE CERTEAU, Michel (2007), *La Fable mystique, 1, XVI^e – XVII^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2007.

DERRIDA, Jacques (1983), *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée.

FARIA, Daniel (2000), *Dos líquidos*, Porto, Fundação Manuel Leão.

_____ (2002^a), *Explicação das Árvores e de Outros Animais*, 2.^a Edição, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão.

_____ (2002^b), *Homens que São como Lugares Mal Situados*, 2.^a Edição, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão.

_____ (2007), *O Livro do Joaquim*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, Biblioteca «De veres o meu lugar», 2007.

La Bible (1990), Nouvelle Édition revue, Paris, Alliance Biblique Universelle- Le Cerf.

NANCY, Jean-Luc (2006), *Corpus*, Édition revue et complétée, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites sciences humaines ».

RICOEUR, Paul (1996), *Soi-même comme un Autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».