

*L'Arbre à dire*s de Mohammed Dib :  
imaginaire mythique, altérité et exil

شجرة الأقوال لمحمد ديب : المتخيّل الأسطوري، الغريبة والمنفى

Mohammed Dib's *L'Arbre à dire*s : Mythic Imagination,  
Otherness, and Exile

FAFFA CHIKH SALAH

École Normale supérieure de Bouzareah, Alger  
93 Rue Ali Remli 93, rue Ali Remli, Bouzaréah, 16000, Alger, Algérie

chikhsalah.fafa@ensb.dz  
<https://orcid.org/0009-0003-8008-6798>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
01/07/2025	20/01/2025	01/02/2026

Référence électronique

Faffa Chikh Salah, « *L'Arbre à dire*s de Mohammed Dib : imaginaire mythique, altérité et exil », Aleph [En ligne], Vol 13 (1) | 2026, mis en ligne le 20 janvier 2026. URL : <https://aleph.edinum.org/16017>

Référence papier (archivage ASJP)

Faffa Chikh Salah, « *L'Arbre à dire*s de Mohammed Dib : imaginaire mythique, altérité et exil », Aleph, Vol 13 (1) | 2026, 151-166.



---

## Résumé

This article offers a reading of *Tree of Words* by Mohammed Dib through three complementary lenses : arboreal writing, mythical dimension, and the thought of otherness.

By analyzing the fragmented structure of the text, its use of symbolic figures, and its openness to the Other, the study shows how Dib transforms literary speech into a space of relation and a challenge to fixed identities. Far from freezing exile or memory, the work performs them through a writing in motion, where language becomes a site of passage, trembling, and reinvention.

---

## Mots-clés

Arborescence, myth, otherness, exile, relationality

---

## الملخص

يحلل هذا المقال كتاب « شجرة الأقوال » لمحمد ديب بوصفه عملاً أدبيًا يتسم ببنية سردية شجرية تُفوّض الخطية التقليدية وتفتح المجال لتعدد الأصوات والمسارات. يستكشف المقال كيف تفعل هذه البنية علاقة وثيقة بالرموز والأساطير، مجسدةً وعباً بالهوية يقوم على التعدد واللايقين. من خلال التفاعل مع فكر مفكرين معاصرين مثل جاك دريدا، إيمانويل ليفيناس، وإدوارد غليسان، يُظهر النص كيف تتحول الكتابة إلى فضاء للحوار بين الذاكرة والغيرية، بين الجذر والاختلاف، ما يجعل من خطاب ديب شكلاً حديثاً من الشعرية المهاجرة، التي تعيد التفكير في مفاهيم الذات والانتماء والعالم.

---

## الكلمات المفتاحية

التفرّع، الأسطورة، الغيرية، المنفى، العلاقة

---

## Abstract

Cet article propose une lecture de *L'Arbre à dire* de Mohammed Dib à travers trois axes complémentaires : l'écriture arborescente, la dimension mythique et la pensée de l'altérité

En analysant la structure éclatée du texte, son recours aux figures symboliques et son ouverture à l'autre, il montre comment Dib transforme la parole littéraire en un espace de relation et de dépassement des identités fixes. Loin de figer l'exil ou la mémoire, l'œuvre les performe à

travers une écriture en mouvement, où le langage devient un lieu de passage, de tremblement et de réinvention.

---

**Keywords**

Arborescence, mythe, altérité, exil, relation

## Introduction

Dès l'entrée dans l'univers de *L'Arbre à dire*s de M. Dib, on est frappé par sa densité philosophique et par l'architecture arborescente qui façonne son écriture. Cette structure narrative, à la fois simple et complexe, donne naissance à une pensée en expansion qui ne suit pas un seul parcours linéaire, mais se développe par des ramifications, des bifurcations ou encore des « lignes de fuite », selon l'expression de G. Deleuze et F. Guattari. *L'Arbre à dire*s, dès son titre, annonce cette esthétique singulière : celle d'une écriture enracinée dans la richesse d'un monde vivant, où se croisent récits, voix, mémoires et figures mythiques, à l'image d'un arbre aux nombreuses branches entremêlées.

Le titre de cette œuvre ne relève pas du hasard. Il renvoie explicitement, comme l'indique l'auteur dans le dernier chapitre de l'ouvrage, à une institution traditionnelle africaine, celle de « l'arbre à palabres », espace communautaire où l'on débat publiquement des sujets qui traversent la vie des cases et des ajoupas, où chaque mot, chaque geste, chaque idée constitue une branche qui prolonge et nourrit l'héritage de ceux qui sont venus avant. L'arbre y est à la fois un lieu physique, une scène sociale et une incarnation symbolique de la parole partagée. Mais chez Dib, « l'Arbre à dires » opère un déplacement : il ne désigne plus seulement un lieu, mais devient une métaphore de l'être parlant, de tout être humain doué de langage, qu'il soit poète, savant ou simple témoin du monde. Einstein lui-même, précise Dib, « une fois sorti de ses spéculations », dit comme chacun : « le soleil s'est levé », inversant ainsi, par le langage commun, le mouvement réel des astres. Ce glissement du réel vers la parole souligne une vérité centrale : « l'homme ne devient homme qu'en devenant être parlant » (Dib, 1998, p. 209).

Dib confère, ici, à la parole une dimension poétique : elle peut « sourdre » de la communauté : « l'arbre à palabres », mais aussi du cosmos : « le ciel » ou d'un entre-deux immatériel : « cet air entre arbres et ciel ». « Quelles conclusions serait-il possible de tirer de cette lecture ? », s'interroge Dib avant de conclure : « le “dire” déborde la simple prise de parole : il devient souffle, mystère et ouverture à l'invisible. » Le passage du pluriel « palabres » au pluriel « dires » met en avant cette élévation vers l'universel : on passe d'une parole localisée à une parole multiple, diffuse, universelle, voire métaphysique. Le langage est alors ce qui relie l'homme à lui-même, aux autres, au monde visible comme à l'invisible. Tout semble ainsi s'articuler autour de l'image d'un arbre, enraciné dans la terre, tendant ses branches vers le ciel, comme s'il cherchait à embrasser une lumière qui émane de l'univers.

C'est dans cette perspective que *L'Arbre à dire*s de Dib peut être lu. En quoi, donc, cette œuvre peut-elle être lue comme à la fois arborescente et mythique ? Pour répondre à ce questionnement, nous articulons notre analyse autour de trois axes complémentaires. Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à l'écriture arborescente qui innerve le texte, en mettant en lumière la fragmentation,

la circularité et l'organicité du récit. Dans un second temps, nous explorerons sa dimension mythique à travers quelques-uns de ses symboles, de ses figures archétypales et de son rapport au sacré. Enfin, nous examinerons comment la parole dibienne articule mémoire et altérité, en inscrivant une quête identitaire qui s'ouvre sur les problématiques contemporaines.

## 1. Une poétique de l'arborescence : éclatement, circularité et expansion du récit

Nous pouvons d'emblée dire que l'écriture dans *L'Arbre à dire*s déjoue les attentes narratives traditionnelles. En effet, loin de suivre une progression linéaire ou chronologique, le texte s'organise selon un principe de discontinuité apparente et de récurrence thématique. Chaque fragment de l'œuvre semble issu d'un tronc commun : celui de « la parole humaine », et évolue selon sa propre trajectoire, tantôt réflexive, tantôt narrative (fictionnelle ou autobiographique), poétique ou encore philosophique.

*L'Arbre à dire*s emprunte en fait à presque tous les genres de la littérature, donnant à lire, à travers une sorte de patchwork littéraire — structure qui permet, sans doute, à l'auteur de se pencher librement sur toutes ses préoccupations intellectuelles — les réflexions, les questionnements, combien actuels, d'un homme de lettres sur tous les signes [...] porteurs de sens [...] (Lounis, 2014, p. 106).

L'auteur fait exprès d'entremêler divers registres et genres d'écriture. Ces fragments (chapitres numérotés) se succèdent sans ordre strict, parfois sans lien narratif explicite, dessinant une cartographie mouvante du sens, semblable au déploiement d'un arbre dont les branches poussent dans toutes les directions. L'œuvre ne se construit pas comme un récit ou un fil tendu entre une situation initiale puis finale, mais comme un réseau vivant de thèmes, de voix et de temporalités enchevêtrées.

Cette construction repose sur une logique que l'on pourrait qualifier d'organique : comme dans un organisme vivant, les éléments du texte se développent les uns à partir des autres, non selon une causalité rigide, mais par poussées, échos et résurgences. Certains thèmes réapparaissent sous des formes variées, se répondent à distance, comme les branches d'un même tronc que l'on découvre peu à peu en parcourant le feuillage. L'auteur revendique cette forme dans un passage où il s'adresse au lecteur comme pour lui confier un secret bien gardé :

« Dès le départ, j'ai su que j'écrirais quelque chose d'ininterrompu, peu importe le nom qu'on lui donne, quelque chose au sein de quoi j'évolue et avec quoi je me bats encore après cinquante ans d'écriture. La même matière, le même univers, la même œuvre – si on veut ! – Mais rien qui progresse, tout droit devant. Plutôt, qui pousse par récurrences, à la façon d'une étoile et, comme tel, rayonne dans tous

les sens, plus fort dans un sens à un moment donné, plus fort dans un autre à un autre moment » (Dib, 1998, p. 207).

Cette image d'une écriture qui « pousse » comme « une étoile » qui rayonne en tous sens se substitue ainsi à celle du récit linéaire, balisé et orienté.

De plus, cette structure est associée à une temporalité éclatée, où passé, présent et futur cohabitent sans hiérarchie, souvent de manière circulaire. D'ailleurs, l'auteur s'oppose fermement aux techniques modernes de la photographie qui ont cette farouche manie de figer le temps : « La photographie capte l'instant et le fixe pour l'éternité. Là est le drame : elle assèche le temps, expression de vie. Elle tarit tout ce qui, flux, s'écoule, passe, doit s'écouler, passer – et, dès lors, ne va plus s'écouler, passer » (Dib, 1998, p. 9). La photographie est donc représentée comme un symptôme de la pensée unidimensionnelle, que le récit arborescent vient déjouer par la mémoire vivante, la parole plurielle, le mythe réactivé par l'écriture, ouvrant un espace de résonances plutôt que de déroulement, dans lequel les souvenirs, les visions et les réflexions se croisent, se répondent, parfois même s'imbriquent. Cette polyphonie temporelle, loin de désorienter le lecteur, participe à une expérience de lecture immersive, où chaque fragment ouvre sur une autre dimension du réel ou de l'imaginaire.

Ce refus d'un temps qui se fige prolonge, sur un autre plan, la logique narrative que Dib revendique : loin de figer l'expérience en un point unique, son écriture cherche à préserver le mouvement, la fluidité, la croissance vivante de la mémoire et du sens, à l'image d'un arbre en perpétuelle expansion.

En outre, dans *L'Arbre à dire*, l'auteur adopte une écriture principalement interrogative, plus enclin à ouvrir des voies de pensée qu'à apporter des réponses définitives. En refusant le dogmatisme, Dib privilégie une posture de doute et de questionnement, à l'image de la condition humaine qu'il explore dans ses multiples dimensions : historiques, spirituelles et existentielles. Ce choix stylistique s'incarne sous la forme d'une arborescence déconstruisant toute hiérarchie des idées. Dib choisit de ne pas répondre aux grandes questions, celles, par exemple, relatives à « la foi », à « la mémoire » ou à « la violence » ; mais il les fait proliférer dans une « poétique de Relation » (Glissant, 1990). Le texte devient alors un espace de co-réflexion, où chaque mot est un germe plutôt qu'une conclusion, fidèle à une vision du savoir comme mouvement plutôt que comme clôture. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'on recense, dans l'ensemble de l'ouvrage, plus de 250 interrogations directes, un signal clair d'une pensée qui refuse la clôture et invite au questionnement partagé.

Enfin, l'organisation même du livre — en séquences discontinues, en blocs textuels autonomes — participe de cette poétique de la fragmentation. Le récit n'avance pas : il se ramifie. Il ne clôt pas les sens, mais les ouvre. Il ne raconte pas une histoire au sens classique du terme, mais fait entendre une pluralité de voix et de « dire ». Par exemple, les deux premiers chapitres, consacrés à la que-

sion du nom, forment un ensemble cohérent. Ensemble, ils révèlent le mode de déploiement arborescent de l'écriture dibienne.

Dans le premier chapitre, intitulé « Les tribulations du nom », le nom est posé comme un élément fondateur : à partir de cette entité linguistique apparemment simple se déploient de multiples lignes de fuite. Dib remonte des usages quotidiens du nom à ses implications spirituelles (avec la référence au Bismillah), culturelles (la langue arabe, le rite), puis philosophiques et anthropologiques (l'identité, le langage, le nourrisson chinois). La structure est rhizomatique : chaque idée engendre une autre, dans un mouvement qui rappelle les branches d'un arbre s'élançant dans toutes les directions à partir d'un tronc central, ici, le « nom » :

« Un rhizome ne commence et n'aboutit pas ; il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-être, un intermezzo. [II] a pour tissu la conjonction “et... et... et...”. Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 36).

Cette dynamique est reprise et approfondie dans le troisième chapitre, intitulé : « Les tribulations du nom (suite) », où le nom devient matrice ontologique. Il ne désigne plus seulement un individu, mais une faille métaphysique, un espace de tension entre le nommé et le nommant, entre le moi et le monde, entre le visible et l'innommable. L'écriture adopte ici un mouvement en spirale, qui revient sans cesse sur le même point — le nom — tout en l'explorant à chaque fois sous un nouvel angle.

Ce que ces deux chapitres donnent à voir, c'est une écriture en réseau, où chaque idée, chaque image est une branche appelant d'autres branches, et chaque mot une graine d'où surgissent de nouvelles significations. Il ne s'agit pas d'une démonstration logique, mais d'une expansion fluide, où le texte évolue selon un rythme spontané, parfois déroutant, mais profondément cohérent. En cela, nous pouvons dire que la réflexion de Dib sur le nom reflète la dynamique globale de *L'Arbre à dire* : un texte qui ne suit pas une trajectoire, mais pousse comme un arbre en pleine croissance.

Ainsi, en choisissant une écriture qui se déploie selon une logique arborescente, Mohammed Dib ne se contente pas de bouleverser les formes narratives : il ouvre également un espace propice à l'émergence de figures symboliques, de résonances collectives et d'échos mythiques. Loin d'être purement formelle, la poésie dibienne du fragment et de la ramification participe d'une visée plus profonde : celle de convoquer un imaginaire originaire, où l'écriture rejoint les récits fondateurs de l'humanité.

## 2. Figures et résonances du mythe : symbolisme, archétypes et sacré dans *L'Arbre à dire*s

Après avoir exploré la dynamique arborescente du récit, il convient à présent d'interroger sa dimension mythique, dans la mesure où la structure de *L'Arbre à dire*s est habitée par des figures archétypales et des résonances symboliques profondes. Parmi elles, le motif de l'exil s'impose comme l'un des fils conducteurs les plus importants. Décliné à travers au moins trois figures majeures — Abraham, Hamadi et Jalal Eddine Rumi —, il parcourt l'œuvre comme une méditation sur la séparation, la perte et la quête. Abraham incarne l'origine sacrificielle, la blessure inaugurale d'une filiation détériorée ; Hamadi prolonge cette errance sous la forme d'une dérive contemporaine, politique et sociale ; tandis que Jalal Eddine Rumi, « poète du XIII<sup>e</sup> siècle, fondateur de l'ordre des derviches mewlevi (tourneurs) » (Dib, 1998, p. 56), propose une transfiguration mystique, où l'exil se mue en voyage intérieur vers l'unité. À travers ces figures, Mohammed Dib ne mobilise pas le mythe comme un simple ornement narratif, mais comme une structure vivante de sens, en interaction constante avec la mémoire, la violence et le sacré.

Loin de se réduire à une simple évocation culturelle ou religieuse, le mythe chez Dib fonctionne comme une véritable matrice anthropologique : il permet d'exprimer ce qui échappe au langage ordinaire et de donner forme à l'universel de la condition humaine. À la manière de Roland Barthes, qui définit le mythe comme « une parole », mais pas « n'importe quelle parole », Dib investit le mythe d'une fonction signifiante. Pour Barthes, le mythe suppose dès l'origine « un système de communication d'un message, d'un mode de signification, d'une forme », qu'il conviendra ensuite de « poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société ». (Barthes, 1957, p. 193). Ce cadre théorique éclaire la manière dont *L'Arbre à dire*s réinvente le mythe : non pas comme récit clos, mais comme forme mouvante, toujours réactualisée, traversée par l'histoire, le sacré et les fractures de notre temps.

Dans *L'Arbre à dire*s, le mythe opère comme une grille de lecture du réel : il ne se limite pas à un décor symbolique, mais agit comme une structure souterraine de la pensée et de l'histoire. Parmi les figures mobilisées, celle d'Abraham occupe une place centrale, notamment dans le chapitre XII, intitulé « Le retour d'Abraham ». Ce dernier donne d'ailleurs son nom à la première partie de l'œuvre, signalant, dès le seuil du livre, la volonté de renouer avec une mémoire fondatrice : celle d'un père commun aux trois communautés monothéistes, figure du départ, du sacrifice, du lien rompu, mais aussi d'autorité et de violence.

En convoquant le patriarcat, ou « celui qui, de toute son autorité et avec sa cruauté archaïque, a promis le sacrifice de son enfant », Dib inscrit son récit dans une mémoire sacrée, mais profondément ambivalente. Le retour à Abraham ne marque pas une réconciliation, mais une désillusion tragique : il symbolise le

glissement du sacré vers le sacrifice, de la transmission vers la violence, comme il le note dans ce passage :

Qu'à l'ultime instant Isaac, remplacé par un bélier providentiel, n'ait pas été égorgé et que nous ait été épargnée au siècle des siècles l'épouvantable, l'infamante flétrissure dont nous aurait marqués l'immolation d'un être humain par un autre être humain, un autre du même sang, un fils par le père, tant mieux. Mais à travers la commémoration de l'événement qui s'en perpétue jusqu'à nos jours, le bélier ne cesse, lui, d'entretenir en nous l'outrageant rappel d'un crime annoncé, consenti et perpétré en intention (Dib, 1998, p. 74).

Dib ne se contente pas de convoquer la figure d'Abraham comme père fondateur des monothéismes ; il la réinvestit pour interroger le destin des Algériens. À travers le mythe du patriarche, il met en scène un peuple devenu orphelin d'un père sacrifié par la colonisation, laissé sans repère symbolique. Ce vide appelle un retour du refoulé : la figure paternelle, au lieu de revenir sous une forme pacifiée ou civilisée, réapparaît ensauvagée, archaïque, investie d'une autorité sacrificielle. Le modèle abrahamique — celui d'un père prêt à immoler son fils — devient ainsi le paradigme d'une violence cyclique, une matrice tragique où se rejouent fratricides, parricides et même matricides. La colonisation en a été le premier acte, mais la guerre civile des années 90, que Dib évoque à mots couverts, en a renouvelé l'horreur :

Le type d'assassins auquel appartient nos tueurs est composé indifféremment de matricides, de parricides, de fratricides, non d'ennemis étrangers, d'agresseurs venus de l'extérieur ; il s'agit par conséquent de ce type particulier de criminels dont font partie : les sacrificateurs ou servants d'un culte sanguinaire, primitif, infâme [...] (Dib, 1998, p. 75).

Ce retour du mythe n'est pas libérateur ; il est une malédiction, une répétition tragique. Le sacrifice originel d'Isaac devient, chez Dib, l'archétype d'une histoire prise au piège de la violence. Mais tous les exils ne prennent pas cette forme mythique et collective : chez Dib, certains sont plus intimes bien que tout aussi déchirants. C'est le cas du personnage de Hamadi, dont l'errance et le décentrement sont explorés dans le chapitre VIII, intitulé « Une lecture de substitution : la station de la Vache ».

Ce chapitre relate l'itinéraire d'exil de Hamadi, ouvrier immigré en France, originaire d'un douar algérien. Il est d'abord illettré et perdu dans le métro parisien, puis devient père d'enfants intégrés, réussissant dans la société française. À travers une anecdote à la fois drôle et poignante — la confusion entre une affiche représentant une vache et le nom réel de la station Montparnasse, où il se rend chaque jour pour aller à son chantier —, l'auteur aborde les difficultés d'adaptation, la créativité des marginaux, le poids de l'exil et la transmission intergénérationnelle.

Dans ce récit qui se présente comme une fresque miniature de l'histoire de l'immigration maghrébine en France, l'exil ne se manifeste pas comme un simple déplacement géographique, mais comme une expérience fondatrice, à la manière d'un mythe des origines. À travers la figure de Hamadi, le texte inscrit le parcours migratoire dans une logique symbolique et quasi sacrée, semblable à celle des prophètes — Abraham compris — appelés par le Divin à quitter leur terre natale, et à se forger de nouveaux repères. De la même manière, le départ de Hamadi ne relève pas uniquement d'un choix socio-économique : il apparaît comme une convocation par une force supérieure — la France, personnifiée et investie d'une autorité divine :

« Hamadi ne disposait que de ses bras et de la force dont ils bouillaient. Il les mettait bien à la disposition de quiconque en voulait, contre son repas du soir sinon celui de midi : mais pour un aussi petit endroit, on dénombreait déjà trop de bras. Si loin de là qu'on la croyait, la France le sut, elle en voulait, elle, de ses bras, elle l'appela » (Dib, 1998, p. 49).

Ce départ imposé reflète l'histoire coloniale et postcoloniale. L'installation en France est marquée par la précarité matérielle (chambre partagée avec cinq compatriotes, illettrisme, isolement) et par la barrière linguistique, qui devient un mur entre Hamadi et la société d'accueil.

Pour s'orienter, Hamadi élabore une lecture de substitution : il ne retient pas le nom réel de la station où il doit descendre, mais une affiche publicitaire représentant une vache, qu'il associe à un repère. Il détourne ainsi le code dominant pour se créer un système de repères personnel et familial, une ruse de survie. Mais cette trace fragile s'efface lorsque l'affiche est remplacée : Hamadi retombe dans l'angoisse, révélant la fragilité de sa condition. Cette anecdote illustre à la fois la débrouillardise des migrants et leur vulnérabilité dans un monde chargé de signes qu'ils ne maîtrisent pas.

Le métro, espace souterrain, codifié, devient le symbole de la complexité du monde moderne. Les mots mal entendus, les images détournées, deviennent les germes d'une langue nouvelle : celle de l'exilé, entre silence, bricolage et oralité. Comme dans toute mythologie, ce « mythe personnel » se transmet, se fragmente, se transforme au fil des générations.

À cette errance douloureuse, marquée par l'exclusion et la mémoire blessée, fait écho une autre forme d'exil, plus intérieure, plus transfigurée : celle incarnée par Jalal Eddine Rumi dans le chapitre IX, « L'exil, une mort ». Si Abraham et Hamadi portent les stigmates de la séparation et de la perte, Rumi introduit une nouvelle modalité du déplacement : non plus fuite ou déracinement imposé, mais quête spirituelle, mouvement d'élévation vers l'unité. Avec lui, l'exil change de registre : il devient chemin mystique, tension vers l'invisible, expérience d'un dépassement de soi. Le poète soufi ne vient pas clore le cycle de l'exil, mais l'ouvrir à une autre

lecture possible : celle de la transformation intérieure par le dépouillement, l'amour et le silence.

C'est à travers cette figure que Dib semble esquisser une voie d'apaisement, sans pour autant nier la douleur qui l'accompagne. Selon lui,

La question se pose d'abord de savoir : vivent-ils, l'exilé mystique et l'exilé vulgaire, la même expérience ? Non, certes ; encore que l'un et l'autre entretiennent leur cœur et leurs pensées dans la nostalgie, l'un torturé par la nostalgie de quelque chose qui n'est pas ce qui torture l'autre. Le mystique rêve de sa perte dans le feu divin ; l'émigré ne rêve que de retrouvailles avec le pays perdu, et de la résurrection que cela signifierait pour lui (Dib, 1998, pp. 59-60).

Avec Jalal Eddine Rumi, Mohammed Dib convoque une figure qui dépasse le cadre historique ou religieux pour entrer dans une dimension poétique et mystique. Le poète soufi devient, dans *L'Arbre à dire*, un symbole de transfiguration intérieure, à rebours de la logique sacrificielle ou de l'exil subi. Si Abraham représentait la violence fondatrice et Hamadi la solitude de l'exil moderne, Rumi introduit une forme de dépassement où la séparation ne devient plus une malédiction, mais une étape nécessaire sur le chemin de l'union.

Son apparition dans le chapitre, bien que discrète, est marquée par une forte charge symbolique. Elle s'ancre dans une tradition religieuse détachée du dogme, traversée par le silence, la poésie et l'effacement du moi. Rumi ne prêche pas, il danse ; il ne proclame pas, il écoute. Il incarne une parole du dedans, une manière d'« habiter poétiquement le monde », selon le poète allemand F. Hölderlin. Loin d'être une simple référence culturelle, il reflète, dans le texte, une dynamique de circulation, de vibration et d'ouverture. Il incarne la figure de l'exilé non pas comme victime, mais comme voyageur en quête du désir : « Je veux un cœur déchiré par l'exil pour lui conter la douleur du désir », dit-il (Dib, 1998, p. 56).

Ainsi, l'exil chez Dib trouve, à travers la figure de Rumi, une issue paradoxale : il devient l'espace d'une satisfaction possible. Dans cette perspective, le mythe cesse d'être seulement un récit de fondation violente ou de mémoire blessée ; il devient un lieu d'élévation et de transmutation intérieure. Le silence de Rumi, son effacement même, résonne avec la structure fragmentaire du texte : ses blancs, ses ellipses, ses voix multiples.

Cependant, en convoquant Rumi, Dib ne cherche pas à conclure son propos par une résolution mystique. Au contraire, il élargit sa réflexion en inscrivant l'exil dans une mémoire collective fondatrice pour les musulmans :

« De tout temps, l'Islam a été sensible à ce mal qui se nomme exil. L'origine de cette propension remonte justement à un problème de fondation. L'ère musulmane s'est ouverte par un exode et un exil, désignés par un mot unique, hégire, qui inclut les deux acceptions d'exode et d'exil. Et, par le fait, les musulmans comme tels ont com-

mencé à compter le temps et sont entrés dans l'Histoire à partir de l'hégire. Ils se sont dotés à partir de là aussi d'une mémoire » (Dib, 1998, pp. 56-57).

Nous pourrions enfin dire que *L'Arbre à dire*s déploie une véritable mythopoétique de l'exil, où les figures d'Abraham, de Hamadi et de Jalal Eddine Rumi incarnent trois modalités symboliques d'un même arrachement fondateur. À travers elles, Dib n'explore pas seulement des destins individuels, mais réactive un imaginaire du sacré, dépouillé de tout dogmatisme, pour en faire le vecteur d'une interrogation existentielle profonde. Ce faisant, *L'Arbre à dire*s nous rappelle que le mythe n'est jamais clos : il est un lieu vivant où se rejouent les tensions de l'humain : entre origine et devenir, séparation et réconciliation, douleur et désir.

### **3. Une parole entre mémoire et altérité : modernité d'une esthétique mythique**

Chez Dib, le recours à une structure arborescente et à une narration fragmentaire, nourrie de mythes réactualisés, dépasse le simple choix esthétique. Il s'agit d'une démarche ontologique et éthique, inscrite dans une méditation sur la mémoire, l'identité et l'altérité. Loin de toute clôture culturelle, l'écriture dibienne affirme une poétique du décentrement, un dialogue constant avec l'Autre.

Cette écriture éclatée épouse les méandres d'une conscience diasporique où passé, présent et futur coexistent dans un réseau de résonances. Le récit devient ainsi un lieu de résurgences mémorielles et de circulations polyphoniques. À l'image de la pensée de Paul Ricœur, pour qui l'identité est une construction dynamique, Dib conçoit le sujet comme pris entre l'enracinement et l'ouverture. L'imaginaire mythique n'est donc pas repli sur l'archaïque, mais un levier pour penser l'expérience humaine moderne : exil, perte, fragmentation, rencontres et pluralité.

C'est cette tension féconde entre mémoire et altérité, singularité et pluralité, qui donne à l'œuvre de Dib sa portée contemporaine. Elle ébauche une éthique du récit : faire entendre les voix éclatées sans les totaliser, rendre justice aux identités blessées sans les figer. Ainsi s'élabore une écriture-monde, ouverte aux métissages de la modernité sans renoncer à la trace des héritages.

Le chapitre V, « Quel autre, quels autres ? », témoigne parfaitement bien de cette idée, il s'ouvre sur une scène apparemment anodine : une intervention de Dib lors d'un colloque à Strasbourg. Cette anecdote devient le théâtre d'une interrogation vertigineuse sur l'altérité. Lorsque Dib demande aux philosophes intervenants : « Qui est l'autre ? », Derrida lui répond : « Nous autres ». Cette formule oxymorique, à la fois inclusive et déroutante, agit comme un point de bascule : elle déjoue la clôture du sens, ouvre un champ infini de questionnements, et reflète encore une fois la logique arborescente du texte.

« Qui, de lui ou de moi, est l'étranger de l'autre, ou le plus étranger, ou le moins étranger ? Et si j'étais, moi, nous autres : qui, de tous ceux que je voyais ici, ou pouvais croiser dans la rue, serait l'étranger, puisque le monde est plein d'étrangers ? Comment peut-on être, ou devenir étranger, l'autre de nous autres ? Et si j'étais nous autres, n'aurais-je plus de définition, en l'espèce, que par rapport à l'autre ? Mais dans ce cas, qui est l'autre ? » (Dib, 1998, p. 34).

Ce déplacement de la question, de l'altérité vers la co-appartenance problématique, fait écho à la déconstruction derridienne. L'« autre » ne peut être défini : il travaille l'identité de l'intérieur. Le « nous » est toujours « autre » que lui-même. Toute réponse devient une relance. La question se diffracte en une série de glissements : « Et si j'étais nous autres ? — « Alors qui est l'autre ? » Cette logique, qui déconstruit les oppositions binaires (Moi/Autre, Dedans/Dehors), met à nu la nature instable, mouvante, différée, inachevée de toute identité. Derrida nomme cela « différance » (avec un « a ») : le fait que le sens n'est jamais là, mais en décalage, toujours remis en question et renvoyé à autre chose.

Le texte de Dib adopte alors une écriture de la déconstruction : narrer l'indéfini, dire sans figer, interroger sans conclure. Cette pratique, fidèle à son mouvement d'ouverture, s'ouvre ensuite à d'autres pensées sur l'altérité. Levinas, d'abord, fonde l'éthique sur l'irréductibilité de l'Autre. L'Autre, pour lui, n'est pas à comprendre, mais à accueillir. Il n'est pas un objet de savoir, mais un visage qui appelle à la responsabilité. Dans la réponse de Derrida, « Nous autres », l'on retrouve cette impossibilité de réduire l'Autre à une catégorie. Levinas dirait : « Ne définis pas, réponds. Sois responsable de celui que tu ne saisis pas ».

La scène du colloque, dans son hésitation et son imprécision, devient ainsi un moment levinasien : l'auteur, confronté à l'altérité, vacille, il ne s'en sort plus. Mais c'est précisément là, dans cette désorientation, que réside l'éthique : l'acceptation de ce qui échappe.

Enfin, cette réflexion prend une nouvelle ampleur dans la lumière de la « poétique de la relation » d'Édouard Glissant. Pour celui-ci : l'Autre n'est pas à comprendre, mais à rencontrer, tout en acceptant son droit à l'opacité. La dialectique du « nous/autres » et du « vous/autre », dans le texte de Dib, entre en résonance avec la pensée de Glissant, chez qui « l'être est relation », autrement dit : « l'être n'est pas un absolu, que l'être est relation à l'autre, relation au monde, relation au cosmos » (Glissant, 1996, p. 76-77).

La scène finale, sur la place Kléber « merveilleusement embrumée », prend tout son sens : elle incarne une poétique de l'ouverture, de l'absence de certitude, du refus de maîtrise. L'auteur n'énonce pas un message, il entre en relation. Cette fin ouverte est emblématique d'un mythe moderne, non plus récit des origines, mais figuration du devenir, narration d'une errance créatrice.

En somme, Dib articule une pensée de l'identité non pas comme essence, mais comme relation. Une identité arborescente, en expansion, nourrie par le mythe, la mémoire, la langue, et surtout par l'écoute de l'Autre : « J'écoute », affirme Dib. En faisant dialoguer l'écriture fragmentée avec Derrida (*La différence et l'hospitalité*), Levinas (la responsabilité infinie) et Glissant (l'opacité et la relation), il tisse un texte à la fois réflexion et expérience. Une œuvre en archipel, en tremblement, qui propose une manière éthique et poétique de dire le monde : non depuis un centre, mais depuis ses marges, là où se croisent les langues, les mémoires, et les altérités.

## Conclusion

*L'Arbre à dire* se présente comme une œuvre inclassable, à la croisée de la pensée poétique, du mythe et de la philosophie de l'altérité. Loin de suivre une narration linéaire, le texte se déploie selon une logique arborescente, où chaque fragment devient une ramification, un surgissement, un point de bifurcation. Ce mode d'écriture n'est pas seulement formel : il engage une manière de penser et de dire le monde, non pas comme totalité close, mais comme réseau vivant, en perpétuel devenir. Dans cette perspective, l'œuvre refuse toute clôture identitaire ou narrative, préférant le tremblement, l'ouverture, le non-savoir.

Cette poétique du fragment et du flux s'appuie sur une mythologie diffuse, que Dib revisite en la désacralisant. Le mythe n'est pas ici le récit des origines figé, mais un outil de recomposition symbolique, un langage de l'invisible et du collectif, qui permet d'interroger les rapports entre l'homme, le monde et le sacré. En plaçant le dire au centre, l'auteur fait de la parole le lieu de passage entre les époques, les figures et les mémoires, une parole cosmique, ancestrale et actuelle à la fois.

Enfin, à travers cette forme éclatée et cette parole tissée de silence, Dib interroge le sujet en exil : non pas un moi stable, mais un être en relation, traversé par l'autre. L'altérité devient ici la condition même de la parole, de l'identité et de l'écriture. Par-là, *L'Arbre à dire* s'inscrit dans une modernité critique, qui conjugue l'exigence éthique d'une écoute de l'autre (dans la lignée de Levinas), la déconstruction des certitudes (Derrida), et une poétique de la relation (Glissant).

Ainsi, *L'Arbre à dire* ne se contente pas de représenter l'exil, la dispersion ou le sacré : il les performe à même sa forme et son souffle. En choisissant de penser et d'écrire en rhizome, en mythe et en altérité, Mohammed Dib propose une œuvre à la fois profondément enracinée et résolument ouverte, qui invite le lecteur à habiter, lui aussi, cet entrelacs mouvant de voix, d'images et de mémoires. Une œuvre qui, en somme, nous apprend à dire le monde sans pour autant de posséder.

En ce sens, il pourrait être fécond de prolonger cette lecture en comparant l'écriture dibienne à d'autres voix diasporiques et transversales de la littérature contemporaine, qu'elles soient issues du Maghreb, des Caraïbes ou du Moyen-

Orient, afin de mieux cerner les formes que peut prendre aujourd'hui une littérature de la relation et du décentrement, entre éclatement formel, mémoire plurielle et quête d'un langage accueillant l'altérité.

## Bibliographie

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris. Le Seuil.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux -Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris. Minuit.
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire. 1996. *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1997. *De l'hospitalité*. Paris. Calmann-Lévy.
- Dib, Mohammed. [1998]. *L'Arbre à dire*. Alger. Éditions Hiber. 2015.
- Glissant, Édouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris. Éditions Gallimard.
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris. Éditions Gallimard.
- Lévinas, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris. Le Livre de Poche.
- Lounis, Aziza. « L'Arbre à dire de Mohamed Dib : une mise en abyme de l'œuvre ». Dans *Synergies Algérie*. 2014, n°, 21, *L'Espace littéraire : plaisir et anxiété de lire*. Pages 105-110 [En ligne]. Sous la direction de Saddek Aouadi et Jacques Cortès. Revue du GERFLINT. URL : <https://gerflint.fr/Base/Algerie21/lounis.pdf>, consulté le 15 mai 2025.