

La condition du bouffon dans *Le Fou du roi* de Mahi Binebine : entre le pardon et le ressentiment

Mohamed Semlali¹

Recibido: 17/12/2022 / Aceptado: 21/07/2023

Résumé. Dans *Le Fou du roi*, Mahi Binebine nous livre une biographie romancée de son père, le *fqih* Mohamed. C'est l'occasion de nous introduire, comme très peu de textes l'ont fait, dans l'intimité de la cour de Hassan II où le sacré et le profane se rejoignent, donnant lieu à une scène hautement carnavalesque. Ce roman de réconciliation dépasse le conflit avec le père et le réhabilite en lui donnant le droit à la parole. Il nous livre, ce faisant, une réflexion sur la condition du bouffon, ses misères et ses splendeurs. Le rapprochement avec Triboulet, le bouffon de François I^{er} permet d'affiner le portrait d'un homme qui oscille entre le comique grotesque et le sublime tragique. Sans être une fiction politique, l'histoire du bouffon de Hassan II permet aussi d'éclairer certains aspects de la personnalité du roi lui-même.

Mots clés : Mahi Binebine ; *Le Fou du roi* ; pardon; ressentiment ; roman de réconciliation.

[es] La condición del bufón en *Le Fou du roi* de Mahi Binebine: entre el perdón y el resentimiento

Resumen. En *Le Fou du roi* (El loco del rey), Mahi Binebine nos ofrece una biografía ficticia de su padre, el *fqih* Mohamed. Es la ocasión de introducirnos, como muy pocos textos lo han hecho, en la intimidad de la corte de Hassan II, donde lo sagrado y lo profano se encuentran, dando lugar a una escena muy carnavalesca. Esta novela de reconciliación va más allá del conflicto con el padre y lo rehabilita dándole la palabra. Al hacerlo, nos ofrece una reflexión sobre la condición del bufón, sus miserias y sus esplendores. Una comparación con Triboulet, el bufón de Francisco I, afina el retrato de un hombre que oscila entre lo cómico grotesco y lo sublime trágico. Sin ser una ficción política, la historia del bufón de Hassan II también arroja luz sobre ciertos aspectos de la personalidad del rey.

Palabras clave: Mahi Binebine; *Le Fou du roi*; perdón; y resentimiento; novela de reconciliación.

[en] The Condition of the Jester in *Le Fou du roi* by Mahi Binebine: Between Forgiveness and Resentment

Abstract. In *Le Fou du roi* (The King's Fool), Mahi Binebine gives us a fictionalized biography of his father, the *fqih* Mohamed. It is an opportunity to introduce us, as very few texts have done, to the intimacy of Hassan II's court, where the sacred and the profane meet, giving rise to a highly carnivalesque scene. This novel of reconciliation goes beyond the conflict with the father. It rehabilitates the father by giving him the right to speak. In so doing, it offers us a reflection on the condition of the jester—his misery and his splendor. A comparison with Triboulet, the jester of François I, refines the portrait of a man who oscillates between the grotesque comicality and the tragic sublime. Even though it is not political fiction, the story of Hassan II's jester also sheds light on certain aspects of the king's personality.

Keywords: Mahi Binebine; *Le Fou du roi*; forgiveness; resentment; novel of reconciliation.

Sommaire. Introduction. 1. Du pardon à la réhabilitation du père. 2. Dans l'intimité du roi : le sceptre et la marotte 3. Triboulet et le *fqih* : du bouffon tragique au bouffon intellectuel. Conclusion.

Cómo citar: Semlali, Mohamed (2023). « La condition du bouffon dans *Le Fou du roi* de Mahi Binebine : entre le pardon et le ressentiment ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 2 : 135-143. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.85325>

¹ Université Sidi Mohamed Ben Abdellah (Maroc), mohamed.semlali@usmba.ac.ma

« Cette histoire surprenante est la mienne » (Binebine, 2017: 23)

Introduction

Si le père, en tant que figure de la loi, détermine l'identité du fils, celui-ci, étant le dépositaire de l'héritage paternel, assure la continuité du nom et de l'œuvre du géniteur et le sauve de l'oubli : « le père, affirme Laroussi, a besoin du fils pour exister » (Laroussi, 2016: 110). Suivant le conseil de son frère Aziz, Mahi Binebine avait besoin de rompre avec une rancune ancienne dirigée contre le père. Publié en 2017, *Le Fou du roi* est présenté comme le fruit de cette résolution libératrice : « c'est un livre de réconciliation où j'ai donné la parole à mon père » (Simonin, 2017), affirme-t-il. Ce récit où la fiction se nourrit de l'autobiographique revient sur l'histoire peu commune de la famille Binebine dont le nom et le destin sont intimement liés au pouvoir, que ce soit dans le palais de Thami El Glaoui, homme fort du pays sous le protectorat français, ou dans la cour de Hassan II. Dans *L'Ombre du poète*, l'auteur revient sur l'hypothétique parcours du grand-père qui est devenu barbier du pacha El Glaoui, sans oublier la figure centrale de Ben Brahim, le poète thuriféraire de Marrakech. Celui-ci est la clé qui, des années plus tard, ouvrira à l'instituteur Mohamed les portes du palais royal où il deviendra le bouffon favori de Hassan II jusqu'à la mort de celui-ci en 1999. En tant qu'héritier d'une famille de courtisans, Mahi Binebine est le dépositaire d'une mémoire précieuse qui livre au lecteur une représentation différente et inhabituelle de la monarchie. « Nous sommes dans du Shakespeare » (Simonin, 2017), affirme-t-il, sans doute parce que son père a joué auprès du roi un rôle similaire à celui de Falstaff auprès du prince Henri, ou celui de Triboulet, le bouffon de François I^{er}, mais aussi parce que le roman enchaîne des situations rocambolesques, comme celle qui oppose le bouffon à son fils aîné. Mêlé au coup d'État armé de 1971, le jeune officier (Abel/Aziz) écoperà de longues années dans le mouiroir de Tazmamert, avec toutes les répercussions, profondes et durables, que cet événement aura sur la vie familiale des Binebine qui s'en trouve durablement ébranlée.

Ce roman, comme tous les récits de l'auteur, se nourrit des événements familiaux qui croisent ceux de la grande histoire. Cependant, si Mahi Binebine ne nie pas la veine autobiographique de son texte, il tient à souligner, notamment dans son entretien avec Simonin, qu'il ne voulait pas faire un livre d'histoire. Ayant visionné pendant quelques mois les enregistrements où son père racontait sa vie au palais, il a décidé d'arrêter ce visionnage : « je ne voulais pas faire un livre d'anecdotes... j'ai voulu vraiment camper des vrais personnages, une vraie psychologie » (Simonin, 2017). L'histoire familiale est un point de départ, mais le but de l'artiste consiste à construire des personnages et des caractères viables, c'est-à-dire une œuvre d'art et non un documentaire.

Pour Mahi Binebine, *Le Fou du roi* « est un livre difficile » (Simonin, 2017). L'un des aspects de cette difficulté réside dans la nécessité de trouver un juste équilibre entre la sphère privée où se meut le personnage principal et la sphère publique qui situe l'action dans un contexte particulièrement sensible de l'histoire du pays, sachant qu'en l'occurrence, la sphère privée elle-même se décline en deux catégories : le *fqih*² Mohamed est partagé entre l'intimité du roi auprès duquel il remplit le rôle d'un amuseur et d'un préposé au sommeil royal, une sorte de Shéhérazade qui raconte chaque nuit des histoires au monarque pour l'endormir, et une autre intimité qu'il ne retrouve que dans les rares moments où il rentre chez lui, auprès de sa femme Mina, laquelle devient son seul et unique soutien dans les périodes de crise, notamment lorsque la disgrâce, toujours planant comme une épée de Damoclès sur le cou du courtisan, frappe, ce qui se produit notamment après le coup d'État de 1971. Évoquer la traversée du désert, ce moment pénible où le fils a détruit l'œuvre du père et son capital de confiance, est l'un de ces instants de désarroi que le personnage se remémore avec beaucoup de peine et de précautions.

Tous les récits de Mahi Binebine trouvent leur point de départ à la même source, dans la maison familiale, au sein de la médina de Marrakech. Analysant la figure paternelle dans les textes postcoloniaux du Maghreb, Charles Bonn remarque « la défection des pères » ; le père, écrit-il, « est le plus souvent traîtreusement absent, en faillite, tout en restant "cette ombre impossible à boire ou à déraciner" » (Bonn, 2007: 16). Dans la plupart des romans antérieurs de Mahi Binebine, le père, s'il n'est pas représenté comme un être monstrueux, un violeur, se donne à voir comme un être défaillant, impotent, coupable de son absence même et de sa démission de son rôle de protecteur. Ce père qui est malmené dans les romans précédents devient le point focal du récit dans *Le Fou du roi*. Il s'agira donc de montrer comment le roman de Mahi Binebine se donne à lire à la fois comme un livre de *réconciliation* qui réhabilite la figure paternelle (tant le père biologique que le père symbolique), et comme un hommage au bouffon, à cette figure particulière de l'artiste, du morosophe qui construit un pont entre la sphère restreinte du pouvoir et la scène populaire. Nous verrons d'abord que le dépassement de la rancune dirigée contre le père obéit aux mécanismes du pardon, avant de montrer comment le bouffon marocain, profondément ancré dans la culture de la place foraine (Jamaa el fna), brouille les frontières entre le sacré et le profane sans pour autant nuire à la complicité qu'il partage avec son maître. Nous établirons, pour finir, un rapprochement entre le *fqih* Mohamed et Triboulet, ce qui nous permettra d'interroger la condition particulière, à la fois tragique et sublime, du bouffon royal.

² Le mot vient de la racine arabe *Fiqh*, il désigne celui qui comprend parfaitement l'esprit et le sens du dogme et du texte religieux. Par extension, le *fqih* (ou *fqih*) est un titre accordé à tout érudit qui maîtrise son domaine de connaissance.

1. Du pardon à la réhabilitation du père

Dans les romans de Mahi Binebine, la rancune contre le père puise sa force dans un profond sentiment de trahison : le père n'est pas seulement coupable d'une négligence de sa progéniture, mais il a aussi renié publiquement l'aîné de ses enfants (Abel) pour préserver la confiance de son maître³. Mahi Binebine a pris le parti du frère renié et celui de la mère qui était obligée d'élever seule ses sept enfants, et d'endurer, pendant dix-huit ans, le chagrin occasionné par la disparition de son fils aîné. Là réside la source de la rancune qui, selon Nietzsche, pousse la personne à concevoir l'autre comme le *méchant* ennemi, à en brosser un portrait « déformé sous le regard empoisonné du ressentiment » (Nietzsche, 1974 : 146). Le mot « ressentiment », pour reprendre une analyse de Max Scheler, « indique à lui seul qu'il s'agit d'un mouvement affectif qui a son point de départ dans la saisie de l'état affectif d'une autre personne, qu'il s'agit bien d'une *ré-action* » (Scheler, 1958 : 14-15), en l'occurrence, une réaction du fils contre le sentiment de délaissement et de rejet. Le désir de vengeance, qui rappelle la *litost*⁴ tchèque, est une explication possible de l'image monstrueuse du père dans les romans antérieurs de l'auteur. Le roman familial atteint son paroxysme quand la paternité, au lieu d'être seulement refoulée, est totalement reniée, voire tournée en ridicule comme dans *Les Funérailles du lait*. Dans ce récit, le narrateur construit un roman de bâtard où Mamaya, tombée enceinte après une nuit d'amour avec son ami Pierre, accepte d'épouser Sidi Magdoul, le maître d'école, uniquement pour éviter un scandale. Outre la remise en cause de la paternité de l'instituteur, celui-ci est éjecté de l'histoire comme un personnage secondaire incapable d'assumer son devoir de père et renvoyé, par conséquent, à la marge du récit :

Le maître d'école [...] soutenait, mordicus, que, dans toute assemblée, la valeur d'un homme se mesurait d'abord à la qualité de ses habits, et ensuite à l'étendue de son savoir. Mamaya en devenait folle. Les enfants n'avaient pas grand-chose à manger, et lui, pauvre imbécile... Non, elle ne s'étendra pas davantage sur cet homme ; son histoire, elle l'a jetée aux oubliettes, au tout-à-l'égout de la mémoire (Binebine, 2012 : 64-65).

Une analyse de la figure paternelle dans les récits de Mahi Binebine révèle une animosité coriace qui a longtemps empoisonné l'auteur ; celui-ci ne cache pas la relation problématique qu'il avait avec son père avant le retour providentiel de son frère Aziz de Tazmamert. Le père biologique apparaît dans les romans antérieurs de Mahi Binebine comme un être de la défaillance et de la double transgression ; il est l'absent invétéré, le handicapé volontaire (*Les Étoiles de Sidi Moumen*⁵), celui qui oublie sa progéniture et s'en désintéresse en la jetant en pâture à la violence du monde, là où, normalement, sa présence et sa protection sont d'une nécessité vitale. Quand il ne meurt pas d'une manière totalement ridicule en tombant du haut d'un âne ou d'une échelle (*Le Seigneur vous le rendra, L'Ombre du poète*), le père est représenté comme « un pauvre bougre », un imbécile démissionnaire, incapable de nourrir ses enfants. Dès le premier roman (*Le Sommeil de l'esclave*), lequel a une valeur génésiaque indéniable, le père est représenté comme un fornicateur irresponsable qui s'est contenté d'engrosser sa servante avant de s'enfermer dans la posture du « saint homme bardé de dignité, barricadé à l'intérieur de son burnous blanc » (Binebine, 2008 : 59). Refusant d'assumer son rôle et de reconnaître son fils, le *fqih* se contente, dans ce roman inaugural, d'agir comme un étalon dont l'unique fonction consiste à se reproduire, il se complaît dans le rôle du jouisseur immoral qui n'assume pas le devoir de sa paternité, laissant le fruit de ses incursions nocturnes dans la chambre de Dada⁶ assumer le sort funeste que lui réserve une structure sociale qui ne pense qu'à étouffer le scandale. Le père, en l'occurrence, n'est plus, comme le stipule l'étymologie du terme, le fondateur de la lignée, le *pater familias* qui instaure l'ordre et rattache sa descendance à la terre et aux racines (paysan), en lui offrant un nom et une identité ; il se contente d'inséminer et de déguerpir sans assumer la responsabilité morale de sa paternité.

Dans *Le Fou du roi*, Mahi Binebine fait du père le protagoniste de son roman et semble vouloir rompre avec les représentations antérieures de cette figure. Olivier Abel précise que « le pardon n'est pas une parole magique, immédiate, qui tirerait un trait sur tout, mais c'est une rupture avec le silence, une libération de la mémoire. Il permet et suppose la remémoration d'un passé jusque-là trop douloureux pour se formuler » (Abel, 2000 : 75). Dans le même sens, Ricœur remarque que la remémoration est la première étape qui mène au pardon, et « c'est [...] au niveau du récit que s'exerce d'abord le travail de souvenir » (Ricœur, 1995 : 79). Le récit autobiographique, comme lieu privilégié où se concrétise cette exploration de la mémoire, n'est pas une tâche aisée ni pour les personnages ni pour l'auteur. On a beau afficher la volonté de tout dévoiler, les moments de faiblesse du sujet sont souvent escamotés dans ce genre de récits. C'est le *fqih* lui-même qui soulève, au début du chapitre 8, l'épineuse question de la vérité et de la franchise

³ Mahi Binebine n'a rencontré et connu son père qu'à l'âge de 32 ans. Avant de devenir fou du roi, le père, qui était instituteur, a répudié la mère après vingt ans de mariage. Mahi Binebine est l'un des sept enfants que le *fqih* Binebine a eus avec sa première épouse qui travaillait comme secrétaire au ministère des Finances à Marrakech. Le *fqih* aura, avant sa mort, huit autres enfants avec sa seconde épouse.

⁴ Milan Kundera définit la *litost* dans *Le Livre du rire et de l'oubli* comme un sentiment « propre à l'âge de l'inexpérience. C'est l'un des ornements de la jeunesse. La *litost* fonctionne comme un moteur à deux temps. Au tourment succède le désir de vengeance. Le but de la vengeance est d'obtenir que le partenaire se montre pareillement misérable » (Kundera, 1985 : 188). Kundera ajoute que ce sentiment complexe, qui enfle comme une tumeur dans celui qu'il tourmente, n'a d'autre remède que l'amour. La *litost* se déclare souvent chez celui qui se sent mal aimé.

⁵ « Neuf gaillards et le père qui avait décidé d'être vieux avant l'heure, accroupi dans son coin à égrener éternellement son chapelet d'ambre. Il priait assis parce qu'il prétendait ne plus avoir la force de se lever » (Binebine, 2017b : 24).

⁶ Dans *Le Sommeil de l'esclave*, Dada, l'esclave, est obligée d'étrangler son nouveau-né pour empêcher sa maîtresse (Milouda) de le livrer aux bonnes sœurs. En retour, le fils de Milouda (le narrateur) se sent plus attaché à l'esclave qu'à sa propre mère : il se considère comme son fils adoptif, celui qui hérite son don de raconter des histoires.

dans l'autobiographie en évoquant l'embarras qui pèse sur cet « être rare » (Binebine, 2017 : 99) qui accepterait de confesser publiquement ses méfaits et ses péchés.

Le *fqih* résume son drame en évoquant la blessure narcissique et la tragédie qui ont changé sa vie de fond en comble en envenimant ses rapports avec sa famille et en introduisant le soupçon dans sa relation avec son maître. Il a vécu le coup d'État de 1971 en compagnie du roi, il était présent au moment où les assaillants ont tenté de renverser le régime ; il figurait parmi les proches collaborateurs qui, pour échapper aux insurgés, se sont cloîtrés avec le roi dans le sous-sol du palais. Si la monarchie est sortie indemne de ce putsch, il n'en est pas de même pour le bouffon qui a vécu cet événement comme un violent tremblement qui a ébranlé les fondements de son ouvrage, car son fils aîné était dans les rangs des rebelles. Outre le crime de lèse-majesté, Abel est coupable d'une tentative de parricide. Comme le note le *fqih* avec amertume, son fils « n'ignorait pas que son propre père se trouvait parmi les convives » (Binebine, 2017 : 109). Manifestement blessé par cette pensée, le père se sent visé autant que le roi lui-même, et par son propre sang.

Le pardon « commence dans la région de la mémoire et se poursuit dans celle de l'oubli » (Ricœur, 1995 : 77). Si les faits passés sont ineffaçables, ajoute Ricœur, le sens des événements n'est pas fixé. La confession peut dissiper les malentendus qui enveniment les relations familiales, mais la remémoration peut aussi remuer les chagrins et les raviver. Le père reconnaît que certaines situations exigent tout simplement l'oubli du passé pour ouvrir une nouvelle page : « À quoi bon, à notre âge, revenir sur l'irréparable comme si nous n'avions pas suffisamment souffert ? Et pourtant, je savais qu'il m'aurait été difficile d'éluder ce pénible épisode de notre vie. Qu'un jour ou l'autre, on me demanderait des comptes pour un acte dont je ne suis pas responsable » (Binebine, 2017 : 108).

La confrontation involontaire du père et du fils aîné est la source de la tragédie des Binebine. La confiance du monarque qui constitue le capital de tout bouffon a été sérieusement mise à mal par l'implication du fils dans le coup d'État. Pour sauver sa tête et le reste de sa famille, le père était contraint de prendre une décision radicale en reniant publiquement son enfant. Ayant clairement fait son choix, le père, tel un Noé qui ne peut plus rien pour son fils égaré et destiné au naufrage, se résout à sauver ce qui peut encore l'être. Le sacrifice de l'aîné de ses enfants était une nécessité, car la menace d'un désastre total était bien réelle et il s'en fallait de peu pour que le père et tout le reste de sa famille soient emportés dans le sillage du naufrage du fils.

Il y a donc deux versions de la même histoire : celle du père et celle du fils. L'acte de réhabilitation du père est étroitement lié au pardon mutuel, à ce mécanisme qu'Olivier Abel décrit comme l'acceptation réciproque et symétrique qui installe « ensemble les deux versions de telle sorte que chacune accepte la possibilité de l'autre, dans un travail de concessions réciproques, de narration à plusieurs voix » (Abel, 2000 : 80). La réconciliation et le dépassement du différend sont le résultat d'une reconnaissance de l'impuissance du père dans un contexte où celui-ci était lui-même dans une position précaire. Impliquant le choix et la volonté de celui qui pardonne, le pardon qui « n'est que le surnom de la liberté » (Schumann, 1993 : 101), s'obtient ici suite à une confession qui ne se contente pas d'exprimer le refoulé et de ruminer le passé, mais qui les accepte.

Ayant longtemps supporté les regards inquisiteurs de son entourage et de ses proches, il était considéré comme un monstre qui a sacrifié son fils pour garder son poste : « Cette tragédie me fit passer aux yeux de tous pour le fossoyeur de ma propre progéniture. J'étais devenu un monstre, un moins-que-rien, un vendu » (Binebine, 2017 : 100). La mort du roi libère le bouffon du devoir de réserve et lui offre l'opportunité de livrer sa version des faits. Mahi Binebine, qui affirme avoir écrit son livre pour donner la parole à son père, lui permet ainsi de dissiper les malentendus. Ne gardant aucune haine, Abel, empathique et conciliant, souligne que son père « n'avait pas le choix » (Binebine, 2017 : 158). Lui-même, en tant qu'officier cadet, avait-il le droit de s'opposer aux ordres de ses supérieurs ? Savait-il au moins qu'il allait s'attaquer au roi et à son propre père ? Le destin des personnages est rarement imputable à leurs choix. C'est un argument identique que le père avance pour justifier son attitude à la suite du coup d'État fatidique, le but de la confession n'étant pas de ruminer les reproches, mais de retrouver le sens : « je voudrais soulager mon cœur, non pas pour épancher quelque amertume dans le tien, mais simplement pour essayer de donner un sens à notre histoire » (Binebine, 2017 : 106).

Si la confession remue les vieilles blessures que le temps a pansées, elle restaure aussi des rapports qui ont souffert d'une longue incompréhension. S'inspirant des paradigmes de Bakhtine, Bakhat Afdil et Lakhdar soutiennent que l'écriture carnavalesque dans *Le Fou du roi* opère chez le père et chez le fils, « comme une forme d'allégorie de l'humanisation de l'un et de l'autre pour exorciser les rancunes et autoriser les rencontres » (Afdil & Lakhdar, 2022 : 144). Certes, il y a toujours des résidus de rancune qui subsistent comme il y a une part d'irréparable et d'inexcusable dans les chagrins du passé, mais la parole et la prédisposition à écouter autrui rendent le pardon possible et ouvrent la voie à la réconciliation. Comme le souligne Jankélévitch, « l'inexcusable, c'est le pardon qui s'en charge : car l'inexcusable peut être pardonnable, bien qu'il ne soit pas excusable » (Jankélévitch, 2019 : 77) ; le pardon, ajoute-t-il, contrairement à l'excuse qui demande une justification, « néglige de se justifier lui-même et de donner des raisons » (Jankélévitch, 2019 : 78). Cependant, le pardon ne résulte pas d'une neutralisation pure et simple de toutes les incompréhensions du passé, il y a toujours des interrogations qui restent sans réponse. Pour dépasser ces écueils auxquels s'accroche la rancune, il est nécessaire d'oublier quelques détails, non pas de cet oubli naturel qui résulte de l'usure du temps, moins encore de cet oubli qui est, selon Jankélévitch « plutôt amnésie qu'amnistie, et plutôt athénie ou atrophie que générosité » (Jankélévitch, 2019 : 27), mais d'un oubli librement consenti, un « oubli qui est ouverture et disponibilité en vue de l'avenir » et non « un oubli qui est coupable négligence et désaffection mortelle »

(Jankélévitch, 2019: 28). Cet oubli généreux qui troque l'avenir contre le passé est, comme le remarque le narrateur, difficile et pourtant nécessaire : « Il y a une part d'oubli dans le pardon. Forcément. Autrement c'est difficile, voire impossible. Quand les détails d'une blessure surgissent, et que la précision des souvenirs leur souffle dessus comme sur des braises, ils phagocytent toute la part d'humanité susceptible de pardon. Difficile de fermer les yeux et de tourner la page » (Binebine, 2017 : 22).

La rancune et le ressentiment aveuglent celui qu'ils dévorent et l'empêchent de voir, de connaître et d'apprécier l'être haï. En revanche, le pardon est un don gracieux qui rend l'être pardonné appréciable. C'est l'effet que le pardon produit chez Mahi Binebine lui-même qui, une fois réconcilié avec son père, parvient enfin à en voir la dimension humaine : « je me suis réconcilié avec mon père et j'ai trouvé un être exquis, d'une intelligence, d'une finesse, d'un humour [...] je ne le connaissais pas » (Harrath, 2019). Si Mahi Binebine perçoit enfin la facette positive et humaine de son père, laquelle a été longtemps obnubilée par une rancune tenace, il en est de même pour le lecteur qui découvre, grâce au récit du fou, la facette profondément humaine du roi.

Entre le monarque et son bouffon, la nature de la relation est trop complexe. Au-delà du rapport fonctionnel qui rattache le maître et son valet, émerge un lien amical, voire paternel, où la chaleur humaine perce la carapace froide de la façade protocolaire, seule perceptible par le commun des mortels. Mahi Binebine a donné la parole à son père, et, ce faisant, il a aussi donné la parole au roi. S'il est vrai que le rôle de l'artiste, comme de tout bouffon digne de ce nom, est d'éviter toute complaisance et d'user de la dérision pour dénoncer les dérives du pouvoir quand il faut dénoncer, sans jamais se départir de l'humour salvateur (Simonin, 2017), il est aussi vrai que son rôle est de démystifier les représentations communes pour montrer, en l'occurrence, le roi comme un homme qui, pris dans la mouvance historique inéluctable, doit cependant assumer pleinement les contraintes de sa condition humaine. Comme l'avoue Mahi Binebine, *Le Fou du roi* est un roman qui essaie d'écrire « la petite histoire » (Simonin, 2017), celle qui se déroule dans les coulisses du pouvoir, et que le récit du *fqih* offre au lecteur comme une scène voyeuriste.

2. Dans l'intimité du roi : le sceptre et la marotte

La sphère privée du roi est associée au sacré, elle est décrite comme « le saint des saints : l'espace intime de Son Auguste Majesté. Un sanctuaire organisé à l'image d'une placette de la médina » (Binebine, 2017 : 41). Si le sacré est le lieu de la *majestas* (majesté, souveraineté, lois), là où se révèle le « mystère qui fait frissonner » (Otto, 2015 : 36), pour reprendre une définition de Rudolph Otto⁷, la fonction du valet-bouffon relève, pour ainsi dire, du blasphème. En effet, le bouffon introduit le vulgaire dans l'espace du mystère et de la fascination en y apportant des échantillons profanes de la place populaire, de la place Jamaa el Fna avec ses soties extravagantes, ses picaros et son grotesque. Au sceptre du roi se joint, comme un reflet grotesque, la marotte du fou⁸, transformant ainsi l'espace sublime du pouvoir en un lieu hybride et polyphonique où se superposent différents paradigmes et imaginaires. Le « tout autre » mystérieux de la cour (Otto, 2015 : 60) est ramené à la trivialité du réel. La reproduction de la place foraine au sein du palais donne lieu à un espace bâtard et hétérogène où le sublime et le grotesque cohabitent et offrent au lecteur une parodie, au sens étymologique du terme, une imitation burlesque et caricaturale, un contre-chant. À en croire une analyse de Maâti Mounjib, cette rencontre carnavalesque du sacré et du profane, loin de nuire à l'image de la monarchie marocaine, augmente son pouvoir en lui octroyant une source supplémentaire de légitimité :

le Trône [...] jouit d'un enracinement en profondeur dans la société et dans le tissu psychologique des représentations collectives. Se situant au carrefour de deux ordres, profane et sacré, il occupe une place stratégique. Il est l'institution concrétisant et condensant l'unité de la communauté marocaine dans ses dimensions religieuse et socio-politique. Le Trône est en quelque sorte le centre de gravité des éléments matériels et immatériels qui constituent la conscience nationale traditionnelle (Mounjib, 1992 : 357).

Pourquoi tolérer l'incursion du vulgaire dans l'enceinte du palais ? Le roi a beau être le chef suprême de l'État, il tient à garder le contact avec la réalité des petites gens qu'il gouverne. Cela contribue à sa légitimité en tant qu'élément essentiel qui permet de lier et de souder le haut et le bas : il est *Chef des croyants* mais aussi *roi des pauvres* et des petites gens. Comme autant de saltimbanques, les amuseurs officiels se donnent en spectacle et mettent en scène la vie des gens ordinaires que le maître ne peut pas fréquenter. Comme le proclame Hugo dans la préface de *Cromwell*, « on a besoin de se reposer de tout, même du beau » (Hugo, 1881 : 21). L'homme est ainsi fait, le sublime, à la longue, fatigue. Les amuseurs du roi transforment la cour, « ce haut lieu de gravité et de grandes décisions, en espace paisible, viable et plaisant » (Binebine, 2017 : 42), ils apportent dans la sphère intime du monarque leur culture populaire, donnant lieu à une sorte de vaudeville ou une fête foraine où ils rivalisent pour dérider le maître. Ainsi, ils installent au cœur du palais, une petite société miniature où, comme dans les saturnales, l'auguste tolère l'inversion des rôles et l'incursion du carnavalesque. Celui-ci, selon Bakhtine, permet aux bouffons de remplir leur fonction essentielle qui est de divertir le roi : « ces collectivités carnavalesques sont, grâce au rire populaire, soustraites à la vie « vraie », « sérieuse », « correcte ». Aucun « sérieux » ne peut être mis en opposition au rire » (Bakhtine, 1978 : 487).

⁷ Pour Rudolf Otto, la Majesté constitue, avec le *mysterium tremendum*, une manifestation du sacré.

⁸ Nous faisons allusion ici au livre de Maurice Lever, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de cour* (Fayard, 1983).

Paradoxalement, en décrivant la vie de cour et en levant le voile sur les coulisses de la vie au palais, le roman opère une double osmose dans ce sens que, après coup, le peuple, lui aussi, peut se divertir des aventures du roi et de sa cour. Ainsi, s'inversent les rôles et ceux qui étaient les acteurs deviennent des spectateurs en découvrant ce lieu où se nouent et se dénouent les destinées, cet espace assimilé à un fleuve imprévisible (Binebine, 2017: 40) où pullulent les intrigues et les conspirations de toutes sortes. *Le Fou du roi*, affirment Bakhat Afdil et Lakhdar, « n'a pas seulement l'ambition de lever un coin de voile sur la sphère officielle, mais bien au contraire d'offrir aussi au lecteur les méandres d'une vie privée traversée et par le rire et par les pleurs silencieux du *fqih*, ainsi que les gémissements d'un lion au seuil de la mort » (Afdil & Lakhdar, 2022 : 151).

Le roman démarre à rebours alors que la terrible sentence du médecin est tombée : le maître est moribond et la complicité intellectuelle du roi et de son bouffon favori atteint son point culminant. Cette complicité, qui désigne au sens étymologique une relation étroite et complexe, se manifeste de plusieurs façons dans le roman. Tout d'abord, les deux personnages (le roi et le bouffon) sont des pères. Le roi et son fou sont confrontés à une mécompréhension de leur entourage qui les considère comme des monstres capables de sacrifier leurs fils. Si le *fqih*, en tant que *pater familias*, finit par se réconcilier avec le fils qu'il a renié, le roi, en tant que *pater patriae*, trouve dans le roman de Mahi Binebine une scène qui lui permet de retrouver, *post-mortem*, une certaine réconciliation avec ses sujets, qui sont aussi ses fils symboliques. La rancœur du fils contre le père s'apaise dès l'instant où celui-ci se révèle comme un être humain vulnérable et susceptible, dans certaines conditions, de défaillir, de commettre des erreurs, de prendre des décisions impopulaires⁹. Par ailleurs, le roman essaie de présenter le point de vue de ces pères qui ont été, à leur tour, traumatisés par l'attentat parricide : le putsch de Skhirat est vécu par le roi et par le *fqih* Binebine comme une tentative d'assassinat mené par le fils : le fils symbolique pour l'un et le fils biologique pour l'autre.

Les deux personnages forment donc un double, thème très cher à Mahi Binebine. Le bouffon, comme le souligne Danièle Buchler est

le reflet déformé et grotesque du protagoniste, qui détient l'autorité officielle [...] En fait, ce fou comique n'existe sur scène qu'en tant que double parodique du chef de l'État, de l'église, de la famille, ou d'une figure d'autorité : il représente l'envers du personnage socialement haut placé et reconnu par les siens comme détenant l'endroit où la norme acceptée par le groupe (Buchler, 2003 : 1).

Mais, en l'occurrence, le bouffon n'est pas seulement l'envers déformé du roi qui représente l'endroit et la norme ; il y a une réelle similitude entre les deux hommes. Au-delà de la blessure narcissique qui leur a été infligée suite à la tentative de parricide, leur complicité prend aussi une dimension artistique. Le roi consacre les artistes et fait de leur faiblesse même et de leur fragilité naturelle leurs points de force. « Je les connais bien. Ce sont des êtres à part, sensibles, d'apparence joyeuse mais souffrant d'un mal-être ancestral, ils sont d'une susceptibilité malade, dominés par un ego démesuré, ils sont forts et fragiles à la fois. Mais vois-tu, je ne me suis jamais aussi bien senti qu'en leur compagnie » (Binebine, 2017 : 162).

À en croire ces propos, l'artiste est donc le fruit d'une conjonction de la force et de la faiblesse, de la souffrance et de la joie. Décrit comme un être des contraires et des paradoxes, l'artiste tel qu'il est défini, n'est pas sans rappeler le portrait du bouffon dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot dont le héros éponyme est présenté comme « un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison » (Diderot, 1966 : 396). Cette définition est à attribuer à Mahi Binebine lui-même qui, dans plusieurs récits, fait l'éloge du fou et le considère comme le frère siamois de l'artiste¹⁰. Par le biais de cet hommage aux artistes, le roi souligne son affinité élective avec son bouffon, fruit d'une longue fréquentation qui mue en une concordance artistique et spirituelle, voire en une amitié profonde, une *philia* qui transcende le rapport hiérarchique ordinaire entre un maître et son valet.

Après avoir exercé pendant de longues années le métier d'amuseur et de préposé au sommeil royal, le *fqih* Mohamed a su surmonter tous les obstacles, notamment le plus grand de tous, celui qui a introduit le doute comme un poison dans sa relation avec son maître. Dès le début, le principal capital du bouffon était sa fidélité inconditionnelle à son maître. Si ce capital a été sérieusement ébranlé à cause de la participation du fils Binebine au putsch de 1971, le bouffon a su restaurer et regagner la confiance du roi qui le traite dans le dernier chapitre comme un ami : « nous marchions côte à côte comme de vieux amis » (Binebine, 2017: 162). Le *fqih*, tout seul avec son maître dans les jardins du palais, ose enfreindre le protocole en prenant la main « fripée » du roi dans les siennes et en la serrant très fort pour lui témoigner sa compassion et son amitié à un moment où celui-ci était conscient de l'imminence de sa fin. Sur le plan discursif aussi, les deux personnages, libérés du protocole dans leur conversation du dernier chapitre, utilisent le pronom d'interlocution « tu ». Ce « Tu », comme le remarquent Bakhat Afdil et Lakhdar, « lie désormais intimement souverain et bouffon, tous deux humanisés au moins le temps de la représentation qui transforme le lecteur en allié » (Afdil & Lakhdar, 2022 : 157). Dans les dernières lignes du récit, le roi confie à son bouffon sa canne préférée,

⁹ À la fin de sa vie, Hassan II a essayé d'atténuer le caractère absolutiste de son règne et d'adoucir les souvenirs encore frais des fortes répressions des années de plomb, en favorisant une alternance politique, notamment en nommant un socialiste et ancien opposant (Abderrahman el-Youssoufi) au poste de Premier ministre.

¹⁰ Dans *Pollens*, on peut lire : « Les fous ne sont pas aussi fous qu'on le pense. Je le sais ! Ils regardent par une lucarne qui nous demeure inaccessible ou fermée, à nous qui sommes doués de raison. Leur univers doit être si vaste, si fabuleux qu'ils dédaignent le nôtre et refusent d'y retourner » (Binebine, 2002 : 157).

celle qu'il a héritée de son père et qui devait normalement revenir au prince héritier. Ce legs symbolique, annonçant la mort du souverain, scelle *in extremis* la relation exceptionnelle entre les deux personnages :

- Elle devrait revenir au prince héritier, pas à un quelconque serviteur.
- Tu n'es pas un serviteur quelconque, Mohamed, tu es mon ami. Je te connais au moins autant que tu me connais. Je sais qu'elle te plaît ! Prends-en soin (Binebine, 2017 : 164).

Ainsi, la complicité entre le roi et son bouffon mue-t-elle en une relation symbiotique où chacun des deux personnages développe une dépendance profonde vis-à-vis de son binôme. L'univers mental du *fqih* ne fait plus qu'un avec celui du roi. Pour Baltasar Gracian, « quand la dépendance cesse, la correspondance cesse aussi, et l'estime avec elle » (Gracian, 1993 : 3). La relation entre Shéhérazade et Shahrayar dépasse en l'occurrence le stade de la séduction par le récit pour donner lieu à une autre forme de magie. Ce n'est plus la crainte ou le devoir qui motivent le fabulateur, mais une sorte de désir exclusif qui nourrit la virtuosité du conteur en présence de son maître. Si *Le fou du roi* est d'abord une fonction, il est aussi l'expression d'une relation possessive, captative et exclusive. Appartenir au roi devient, pour ainsi dire, la seule raison d'être du bouffon, ce qui donne un sens à son existence. La compréhension de la nature exclusive de cette relation fait pressentir le désastre que provoque la mort du monarque et le désarroi du bouffon sans roi. Après avoir passé trente-cinq ans au service de Hassan II, le *fqih* Mohamed se retrouve subitement seul, désemparé et sans fonction, avec la conscience d'un effondrement imminent de son univers.

La mort du roi est appréhendée comme un cataclysme qui annonce « une insupportable absence ». Le bouffon devenu « orphelin » (Binebine, 2017 : 13) est ramené au néant. Le *fqih* évoque la disparition de son maître comme une amputation douloureuse, un *vide* cruel (Binebine, 2017 : 146) qui allait priver le symbiote de son corps hôte et l'obliger à retrouver sa famille d'origine. Ayant servi le roi pendant plus de trente-cinq ans, le *fqih* a développé une relation singulière avec son maître. Pourtant, son parcours n'a pas été une promenade paisible. Dans *Le Fou du roi*, Mahi Binebine évoque aussi cette destinée exceptionnelle de son père qui a su porter l'art du courtisan à un degré supplémentaire, nous donnant en même temps, à travers son récit, une idée des misères et des splendeurs des courtisans, un peu, à l'image de Triboulet¹¹ dans *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo.

3. Triboulet et le *fqih* : du bouffon tragique au bouffon intellectuel

Dans plusieurs récits de Mahi Binebine, l'artiste, associé à la figure du saltimbanque qui évolue dans la lie et brigue le ciel, rejoint le mythe icarien. Le rêve de l'envol et la folie des grandeurs se terminent, en général, par une chute fatale. Le courtisan, attiré par « l'aveuglante et irrésistible lumière du pouvoir » (Binebine, 2017 : 45), finit par se brûler les élytres : « quand le Bon Dieu veut punir une fourmi [...] il lui donne des ailes » (Binebine, 2017 : 46). Ce dicton résume la destinée du *fqih* Mohamed qui, de simple instituteur, se retrouve, dans des circonstances rocambolesques, au cœur de la cour royale, « premier courtisan du personnage le plus puissant du royaume » (Binebine, 2017 : 22). Si rien ne le destinait à une ascension aussi fulgurante, il tire une véritable fierté de cette distinction, mais prend vite conscience, à l'instar de Triboulet dans le drame de Victor Hugo, que le métier de bouffon a un côté sombre et lugubre¹². Derrière le masque qui affiche un rire permanent, Triboulet se sent malheureux et seul ; sa condition de bouffon de cour lui pèse et exacerbe son profond sentiment de misère qui lui empoisonne l'existence. Y a-t-il pire condition que celle d'un clown triste à mourir, qui doit simuler la joie quand son cœur est plein de haine et qui doit s'empêcher de pleurer quand sa douleur est insupportable ? Cette condition tragique du bouffon est soulignée par Nicolas Fréry :

Pour être un fou artificiel, sa détresse n'en est pas moins authentique, et son appel à la pitié vibrant. Le bouffon est un être scindé, qui se voue aux huées, dont tout l'art est de feindre la joie, d'affecter une exubérance qu'il n'a pas. Le sentiment d'exclusion dont il souffre engendre *a minima* une douleur cuisante et, dans des cas extrêmes, une folie qui n'a plus rien d'artificiel (Fréry, 2015 : 127).

Pour Triboulet, la situation est d'autant plus tragique qu'il ressent un réel dégoût de lui-même à cause de la difformité de son corps et du mépris craintif que lui témoignent les courtisans et les gentilshommes. Ses monologues trahissent une déchirure interne, une tension quasi intenable entre l'homme et son masque. Si Triboulet souffre de son infirmité physique, car il est bossu comme Quasimodo, il a cependant la chance d'avoir l'affection d'une fille innocente (Blanche) dont il cachait l'existence à son entourage pour la protéger. Cette fille lui prodiguait un amour désintéressé et inconditionnel, lui permettant, le temps de chaque entrevue, de retrouver son humanité, de troquer le grotesque ambiant de sa condition de bouffon contre le sacré d'un père aimé de sa fille et vénéré malgré son handicap et sa misère :

¹¹ Nicolas Ferriol, alias Triboulet, fut le bouffon de Louis XII et de François I^{er}.

¹² Ceci est confirmé par l'épigramme du roman empruntée à *Choses vues* de Victor Hugo : « *Pauvre queue-rouge ! Que d'éternelles et incurables douleurs dans la gaieté d'un bouffon ! Quel lugubre métier que le rire !* » (Binebine, 2017 : 9).

Je veux ici du moins, je veux, en ta présence,
 Dans ce seul coin du monde où tout soit innocence,
 N'être pour toi qu'un père, un père vénéré,
 Quelque chose de saint, d'auguste et de sacré ! (Hugo, 1881: sc.3, acte II, 395)

La fin de l'histoire de Triboulet, telle qu'elle est mise en scène dans le drame hugolien, est tragique parce que le roi François, représenté comme un monstrueux libertin qui trompe son ennui en séduisant les jeunes filles, l'a privé de l'amour de sa fille, l'enfermant définitivement dans la condition misérable du masque. Poussé par une rancune aveugle et « la vengeance d'un fou » (sc.1, acte V), Triboulet mue en un « bouffon bourreau » qui conspire contre son maître et prépare son assassinat, mais celui-ci s'en sort indemne. En sauvant le roi d'une mort certaine, Blanche, la fille de Triboulet, succombe à ses blessures. Sa mort, qui clôt le drame, est l'expression d'une malédiction implacable qui écrase le bouffon et le réduit au silence.

Ce rappel de la fable de *Le Roi s'amuse* montre plusieurs points de convergence entre l'histoire de Triboulet et celle du *fqih*. Les deux bouffons trouvent dans l'amour familial une brèche qui leur permet de respirer et d'atténuer le sentiment d'anéantissement qu'ils endurent à la cour. De même, les deux hommes sont confrontés à la perte de l'enfant à cause du maître qu'ils doivent servir. Mais là s'arrête la similitude. Bien qu'il ait à son tour traversé des moments très difficiles, le *fqih* Mohamed reçoit à la fin une compensation qui invalide toute idée de tragique : là « où il y a compensation il y a justice, non pas tragédie » (Steiner, 1993 : 12). Le bouffon de Mahi Binebine a eu une fin bien plus clémente : le retour de son fils prodigue, Abel, qui a survécu à dix-huit ans d'enterrement dans le mouiroir de Tazmamert, le pardon des siens et l'amitié de son maître donnent à son histoire une trajectoire tout à fait différente.

Comme pour Triboulet, la proximité du roi est pour le *fqih* une source de puissance ; on le craint parce qu'il peut à tout moment s'adresser à son maître et influencer ses décisions : « quand on a l'oreille du roi, on est aussi puissant que le roi » (Binebine, 2017 : 73). Si le *fqih* tire une réelle fierté de cette accointance avec le pouvoir absolu, il y a, néanmoins, un sérieux revers de la médaille. La condition de l'homme de cour est vécue comme « un châtement *ad vitam æternam*, sans possibilité de remise de peine » (Binebine, 2017 : 44). La relation exclusive que le bouffon entretient avec le roi entraîne son aliénation définitive. Celui qui intègre la cour n'est plus maître de lui-même, ni de son temps, moins encore de ses décisions : « Vois-tu, ma pauvre enfant, je ne suis pas mon maître », disait Triboulet à sa fille (Hugo, 1881 : sc.3, acte II, 398). Mon temps, répond en écho le *fqih* est « la propriété exclusive de mon maître » (Binebine, 2017 : 68). Dès l'instant où le courtisan franchit le pas du palais, il doit se départir de sa dignité et de sa liberté. Il risque aussi d'y laisser quelques plumes.

La principale différence entre Triboulet et le *fqih* réside sans doute dans la conscience que les deux hommes ont de leur fonction et de leur statut dans la cour. Ayant cru avoir tué le roi, Triboulet laisse libre cours à son ressentiment et dévoile toute la rancune qu'il témoigne à un roi qui n'a jamais vu en lui un homme :

M'entends-tu ? c'est moi, roi gentilhomme,
 Moi, ce fou, ce bouffon, moi, cette moitié d'homme,
 Cet animal douteux à qui tu disais : – Chien ! – (Hugo, 1881 : sc.3, Acte V, 477)

Ces propos trahissent une haine qui couve depuis longtemps dans l'âme de Triboulet. Celui-ci n'entend pas seulement venger l'honneur bafoué de sa fille, mais il se révolte contre sa propre difformité et contre son statut de subalterne réduit à la condition d'un vil animal.

Il en est autrement pour le *fqih* Mohamed. Certes, le fou de Hassan II était obligé lui aussi, selon le *décorum* de la cour, à plier l'échine comme tous les courtisans, néanmoins, dès son entrée au palais, il revendique un statut d'érudit, « d'homme de lettres » (Binebine, 2017 : 35), et de « savant au service du monarque » (Binebine, 2017 : 38). Contrairement au nain Bouda qui reprend la difformité et la méchanceté de Triboulet, « le *fqih*¹³ », ainsi que le stipule son titre revendiqué et proclamé, se considère avant tout comme un bouffon intellectuel, « un homme de culture converti en amuseur de cour » (Binebine, 2017 : 47), une sorte de *servus callidus* (le valet intelligent) qui méprise les soties des bouffons de bas étage. Excellant surtout dans les domaines de la théologie et de la littérature, le *fqih*, tel un conteur de la place Jamaa el fna, se veut la star incontestée des spectacles, la Shéhérazade du roi¹⁴. Grâce à son immense répertoire littéraire et à son érudition, il conçoit son métier comme un art qui doit se cultiver dans l'esprit de l'excellence et de la finesse. Pour lui, « l'échec est intolérable » (Binebine, 2017 : 36) et la médiocrité n'est pas envisageable. Même quand il puise dans les bêtises et les facéties de ses compagnons pour inventer des histoires amusantes, il tient à faire de « la caricature un art majeur » (Binebine, 2017 : 48), digne du disciple du poète Ben Brahim et du « brillant lauréat de la medersa Ben Youssef » (Binebine, 2017 : 36) qu'il est. Si Triboulet connaît l'échec humiliant et muet d'une vengeance ratée qui coûte la vie à sa propre fille, le *fqih* Mohamed, n'ayant jamais cédé à la vengeance et à la haine, est consacré par un récit produit par son propre fils qui reconnaît en lui et le père et l'artiste.

¹³ Le mot '*fqih*', en arabe, désigne un érudit qui maîtrise parfaitement le savoir théologique et linguistique.

¹⁴ Dans la cour, comme dans le harem, les courtisans se disputent les faveurs du maître. Un rapport de séduction prend place : « Sidi restait suspendu à mes lèvres comme Shahryar à celles de sa délicate et renversante conteuse » (Binebine, 2017 : 55). La même scène se reproduit dans *L'Ombre du poète* où Nayel, le héros dudit récit, se délecte à occuper le centre de la ronde, à subjuguier par ses fabulations le fils du pacha et ses compagnons.

Conclusion

Si la mort de Hassan II annonce la fin d'une époque sur le plan politique, elle signe aussi la fin d'un monde enchanté pour le bouffon mis à la retraite. Cette fin, qui s'inscrit dans l'ordre naturel des choses, est l'occasion pour le *fqih* de retrouver la normalité et la paix domestique pour lesquelles Triboulet aurait tout sacrifié. La réconciliation avec la famille et le pardon qui prend le dessus sur les rancunes et les incompréhensions du passé attribuent à l'histoire du bouffon marocain une dimension nouvelle, celle d'une aventure humaine extraordinaire où le destin d'un homme du peuple a croisé celui du roi Hassan II. Cette histoire « belle et déchirante » (Binebine, 2017 : 43) a révélé le mouvement de convection qui influence discrètement les rapports entre le sacré et le profane, entre la sphère populaire et son humour vulgaire, et la sphère sublime et grave du pouvoir monarchique. Le carnavalesque, résultant de la rencontre féconde de ces deux courants, réactualise dans le roman de Mahi Binebine, l'ancienne tension entre le château et la place publique.

D'un autre côté, pour le romancier, donner la parole au père n'est pas seulement une tentative de dépassement du conflit œdipien qui est patent dans ses autres romans où le *géniteur* est représenté *grosso modo* comme une piètre figure, mais il constitue, pour lui-même, un acte de soulagement dans la mesure où il donne la possibilité de renouer avec les racines de son don de conteur. En effet, la réhabilitation du père est une opportunité qui permet à Mahi Binebine de s'inscrire dans une lignée de bouffons cultivés qui ont fréquenté les hautes sphères du pouvoir politique et qui ont transformé l'érudition et le don de la fabulation en un métier et en un art.

Références bibliographiques

- Abel, Olivier, (2000) « Le pardon ou comment revenir au monde ordinaire » in *Esprit*. N°266/267, pp. 72-87.
- Afdil, Boubker Bakhat & Mohammed Lakhdar, (2022) « Écriture de la bouffonnerie, un geste auctorial de déliaison dans *Le Fou du roi* de Mahi Binebine » in *Interculturel francophonies*. N°41, pp.143-158.
- Bakhtine, Mikhaïl, (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, coll. Tel, (traduit du russe par Daria Olivier).
- Binebine, Mahi, (2002) *Pollens*. Casablanca, Le Fennec.
- Binebine, Mahi, (2009) *L'Ombre du poète*. Casablanca, Le Fennec.
- Binebine, Mahi, (2012) *Les Funérailles du lait*. Casablanca, Le Fennec-Poche.
- Binebine, Mahi, (2017) *Le Fou du roi*. Casablanca, Le Fennec.
- Binebine, Mahi, (2017 b) *Les Étoiles de Sidi Moumen*. Casablanca, Le Fennec-Poche.
- Buchler, Danièle J., (2003) *Le bouffon et le carnavalesque dans le théâtre français, d'Adam de La Halle à Samuel Beckett*, Thèse de doctorat, University of Florida [En ligne]. Disponible sur : <http://www.phys.ufl.edu/~daniele/Thesisshort.pdf> [Dernier accès le 01/07/2023].
- Bonn, Charles, (2007) « Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial » in *Nouvelles Études Francophones*. Vol. 22, No.1, pp. 11-22.
- Diderot, Denis, (1966) *Le Neveu de Rameau*, in *Œuvres romanesques*. Paris, Garnier frères, [Texte établi avec présentation et notes par Henri Bénac], pp. 395-492.
- Fréry, Nicolas, (2015) « Le “fou artificiel” et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire » in *Romantisme*. [En ligne]. Vol. 170, n°4, pp.127-144. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/rom.170.0127> [Dernier accès le 03 Juillet 2023].
- Gracian, Balthasar, (1993) *L'Homme de cour*. Paris, éditions Ivrea, (traduit de l'espagnol par Amelot de La Houssaie) (titre original : *Oraculo manual y arte de prudencia*, 1684).
- Harrath, Hanane, (23 janvier 2019) « J'ai tant de choses à vous dire », Entretien avec Mahi Binebine, *Tv 2M*, [En ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=mAvl--9OKic> [Dernier accès le 17 décembre 2022].
- Hugo, Victor, (1881) Préface de *Cromwell*, in *Œuvres complètes*, Drame, T1. Paris, éd. J Hetzel & Cie et A. Quantin & Cie, pp.5-75, (édition disponible sur gallica.fr).
- Hugo, Victor (1881) *Le Roi s'amuse*, in *Œuvres complètes*, Drame, T2. Paris, éd. J Hetzel & Cie et A. Quantin & Cie, pp.333-486, (édition disponible sur gallica.fr).
- Jankélévitch, Vladimir, (2019) *Le Pardon*. Paris, Flammarion, coll. Champs essais [Epub].
- Kundera, Milan, (1985) *Le Livre du rire et de l'oubli*. Paris, Gallimard, coll. Folio, (traduction française revue par l'auteur).
- Laroussi, Farid, (2016) « Pères sans histoire: La Loi de la fiction romanesque francophone au Maghreb » in *Nouvelles Études Francophones*. Vol. 31, n° 2, pp. 110-124. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2016.0043>
- Monjib, Maâti, (1992) *La Monarchie marocaine et la lutte pour le pouvoir: Hassan II face à l'opposition nationale. De l'indépendance à l'état d'exception*. Paris, L'Harmattan.
- Nietzsche, Friedrich, (1974) *Généalogie de la morale*. Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18 (Traduction de Angèle Kremer-Marietti).
- Otto, Rudolf, (2015) *Le Sacré*. Paris, éd. Payot & Rivages, (traduit de l'allemand par André Jundt).
- Ricoeur, Paul, (1995) « Le pardon peut-il guérir ? » in *Éditions Esprit*. N°210 (3/4), pp. 77-82.
- Schumann, Maurice, (1993) « Le pardon et la liberté » in *Revue des Deux Mondes*. Juillet-août, pp. 101-113.
- Simonin, Patrick, (2017) Entretien avec Mahi Binebine, *L'invité*, épisode 139, TV5 Monde. [En ligne]. Disponible en : <https://www.mahibinebine.com/single-post/2017/08/21/l'invité-tv5-monde> [Dernier accès le 10 décembre 2022].
- Steiner, George, (1993) *La Mort de la tragédie*. Paris, Gallimard.