

Les théâtres du parasite

par

Corinne Saminadayar-Perrin

«Les théâtres du parasite», *Figures du parasite*, Myriam Roman et Anne Tomiche dir., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 11-132.

Théâtralité du parasite : on touche là, indéniablement, un caractère fondamental propre à cette figure par essence protéiforme. Théâtral, le parasite l'est d'abord parce qu'il constitue un type hérité de la comédie latine, qui hante la scène sous divers masques jusqu'au XIX^e siècle - le Charançon de Plaute, le Gnathon de Térence ont pour descendants les modernes Mondoux ou Fringale que mettent en scène Picard, Scribe et consorts, l'ensemble formant une riche famille dramaturgique. Mais, au-delà de ce rôle codifié, c'est la fonction même du parasite, c'est sa stratégie qui en font nécessairement un acteur, maître du jeu parce qu'il a su se rendre maître des masques.

Car le parasite opère toujours en jouant ce qu'il n'est pas. En tant que «coureur de dîner professionnel», il monnaye l'hospitalité qu'on lui offre par ses bons mots et saillies spirituelles qui animent le festin - c'est en partie son rôle «social» (et très officiel) dans l'Antiquité, qu'on retrouve dans les cercles de la mondanité classique (La Fontaine) et jusqu'au siècle dernier (au moins). Ce métier apparente le parasite au bouffon, à l'histriion, au jongleur - le parasite se loue comme un spectacle à lui tout seul, qui met en scène, sur le mode jubilatoire, le corps et la parole¹. Envers inquiétant de cette figure hyperbolique et ostentatoire de l'acteur : l'hypocrite, qui utilise son génie de comédien pour jouer la sincérité, sa maîtrise de la parole pour dissimuler et pour séduire - le masque se donne alors pour le visage, le parasite devient Tartuffe, ce Tartuffe que le Neveu de Rameau (expert en parasitisme, pratique et théorie, actes et paroles) jugeait avant tout comme comédien. Cousins redoutables des Gnathons long-endentés, les Tartuffes constituent eux aussi une longue lignée littéraire : «Depuis la comédie antique, le personnage du parasite goinfre apparaît comme une valeur sûre qu'on retrouve tout naturellement dans les comédies italiennes de la Renaissance, par exemple *Lo Ipocriso* de l'Arétin, où, non content de s'établir dans la maison d'un vieil homme sur le dos duquel il se met à vivre, le parasite se double d'un hypocrite sensuel qui «marche toujours un bréviaire sous le bras» et qui convoite l'épouse du maître de maison, à

¹ Le chapitre «Langues parasites» développera cette idée.

qui il lance des œillades appuyées. Un type de situation que les canevas de la *commedia dell'arte* utilisent aussi...»².

Sur le double registre de l'ostentation et de la dissimulation, le parasite se présente comme l'homme du masque ; au-delà de la réflexion qu'il engage sur le mimétisme comme pratique sociale et comme stratégie (le parasite participe toujours, peu ou prou, du singe et du flatteur), il permet aussi (et paradoxalement ?) une opération de dévoilement. Le discours du parasite, comme celui du fou et du bouffon, ouvre obliquement sur une vérité autre, surgie des profondeurs ; d'autre part, miroir grossissant, reflet hyperbolique et impudent de la société où il prospère, le parasite offre au lecteur et/ou au spectateur une sorte de point d'optique dont l'exact équivalent est le théâtre - c'est la théâtralité intrinsèque du parasite qui lui confère ses pouvoirs de vérité.

Jeux de masques

Un intermède comique vivant : ainsi se présente le parasite, par tradition et par nécessité professionnelle. Si «tout parasite un peu doué, à la table d'un hôte un peu fastueux, la transforme vite en théâtre»³, c'est d'abord parce que telle est, explicitement, sa fonction, quasiment institutionnalisée dans l'Antiquité, implicite ensuite : échanger des bons mots contre des bons morceaux, se mettre et mettre les autres en spectacle. La comédie latine souligne cette spécificité en la redoublant sur la scène : non seulement, dans la fiction, le parasite se loue comme spécialiste pour l'animation des festins, mais dans l'économie même de la pièce, il permet de nombreux «sketches» comiques ; ces séquences revêtent la forme de monologues à schéma fixe : le personnage, seul sur scène, déplore hyperboliquement le vide de son estomac et la dureté de sa condition, ou au contraire se félicite de son habileté dans son art. Plus essentiellement, le parasite, être de la relation et maître des masques, renvoie à une théâtralité intrinsèque : «[Le parasite] est comédien. Il monte les tréteaux, il plante les décors, invente le théâtre, impose le théâtre. Il est tous les visages de l'écran. S'il est homme, il est à l'origine de la comédie, de la tragédie, du cirque et de la farce...»⁴.

² Jean Serroy, *Notice du Tartuffe*, Gallimard, Folio-Théâtre, 1997, p. 174.

³ Michel Serres, *Le Parasite*, éditions Grasset, Paris, 1980, p. 284.

⁴ Michel Serres, *Le Parasite*, p. 86.

Aussi le parasite s'offre-t-il ouvertement comme histrion à louer. Son nom même en témoigne, qui tient le plus souvent du sobriquet de comédie : c'est Gnathon, l'homme-mâchoire ; c'est Gélasime, le clown : «C'est à cause de ma pauvreté que j'ai pris ce nom, parce que la pauvreté m'a contraint de faire rire : elle apprend tous les métiers, lorsqu'elle s'est emparée de quelqu'un»⁵ - le personnage lui-même fait d'ailleurs de son nom un objet de plaisanterie⁶. Les parasites «modernes» s'inscrivent dans cette même tradition onomastique : qu'ils s'appellent Fringale ou Mondoux, leur nom souligne leur gloutonnerie et leur tendance à la flagornerie. Quant au cousin Pons, le «parent pauvre» qui poursuit une pitoyable carrière de parasite, il se trouve qualifié de «Casse-noisette» : surnom de comédie qui rime éloquentement avec «Pique-assiette», et renvoie à un visage de farce (par exemple celui de l'acteur Odry des *Variétés*, dont les traits, à en croire Théophile Gautier, rappelaient par leur laideur comique les casse-noisettes de Nuremberg). À ces sobriquets comiques répond donc le grotesque grimaçant dans la physionomie, un grotesque que le Neveu de Rameau partage avec le malheureux Pons - quoiqu'il sache en tirer un meilleur parti «professionnel». Le parasite est un homme-spectacle : c'est pourquoi son métier est souvent mis en parallèle avec celui du musicien (le Parasite de Lucien compare son art avec celui d'un joueur de flûte, autre divertissement fort apprécié dans les festins), à moins que, comme le Neveu ou le cousin Pons, il ne soit lui-même musicien de formation.

Reçu comme histrion à la table de ses hôtes, le parasite doit payer son repas en «monnaie de singe». Tout parasite qui se respecte possède donc un répertoire de lazzi et de traits d'esprit - La Fontaine, dans «Le Rieur et les Poissons», en donne un exemple ; c'est sur la place publique, succursale du marché, que le parasite au chômage vante son talent : «Venez, je vous prie ; ce sera tout profit pour ceux qui seront là. Je vends des bons mots. Allons, faites une offre ! Qui en veut pour un dîner ? Qui en demande pour un déjeuner ? [...] Hein, tu as fait signe que oui ? Personne ne t'en donnera de meilleurs. Je ne permettrai à aucun parasite d'en avoir de meilleurs»⁷. À cette parade de la parole s'ajoute le don pour la pantomime : le Neveu de Rameau joue à lui seul vingt rôles divers, il résume aussi toute l'humaine comédie. Même lorsque le parasite n'est pas, au sens propre,

⁵ Plaute, *Stichus*, traduction Pierre Grimal, édition Folio, 1971, p. 913.

⁶ Voir par exemple le monologue initial du parasite Ergasile (Plaute, *Les Captifs*) ; quant à Gélasime, après une journée de diète forcée, il se rebaptise Microtrugus (Ronge-petit), tandis que Saturion devient Famélius (*Le Perse*, p. 669).

⁷ Plaute, *Stichus*, p. 915.

dans l'exercice de ses fonctions, la présence plus ou moins volontaire d'un public l'érige souvent en spectacle : le Neveu fait des joueurs d'échecs qui peuplent le café, comme du Philosophe, des spectateurs fascinés ; dans la comédie latine, le Parasite à jeun offre aux passants un réjouissant spectacle d'auto-déploration comique ou de gloutonnerie lyrique.

Cette extrême plasticité devient inquiétante lorsque l'histrionisme affiché se renverse en hypocrisie. La mère Cibot, parasite du cousin Pons et résolue à le dépouiller par la ruse, appuie sa stratégie sur un véritable génie de la mise en scène. Lorsque son dévouement intéressé de garde-malade l'amène à porter dans ses bras robustes sa victime déjà amaigrie et «vampirisée», le hasard des circonstances lui suggère immédiatement une séquence hautement mélodramatique, qui ne tarde pas à rassembler un groupe de spectateurs complaisants : «Je me suis donné un effort que j'en serai blessée pour jusqu'à la fin de mes jours ! ajouta la Cibot en paraissant éprouver de vives douleurs [...] La Cibot accrocha la rampe et roula par les escaliers en faisant mille contorsions et des gémissements si plaintifs, que tous les locataires, effrayés, sortirent sur les paliers»⁸. À plus grande échelle, une courtisane comme Valérie Marneffe, dans *La Cousine Bette*, séduit ses adorateurs par son talent consommé d'actrice : elle tombe en vierge dans le bras de son vieil amant Hulot et affiche des remords de jeune femme vertueuse, elle joue la dévotion avec une efficacité que n'a pas la sincère piété de la «sainte et martyre» Adeline Hulot, enfin elle met en scène, dans les règles, un tableau de «flagrant délit» destiné à «piéger» son amant⁹. Notons d'ailleurs que cette vertigineuse plasticité engage une réflexion sur l'articulation texte/geste, sur la dialectique de la sincérité et du masque, sur la théâtralité inhérente aux relations sociales : le Neveu de Rameau permet à Diderot d'articuler certains éléments relevant d'une théorie générale de l'imitation ; quant à Valérie, elle joint à un talent inné une solide étude du *gestus* social - la scène de la dévotion redouble, sur le plan de la diégèse, la séquence symétrique où la chaste Adeline exprimait

⁸ Balzac, *Le Cousin Pons*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 618. Surprise en flagrant délit de détournement de testament, la Cibot, sans se démonter, improvise aussitôt une nouvelle scène de mélodrame, qui - paradoxe ! - a pour premiers spectateurs, et pour premières victimes, ceux-là mêmes qu'elle cherchait à dépouiller : «Ah ! cria la Cibot. / Elle tomba la face en avant dans des convulsions affreuses, réelles ou feintes, on ne sut jamais la vérité. Ce spectacle produisit une telle impression sur Pons, qu'il fut pris d'une faiblesse mortelle [...] La Cibot, à genoux, fondait en larmes, et tendait les mains aux deux amis en les suppliant par une pantomime très expressive» (p. 709).

⁹ Balzac, *La Cousine Bette*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, respectivement p. 185, 333, 304.

par les mêmes gestes et les mêmes paroles une émotion sincère.

Texte et image, discours et corps parlant, le parasite s'impose comme un maître du Verbe - ce qui fait de sa parole-spectacle un double paradoxal de la littérature. Le parallélisme se trouve d'ailleurs revendiqué par les maîtres de l'art ; le parasite de Lucien affirme ainsi sans ambages : «Pour les autres [arts], il faut des maîtres, pour celui du parasite il n'en faut point ; ainsi que la poésie, selon Socrate, cet art est un bienfait des dieux»¹⁰ ; position que ne partage apparemment pas le Gnathon de Térence, qui préfère apparenter sa profession à celle du sophiste ou du philosophe : «Je dis [à mon admirateur] de me suivre, pour voir si l'on ne pourrait pas, comme les écoles de philosophes prennent un nom dérivé de celui de leur fondateur, faire que les parasites, de la même manière, soient appelés Gnathoniciens»¹¹. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce rapprochement, puisque, inversement, les écrivains ratés se reconvertissent en parasites - ce sont les convives qui siègent avec le Neveu de Rameau à la table de Bertin, le texte de Diderot reprenant sur ce point un lieu commun du siècle : «Tous les poètes qui tombent, nous les ramassons. Nous eûmes Palissot après sa *Zara* ; Bret, après le *Faux généreux* ; tous les musiciens décriés ; tous les auteurs qu'on ne lit point»¹².

Le parasitisme apparaît ainsi comme un envers grimaçant de la littérature. La séduction de sa parole fait du parasite la figure emblématique de l'orateur, ou plutôt du sophiste ; dans le célèbre *Daphnis et Chloé* de Longus, Gnathon s'illustre par un discours sur l'amour longuement médité - discours qui réécrit (la référence est claire dans le récit) le *Banquet* de Platon, ou le discours de Lysias dans *Phèdre*. Le parasite occupe tous les «lieux» oratoires propres à son époque : au XIX^e siècle, chez Vallès, le réfractaire Chaque se spécialise dans les repas

¹⁰ Lucien, *Que le métier de parasite est un art*, traduction Talbot, éditions Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 130.

¹¹ Térence, *L'Eunuque*, traduction Pierre Grimal, édition Folio, 1971, p. 88.

¹² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition GF, 1983, p. 89. On retrouve ces parasites marginaux de la littérature dans nombre de récits du XVIII^e siècle - dans *Le Colporteur* par exemple (François-Antoine Chevrier, 1758) : «Le financier est de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [...] Cette qualité inonde sa maison de petits auteurs parasites». Même ramassis de sous-littérateurs dans *Margot la ravaudeuse* (Fougeret de Monbron, 1750) : «J'avais soir et matin une table de huit couverts, dont six étaient régulièrement occupés par des poètes, des peintres et des musiciens, lesquels pour l'intérêt de leur ventre, prodiguaient en esclaves leur encens mercenaire à mon Crésus». Le XIX^e siècle connaît quelques résurgences de ce parasitisme paralittéraire : ainsi, le (calamiteux) poète Barjou, dans le feuilleton *Pierre Moras* de Vallès, agrmente (?) la table de ses hôtes de ses vers pompeux.

d'enterrement, qu'il paie en oraisons funèbres¹³. Traditionnellement aussi, le parasite égaie le banquet de saillies et de bons mots : telle est exactement la stratégie des bohèmes de Murger, ou des journalistes pique-assiette qui hantent les pages de Balzac. La parole du parasite s'offre alors comme modèle d'une écriture de la gesticulation et de la parade¹⁴ - celle notamment de la presse : alors que nombre d'œuvres du XIX^e siècle dénoncent cette pratique de l'histrionisme journalistique, le récit (c'est très visible chez Balzac) se trouve parasité par cette même écriture, obstinément présente alors même qu'on la met à distance.

Ainsi en est-il du festin que le banquier Taillefer, dans *La Peau de Chagrin*, offre pour fêter la fondation de son journal. À cette orgie assistent, en parasites, le journaliste Blondet escorté d'une flopée de plumitifs en tout genre, ainsi que Raphaël de Valentin ; le discours romanesque prononce sur cette débauche de vins et de paroles un jugement sans équivoque : Blondet lui-même présente une critique alerte et sans concessions de la perversion discursive généralisée qu'instaure la presse, et le récit précise que l'amphitryon est un héritier de Trimalcion - son orgie n'aura rien du banquet philosophique de Platon : « Furieuse et burlesque, la discussion fut en quelque sorte un sabbat des intelligences. Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par les joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le XIX^e siècle du XVI^e »¹⁵. Reste que ce spectacle de la parade journalistique occupe un espace textuel important : les bons mots et traits d'esprit des journalistes-parasites envahissent l'œuvre qui les dénonce. L'ambiguïté va plus loin : c'est cette libération de la parole qui déclenche, chez Raphaël, le récit autobiographique qui constitue toute la deuxième partie du roman - comme si la gesticulation verbale du parasite provoquait l'avènement de la littérature. Même paradoxe d'ailleurs chez La Fontaine dans « Le Rieur et les Poissons » ; la fable s'ouvre sur une dénégation : « On cherche les Rieurs ; et moi je les évite. / Cet art veut sur tout autre un suprême mérite. /

¹³ Jules Vallès, *Les Réfractaires*, édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 196 - notre parasite est à la fois logographe et orateur : « Il a l'oraison funèbre toute prête, très lisible, et le cousin peut parler lui-même sur le bord de la fosse. Chaque, si l'on veut, mouille le papier de larmes ; si l'on veut aussi, il prend la parole lui-même... ».

¹⁴ C'était déjà le cas dans la comédie latine : le parasite-messager fait de sa mission le prétexte d'un débordement jubilatoire de la parole, où le mot se substitue à l'acte, l'accélération verbale à la course proprement dite (voir Ergasile en action dans *Les Captifs*, v. 720-752, ou Charançon en plein élan : « Éloignez-vous tous, fuyez ; rangez-vous de mon chemin. Prenez garde que, dans ma course, je ne vous heurte... »).

¹⁵ Balzac, *La Peau de Chagrin*, éditions Presses-Pocket, 1989, p. 67.

Dieu ne créa que pour les sots / Les méchants diseurs de bons mots». Après quoi se déploie un récit centré justement sur l'un de ces «bons mots»...

À la littérature le parasite emprunte sa puissance de fiction, mensonge et création tout à la fois - et aussi, en partie, sa puissance de vérité : « À première vue, on aimerait situer le Neveu de Rameau dans la vieille parenté des fous et des bouffons, et lui restituer tous les pouvoirs d'ironie dont ils avaient été chargés. Ne joue-t-il pas dans la mise à jour de la vérité le rôle d'inattentif opérateur, qui avait été si longtemps le sien au théâtre, et que le classicisme avait profondément oublié ? N'arrive-t-il pas souvent à la vérité de scintiller sur le sillage de son impertinence ? »¹⁶. De fait, la parole désordonnée des parasites de Plaute mêlait déjà aux considérations alimentaires des réflexions plus graves et d'apparence incongrue - les Gnathons de tout poil renvoyant à la société l'image d'un collectif lui-même parasitaire, ramassis d'usuriers, de délateurs et de marchands de filles, dans un contexte où « les riches eux-mêmes se font parasites »¹⁷. La flatterie même peut se faire, par une suprême ruse de l'art, révélation d'une vérité. Jusque dans ses dérapages, le discours du Parasite ouvre sur une vérité autre, révélation des profondeurs dont les derniers vers du « Rieur et les Poissons » offrent la superbe et énigmatique métaphore - métaphore qui occupe symboliquement la place de la morale : « Il les sut engager / À lui servir d'un monstre assez vieux pour lui dire / Tous les noms des chercheurs de mondes inconnus / Qui n'en étaient pas revenus, / Et que depuis cent ans sous l'abîme avaient vus / Les anciens du vaste empire ».

La scène et la coulisse

Parce qu'il incarne aussi bien l'histrion que l'hypocrite, le parasite transforme son aire d'opération en théâtre : « Il faut et il suffit, pour qu'il y ait théâtre, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard : les regardants et les regardés »¹⁸. Même la forme dialoguée qu'adopte Diderot fait de Moi le spectateur distancié quoique étrangement troublé d'un homme-spectacle ; dans le cas d'une écriture spécifiquement dramaturgique, le personnage du parasite introduit d'emblée un dédoublement de l'action scénique - la famille d'Orgon adopte vis-à-vis de Tartuffe le regard passionnel mais impuissant du public assistant à une représentation théâtrale.

¹⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1972, 3^e partie.

¹⁷ Plaute, *Stichus*, p. 932.

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Belin, 1996, p. 51.

Le parasite se donne pour autre qu'il n'est ; or, cette stratégie du masque est au service d'un mimétisme plus profond. Théoricien du parasitisme «moderne», le Gnathon de Térence définit sa parole comme miroir verbal : «À tous ce que disent [mes victimes], j'applaudis ; s'ils disent le contraire, j'applaudis encore ; quelqu'un dit non, je dis non ; on dit oui, je dis oui ; enfin, j'ai obtenu de moi d'approuver tout ; et ce métier est, maintenant, le plus profitable de tous»¹⁹. Ce discours-écho s'appuie sur une gestuelle parfaitement maîtrisée, performance mimétique qui s'appuie sur une exacte analyse des codes en usage dans tel ou tel groupe constitué : le collectif peut donc contempler, dans le parasite, la forme épurée et rendue absolument signifiante de sa propre pantomime sociale. Le Neveu de Rameau sait en spécialiste lever les masques, discerner un lâche dans la peau d'un matamore : de par sa profession, il juge en expert ce qui relève de l'être et ce qui se résume à l'attitude - cette dernière étant, au demeurant, suffisante à assurer sa propre réussite. Rien de surprenant, non plus, à ce que son don pour la pantomime lui fasse incarner, à la perfection, un exemplaire Bertin - le parasite se métamorphose en parasité : «... Cent faquins me viendraient encenser tous les jours ; et il croyait les voir autour de lui [...] ; il les entendait, il se rengorgeait, les approuvait, leur souriait, les dédaignait, les méprisait, les chassait, les rappelait...»²⁰. On ne saurait voir là un mimétisme purement instinctif, qui ferait du parasite un être «spongieux» ou apparenté au caméléon. Bien au contraire, cette attitude suppose une authentique démarche théorique ; le parasite efficace se définit avant tout par sa compétence herméneutique, sa clairvoyance professionnelle : «Celui-là est-il donc inhabile qui sait reconnaître les hommes de bon et de mauvais aloi ? [...] C'est ce dont se plaint le sage Euripide, quand il écrit :

Eh ! ne devrait-on pas à des signes certains
Reconnaître le cœur des perfides humains ?

L'art du parasite est, pour cette raison même, d'autant plus important, qu'il connaît et découvre beaucoup mieux que la divination les choses secrètes et cachées»²¹. Inversement, le cousin Pons doit ses déconvenues à son incompetence dans ce domaine : «Ce bonhomme qui, depuis douze ans, voyait jouer le vaudeville, le drame et la comédie sous ses yeux, ne reconnut pas les grimaces de la comédie sociale»²².

¹⁹ Térence, *L'Eunuque*, p. 88.

²⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 57.

²¹ Lucien, *Que le métier de parasite est un art*, p. 120.

²² Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 549.

Renversement total, donc : c'est le parasite qui (se) donne en spectacle le collectif qui se croyait spectateur de ses performances d'acteur. Cette mise en théâtre, à elle seule, a pleine valeur de dévoilement ; ce que révèle le parasite, c'est non seulement la puissance des masques, mais les conditions même d'exercice du discours qui régissent les interactions sociales²³. Cette capacité d'analyse propre au parasite vient de ce qu'il est, par définition, un être de la médiation : «[Son] pouvoir est simplement issu de ce qu'il est la relation et qu'il n'est pas fixé dans l'être, qu'il n'est pas fiché dans une station, qu'il est dans le fonctionnement des relations en ce qu'il est plongé dans leur fuseau, en ce qu'il est relationnel, et donc en ce qu'il est multiple et collectif»²⁴. Confident idéal (c'est parfois sa seule fonction dans la comédie latine : voir *Le Soldat fanfaron* de Plaute), le parasite se place à l'articulation entre la parade du Verbe (le matamore), le mensonge social, et ce qu'ils recouvrent d'inavoué : «Pons était d'ailleurs partout une espèce d'égout aux confidences domestiques, il offrait les plus grandes garanties dans sa discrétion connue et nécessaire...»²⁵. Une telle fonction de confident, que partage le Neveu de Rameau, confère une garantie d'authenticité à la clairvoyance dont se targue le parasite - si le Neveu peut disséquer la ménagerie Bertin, c'est qu'il en connaît la scène et la coulisse. On ne s'étonnera donc pas de voir le parasite exceller dans le rôle d'entremetteur, rôle de médiation par essence, pour toutes les affaires qui réclament discrétion et habileté relationnelle. Dans la comédie latine, le parasite est souvent chargé, comme Charançon, d'aller emprunter de l'argent pour que son maître rachète, à l'insu de son père, sa bien-aimée au marchand de filles ; le Neveu de Rameau, lui, se flatte de savoir comme personne glisser billets et discours séducteurs aux jeunes filles comme aux femmes mariées. Quant aux parents pauvres, ils sont pour leurs hôtes des messagers toujours complaisants : «Pons se maintint gratuitement à table, en se rendant nécessaire dans toutes les maisons où il allait. Il entra dans une

²³ «Ce qu'exprime la représentation théâtrale, son message propre, ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours [...] Le théâtre dit moins une parole que comment on peut ou l'on ne peut pas parler» (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* 1, Belin, 1996).

²⁴ Michel Serres, *Le Parasite*, p. 86.

²⁵ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 516 ; un rôle similaire est dévolu à l'autre parente pauvre-parasite, la cousine Bette : «On emploie beaucoup plus ses inférieurs que ses supérieurs dans les affaires secrètes ; ils deviennent donc les complices de nos pensées réservées, ils assistent aux délibérations [...] La cousine se surnommait elle-même le confessionnal de la famille» (p. 84).

voie fatale en s'acquittant d'une multitude de commissions, en remplaçant les portiers et les domestiques dans mainte et mainte occasion»²⁶. Cette vocation de messenger est facilitée par les bonnes relations que, par nécessité professionnelle, les parasites entretiennent avec les domestiques et les portiers²⁷, autres êtres charnières qui hantent les coulisses de la scène sociale.

Cette fonction d'entremetteur thématise, sur le plan de la fiction, la puissance propre au parasite, qui réside dans sa maîtrise du relationnel - la stratégie de Tartuffe chez Orgon en est une preuve exemplaire : «Il attaque les relations plus que les êtres. Il est d'abord en tiers entre l'aïeule et toute sa famille, il coupe leur dialogue ; il est en tiers entre mari et femme, entre père et fille, entre mère et fils, entre Valère et sa fiancée Mariane, entre le maître et son dépositaire»²⁸. D'où la métaphore obsessionnelle des échecs qui hante *Le Neveu de Rameau* - le pouvoir (du Neveu sur autrui, de Moi par rapport au Neveu et réciproquement) tient à la position respective de chacun autant qu'à son être propre, le dialogue comme le collectif fonctionnant comme un jeu où l'efficacité réside avant tout dans la mobilité et l'interaction fluctuante qui en résulte. On peut voir dans le discours cynique du Neveu à la jeune fille qu'il séduit (p. 61) une mise en abyme de ce mode de fonctionnement : l'entremetteur dépouille les liens entre les êtres de toute dimension morale ou affective, les réduisant à de purs rapports de pouvoir - le père, la mère, le confesseur, dans le cadre d'une telle analyse «mathématique» du relationnel, n'apparaissent plus que comme des obstacles à la réalisation des désirs de la belle enfant²⁹. Conséquence : connaissant parfaitement les lois qui régissent les rapports entre les individus, au-delà des masques que constitue le discours, le parasite peut les employer à son profit, sans avoir aucunement besoin d'intervenir par lui-même ; ainsi le parasite Faujas, néo-Tartuffe à l'œuvre dans *La Conquête de Plassans*, se débarrasse de son hôte sans avoir besoin d'intervenir lui-même : «Il se contente de laisser agir les Trouche et Félicité Rougon conformément à leur cupidité et à leurs intérêts, et de laisser bavarder la société des personnages secondaires. Le personnage

²⁶ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 493.

²⁷ «Enfin [la cousine Bette] savait amadouer les domestiques en leur payant de petits pourboires de temps en temps, en causant toujours avec eux pendant quelques instants avant d'entrer au salon. Cette familiarité par laquelle elle se mettait franchement au niveau des gens, lui conciliait leur bienveillance subalterne, très essentielle aux parasites» (p. 84).

²⁸ Michel Serres, *Le Parasite*, p. 277.

²⁹ Voir sur ce point Marc Buffat, «La Loi de l'appétit», *Autour du Neveu de Rameau*, Champion, 1991, p. 39.

n'en est devenu que plus habile et plus inquiétant»³⁰. Notons que le parasite, observateur, a valeur de catalyseur : il ne crée pas les dysfonctionnements relationnels, mais se contente de les exploiter à son profit - si bien que, face à Tartuffe, chacun se révèle pour ce qu'il est, par-delà les codes du jeu social ; effet de dévoilement que Diderot synthétise dans un passage célèbre du *Neveu de Rameau* : «S'il en paraît un dans une compagnie ; c'est un grain de levain qui fermente qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde»³¹.

Ce rôle d'opérateur de vérité est le résultat de la nécessaire réflexion «professionnelle» que le parasite mène sur la fiabilité des signes et le jeu des masques - il en est, lui-même, une exemplaire illustration : contre toute attente, le Neveu de Rameau a les traits d'un Marc-Aurèle ou d'un Socrate, et Valérie Marneffe figure à s'y tromper une Madeleine très séduisante et très repentante. La stratégie du parasite renverse le rapport scène/coulisse, et met en plein jour l'envers inavouable du théâtre social³² - envers qui, habituellement refoulé hors-scène, constitue la vérité. Vérité des êtres, vérité aussi du politique - dans *La Conquête de Plassans*, le Parasite fait du jardin de son hôte l'espace charnière de l'entre-deux idéologique (projection spatiale de sa fonction relationnelle), où, hors-masques, les pseudo-adversaires politiques révèlent leur ressemblance profonde, les communs intérêts qui les feront se rallier au «régime fort» de Napoléon III. L'un des «notables» de Plassans avoue sans vergogne cette duplicité scène/coulisse : «Il n'y a aucune cérémonie là-dedans. Je garde ma veste de toile. C'est de la vie privée. Personne n'a le droit de juger ce que je fais sur le derrière de ma maison... Sur le devant, c'est autre chose ; nous appartenons au public, sur le devant... Nous ne nous saluons seulement pas, Monsieur Péqueur et moi, dans les rues»³³. «On fait de moi, avec moi, devant moi, tout ce qu'on veut, sans que je m'en

³⁰ Henri Mitterand, Note à *La Conquête de Plassans*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 1671.

³¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 47.

³² On songe au rôle central du masque dans la réflexion que mène l'âge baroque sur la sociabilité et «l'honnêteté» : «L'ostentation se lie à la dissimulation, qui est chez Gracian une autre vertu majeure : se rendre impénétrable, cacher son cœur, donner le change, c'est un des thèmes centraux de son honnêteté. Cette honnêteté est une stratégie ; car la vie de l'homme est un combat contre l'homme ; un combat de masques ; il faut se masquer et cacher son jeu pour mieux lever le masque d'autrui» (Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, José Corti, 1954, p. 221).

³³ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1094.

formalise», avoue le Neveu de Rameau³⁴ : le regard du parasite, ses performances d'acteur et d'hypocrite, son efficacité d'«inattentif opérateur» font surgir ce que le jeu social mettait tous ses soins à dissimuler - le masque démasque³⁵.

La théâtralité intrinsèque à la figure du parasite explique qu'un tel personnage importe avec lui, dans chaque texte qu'il investit, un mode d'écriture soit dramaturgique, soit (au moins) dialogique. *Le Neveu de Rameau* revêt, à cet égard, une valeur exemplaire : le fonctionnement du dialogue incarne dans la forme même de l'écriture la mise à l'épreuve du relationnel que marque l'arrivée du parasite. Comme dans un jeu d'échecs - métaphore implicite qui subsume toute l'œuvre - les positions respectives de Lui et de Moi sont successivement testées, les pièces sont mobiles, les renversements nombreux ; la progression même du texte l'instaure en spectacle, et désigne la place du spectateur potentiel - place qu'occupent, en un vertigineux tournoiement, Moi spectateur de Lui, les habitués du café contemplant le Neveu, le Neveu lui-même qui abandonne la scène textuelle pour se rendre à l'Opéra...³⁶. Le lecteur se trouve déstabilisé par les positions diverses qu'il se trouve contraint d'adopter tour à tour, partageant le point de vue de l'un puis de l'autre, bref subissant le décentrement du regard propre à l'esthétique dramaturgique - et propice au travail de renversement et de dévoilement que provoque l'opération parasitaire.

Même dans le cas où le personnage du parasite s'introduit dans un univers spécifiquement romanesque, sa présence déstabilise la logique narrative par l'intrusion (parfois incongrue) de quelques éléments de comédie. Sans doute n'est-ce pas par hasard que *La Conquête de Plassans*, dans les projets initiaux de Zola, devait d'abord faire l'objet d'une œuvre dramatique. Quant au diptyque des *Parents pauvres*, quoique régi implicitement par l'esthétique du roman-feuilleton, il garde la trace d'une structure apparentée à la comédie. Balzac souligne avec insistance l'articulation exposition/drame qui organise son récit : «Ici commence le drame, ou, si vous voulez, la comédie terrible [...] Cette comédie, à

³⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 57.

³⁵ Ainsi des masques animaux que, dans *Le Neveu de Rameau*, Moi applique à toutes sortes de graves personnages : «Les folies de cet homme, les contes de l'abbé Galiani, les extravagances de Rabelais, m'ont quelquefois fait rêver profondément. Ce sont trois magasins où je me suis pourvu de masques ridicules que je place sur le visage des plus graves personnages ; et je vois Pantalon dans un prélat, un satyre dans un président, un pourceau dans un cénobite, une autruche dans un ministre, une oie dans son premier commis» (p. 128).

³⁶ Sur ce point, voir Roselyne Rey, «La Morale introuvable», *Autour du Neveu de Rameau*, p. 60-63.

laquelle cette partie du récit sert en quelque sorte d'avant-scène, a d'ailleurs pour acteurs tous les personnages qui jusqu'à présent ont occupé la scène³⁷. Fréquent dans ce que le XIX^e siècle a appelé le «récit dramatique», ce type de formule prend un sens plus précis lorsqu'il se trouve corrélé avec d'autres éléments envoyant explicitement à l'univers de la comédie - comme le titre que portait initialement le chapitre V du roman, «Une des mille avanies que doit essuyer un pique-assiette», ou l'excipit, «Excusez les fautes du copiste», qui renvoie à la clause traditionnelle de la comédie latine, reprise par la *Commedia dell'Arte* : «Excusez les fautes de l'auteur !».

Cette théâtralité «programmée» de l'écriture semble à première vue résulter d'un effet prégnant d'intertextualité : le Parasite incarne un des rôles codés propres à la comédie, rôle toujours vivace au début du siècle dernier. Même Pons, qui n'a rien du pique-assiette servile et hypocrite de Picard ou de Scribe, qui acquiert une véritable épaisseur tragique, conserve quelques traits farcesques de ses ancêtres fameux : comme les antiques Gnathons, comme Gélasime dont «la Faim fut la mère» (Plaute), il est considéré «[non] comme un homme, c'était un estomac»³⁸ ; comme le Neveu de Rameau, il est musicien de formation, et se trouve réduit à «manger de rage» pour venger les avanies qu'il doit subir en silence. C'est cependant la figure inquiétante de Tartuffe qui se devine le plus souvent derrière bien des masques de parasites - même le Neveu, qui se veut meilleur acteur que le personnage de Molière, endosse parfois son rôle³⁹. Les dangereux vampires qui s'attaquent à Pons ont tous quelque chose du héros de Molière : la mère Cibot, prise en flagrant délit comme le faux dévot aux pieds d'Elmire, se montre «fière comme Tartuffe»⁴⁰ ; quant au docteur Poulain, apprenti-parasite, Balzac l'avait d'abord doté des «yeux ardents de Tartuffe». Avec la figure de l'abbé Faujas, Zola semble recomposer un Tartuffe «politique» ; les premières ébauches poussaient le

³⁷ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 630. On trouve une formule parallèle dans *La Cousine Bette*, avec cette fois une référence à un autre genre dramaturgique : «Ce récit est au drame qui le complète ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est toute exposition à toute tragédie classique» (p. 186).

³⁸ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 516.

³⁹ On se souvient que le Neveu adresse à Tartuffe le même reproche que celui qu'avait déjà formulé La Bruyère : celui d'être un mauvais comédien. Les «marges» du texte dessinent la silhouette inquiétante d'un néo-Tartuffe redoutable : «Il fréquentait dans une maison dont son talent lui avait ouvert la porte. Il y avait une fille unique. Il jurait au père et à ma mère qu'il épouserait leur fille. Ceux-ci haussaient les épaules, lui riaient au nez ; lui disaient qu'il était fou, et je vis le moment que la chose était faite» (p. 47).

⁴⁰ Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 710.

parallélisme assez loin : '«Il avait d'abord imaginé son personnage de prêtre, qu'il appelait Bonnard, comme une sorte de Tartuffe moderne : ambitieux, mais sensuel, [...] Il devient l'amant de la femme, brutalement, bêtement, et il s'en repent»⁴¹. La version finale, qui fait de l'abbé un chaste - «les hommes chastes sont les seuls forts», proclame-t-il - souligne l'effet d'intertextualité par des clins d'œil insistants. Comme Orgon, Mouret s'informe dès son retour de son parasite : «Le soir, quand il rentra, il avait toute une fièvre de curiosité. / 'Et l'abbé ?' demanda-t-il, avant même d'ôter son chapeau»⁴² ; significativement, ledit parasite s'insinue ensuite jusque dans le lit conjugal : «Le soir même, Mouret, qui ne dormait pas, pressa Marthe de questions»⁴³. Paradoxe que l'on retrouvera : le personnage, alors même qu'il réincarne le naïf Orgon, se targue d'une aveugle lucidité, avatar de l'ironie tragique ; au sujet de son hôte dangereux, il s'écrie : «Ah ! le tartuffe !...»⁴⁴.

L'intertextualité qui préside à la constitution du personnage-parasite possède donc une influence non négligeable. Mais le choix d'un mode d'écriture dramaturgique, ou «péri-dramaturgique», renvoie à des motifs plus profonds, qui touchent à la fonction de dévoilement propre au parasite. «Quand le monde est à l'envers et qu'on veut le remettre à l'endroit, il faut le regarder dans un miroir»⁴⁵ : dans ce but, le théâtre s'impose comme l'instrument d'optique idéal. La forme dramaturgique redouble le dispositif scénique qu'importe avec lui le parasite, et métamorphose la représentation de la scène sociale en véritable laboratoire : «Dans ce morceau de réel isolé peuvent prendre place des expériences : la scène apparaît comme un système isolé, un champ d'expériences autonome ; ce qui peut être construit sur scène, c'est le modèle réduit des activités humaines»⁴⁶. En outre, le parasite rend visibles et intelligibles le fonctionnement des relations entre les êtres, puisqu'il opère lui-même au niveau du relationnel ; cette dimension est rendue sensible par la spécificité du dialogue théâtral : «[Le dialogue de théâtre] est le modèle réduit des mille et une façons dont la parole agit sur autrui.

⁴¹ Henri Mitterand, présentation de *La Conquête de Plassans*, p. 1650.

⁴² Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 917.

⁴³ *Ibid.*, p. 962.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 964.

⁴⁵ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 24. Le ballet de cour, où règnent Protée et Circé, ou la tragi-comédie, où chacun s'avance masqué, sont les formes dramaturgiques baroques de ce miroir ; le travestissement et le masque permettent «le détour de la feinte pour atteindre la réalité» (p. 54) : c'est une des fonctions du parasite.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du Spectateur*, p. 263.

Ce qui est montré au théâtre (à l'aide de rapports langagiers dont nous savons bien que, théâtralement, ils sont fictifs ou fictionnels), ce sont justement ces rapports de langage - mime des conditions de la parole humaine⁴⁷. Plus précisément, le spectacle du parasite permet de «mettre en vedette» les lois conversationnelles qui régissent les rapports sociaux - Lucien rappelle que la sphère d'action du parasite (le festin, le forum, les lieux de rencontre où circule l'information) est à distinguer des espaces plus spécifiquement rhétoriques (l'agora et les tribunaux). Ces lois, ordinairement implicites, deviennent tangibles par les constantes violations que leur impose le parasite⁴⁸ (c'est le fameux «Et Tartuffe ?» d'Orgon) ; l'écriture dramaturgique ou dialogique peut mieux que toute autre exhiber le phénomène.

Le théâtre réalise ainsi idéalement l'espace de conversion où le parasite, opérateur de vérité, fait basculer le rapport scène/coulisse. Cette efficacité radicale tient à un effet structurel ; le parasite instaure un spectacle dans le spectacle, et ce dispositif de redoublement suffit à faire en sorte que le spectateur interprète ce théâtre «au second degré» comme lieu d'un dévoilement, selon un processus sémiotique rigoureux : «[On a] une situation de réception complexe où le spectateur est contraint de prendre conscience du double statut des messages qu'il reçoit, donc de renvoyer à la dénégation l'ensemble de l'espace scénique, mise à part la zone où se fait le renversement opéré par la théâtralité»⁴⁹. C'est la raison pour laquelle le seul moyen de démasquer le parasite consiste, pour la victime, à lui emprunter les moyens de son propre théâtre, le masque et la mise en scène. Pons et son ami montent une mini-comédie pour prendre la Cibot en flagrant délit de vol de testament ; quant à Elmire, qui joue le rôle de l'amoureuse séduite pour convaincre Orgon-spectateur de la duplicité de Tartuffe, elle introduit dans la pièce une authentique mise en abyme : «C'est le théâtre qui découvre [Tartuffe]. Car le jeu d'Elmire - rarement personnage fut aussi proche, par l'anagramme, de Molière lui-même, que

⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le Dialogue de théâtre*, p. 101.

⁴⁸ Le sens linguistique du mot «parasite» est parfaitement illustré chez Molière ; avant même d'apparaître sur scène, Tartuffe perturbe tous les échanges : «C'est le désordre, la cour du roi Pétaud. Nul ne peut plus parler que Mme Pernelle, la circulation va d'elle aux autres, sans retour [...] Le «Et Tartuffe ?» est un parasite au sens logique du message, il fait couler le flux du sens dans un seul sens. Il rompt le dialogue, il l'interrompt» (Michel Serres, *Le Parasite*, p. 249).

⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 39. L'analyse se précise dans *Lire le théâtre II, L'École du spectateur* : «Le théâtre dans le théâtre dit : a. Nous sommes au théâtre, l'espace-théâtre à l'intérieur du grand théâtre étant le lieu de l'affichage de la théâtralité ; b. Ce qui est appris par ce canal répercuté, c'est la vérité» (p. 98).

ses adversaires appelaient Elomire - consiste précisément à convoquer le théâtre pour dénoncer l'hypocrite [...] En confiant à Elmire le double rôle de dramaturge, qui organise la situation et la met en scène, et de comédienne, qui la joue, il démontre la vertu éclairante du théâtre, démasquant l'hypocrite en scène»⁵⁰.

Spectacle de la dévoration

Le parasite s'avance masqué ; or, paradoxalement, c'est ce masque même qui le protège, qui fait écran, en détournant l'attention de ce qui fonde la stratégie parasitaire - une opération de dévoration : «L'opération de captage s'est évanouie derrière l'activité de simulation. Tout le monde voit l'hypocrite et aperçoit l'aveuglement de l'hôte. Tout le monde est aveugle de ne voir que l'hypocrisie, de ne voir que le mimétisme»⁵¹.

Aveuglement au demeurant curieux, puisque le parasite affiche ostensiblement ce corps vampirique dont l'emblème est la «bouche vermeille» de Tartuffe : «Passons maintenant du côté du parasite : regarde-moi cette prestance ! Ce corps n'est-il pas bien en chair, et d'un teint réjouissant ?»⁵². Sur les scènes parisiennes, Nana expose sa chair nue et grasse, ses dents blanches promises à engloutir les plus grandes fortunes ; quant à l'abbé Faujas, il s'arrondit spectaculairement à mesure qu'il dévore son hôte et la ville tout entière - ses victimes ne le remarquent que pour s'en féliciter : «Voyez donc monsieur le curé ; en voilà un qui engraisse !... S'il mangeait dans la même assiette que M. Mouret, on dirait qu'il ne lui laisse que les os.» / Elle riait, et l'on riait avec elle. L'abbé Faujas, en effet, devenait superbe, toujours ganté de noir, la soutane luisante [...] Il usait beaucoup, son grand corps faisait tout craquer»⁵³. Comble d'ironie, la cousine Bette, parasite des Hulot, n'hésite pas à feindre une (symbolique) indigestion pour aider sa complice Valérie à piéger ses victimes.

Nul souci de dissimulation, donc : chez le parasite, le sourire laisse toujours passer les dents ; on lui voit des bâillements de fauve débonnaire qui, comme l'écrit Baudelaire, «avaleraient un monde»⁵⁴, et certains,

⁵⁰ Jean Serroy, Introduction du *Tartuffe*, p. 24 - ce point sera développé dans le chapitre «... Ou comment s'en débarrasser».

⁵¹ Michel Serres, *Le Parasite*, p. 275.

⁵² Lucien, *Que le métier de parasite est un art*, p. 139.

⁵³ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1043.

⁵⁴ Ainsi du parasite Claudius des *Derniers jours de Pompéi* : «Sa bouche s'ouvre pour dévorer de l'or», commente l'un des invités, citant Plaute.

comme le Neveu de Rameau, vont jusqu'à théoriser leur pratique de la dévoration : «Il réduisait à la mastication tous les prodiges de valeur, toutes les opérations du génie, tous les dévouements de l'héroïsme, enfin tout ce que l'on faisait de grand dans le monde. Selon lui, tout cela n'avait d'autre but ni d'autre résultat que de placer quelque chose sous la dent. / Il prêchait cela avec un geste expressif, et un mouvement de mâchoires très pittoresque», écrit Mercier du pittoresque parasite dans le *Tableau de Paris*. Il est vrai que le parasite peut d'autant moins cacher ses appétits qu'il est souvent accompagné de «doubles» dégradés, lesquels mettent crûment à nu le vampirisme métaphorique du héros. L'abbé Faujas, lui-même indifférent aux nourritures terrestres, introduit chez ses hôtes les Trouche - qui, eux, incarnent la forme la plus simple du parasitisme : ils mangent, au sens propre, la maison, dévalisent le garde-manger et la cave, organisent dans leur chambre des «souters parasitaires» à la manière des rats de La Fontaine. Ces «doubles» sont ouvertement désignés comme tels - d'ailleurs, en bonne logique parasitaire, ils représentent eux aussi une menace pour qui les a introduits : «Ils prennent la maison, Ovide, ils ont des dents de rat... Quand tu voudras ta part, ils auront tout rongé...», prévient la mère Faujas⁵⁵.

Le parasite mange tout chez son hôte, et l'hôte lui-même. Cette logique de la dévoration se trouve thématisée par la scène récurrente du repas - qu'il s'agisse d'un moderne avatar du festin antique, comme le contre-banquet platonicien, rite de l'anti-philosophie (la table de Bertin que hante le Neveu de Rameau, la table des banquiers qu'animent les journalistes de Balzac...), ou des modestes dîners de famille que perturbe l'arrivée du parasite. Car, selon le processus décrit par M. Serres, le parasite déclenche une logique de l'interruption ; l'abbé Faujas, néo-Tartuffe, interrompt le repas des Mouret (il entre au moment où la mère de famille «ôt[e] en souriant le couvercle de la soupière») ; inversement, Nana, par sa venue, dépeuple (à distance !) la respectable salle à manger des Fondettes, les uns s'échappant avant le dessert, les autres ne venant pas du tout. À la fois réaliste et symbolique, la séquence du repas permet de mesurer le degré d'implantation du parasite. L'un des *topoi* de la comédie antique orchestre l'échec grotesque de la stratégie parasitaire ; voici Gnathon et Gélissime errant dans la rue à l'heure du dîner, comme le cousin Pons chassé avant même d'avoir accédé à la salle à manger : traduction spatiale de l'exclusion due à leur incompétence professionnelle. À l'inverse, le parasite efficace s'assure la maîtrise symbolique de

⁵⁵ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1162.

l'espace des repas. Dans *La Conquête de Plassans*, deux scènes symétriques théâtralisent les progrès du parasite : au premier dîner, où l'abbé Faujas faisait figure d'intrus, s'opposent les repas qui marquent son triomphe ; la scène familiale s'est dépeuplée (les enfants ont été chassés, laissant place aux parasites), le jeu des places à table montre l'altération du dispositif initial (Faujas occupe la place du maître de maison⁵⁶, ce qui préfigure la prochaine et totale exclusion de ce dernier), enfin les rôles sont inversés (c'est Mouret qui a des hontes de « pique-assiette » et se trouve traité « en parent pauvre »⁵⁷). Même quand les conventions de la grande comédie ne permettent pas de représenter sur scène la séquence du repas, le vampirisme du parasite reste inscrit en filigrane, par l'intermédiaire du récit : Elmire malade reste à la diète et Tartuffe mange double, Elmire se fait saigner et Tartuffe boit de grandes rasades de vin⁵⁸.

On comprend dès lors pourquoi la comédie latine tresse d'emblée, autour de la figure du Parasite, tout un entrelacs de métaphores animales. Chez Plaute, le parasite Ergasile se compare aux rats qui vivent des provisions d'autrui (La Fontaine déjà), aux limaçons, puis à un chien d'autant plus vorace que le jeûne s'est prolongé (*Les Captifs*, monologue d'ouverture). Le rongeur et le carnassier : ce sont les deux types de « masques animaux » qui révèlent le mieux les stratégies parasitaires. Chez Zola, les Trouche, dès l'Ébauche, ont pour rôle de « tout ronger » (l'abbé, lui, écrit, détail significatif, avec « un bruissement de pattes d'insecte ») - d'où l'obsession symbolique des limaces qu'inlassablement l'hôte cherche à chasser de ses salades, de jour comme de nuit, sans parvenir à empêcher l'œuvre de dévoration que lui révèle *in fine* le regard de la folie lucide : « Les buis avaient disparu, les laitues n'étaient plus là, les arbres fruitiers semblaient avoir marché. Il revint sur ses pas, se mit à genoux pour voir si ce n'étaient pas les limaces qui avaient tout mangé »⁵⁹. Plus

⁵⁶ Toute la séquence se construit implicitement comme une parodie de la scène du Christ servi par Marthe et Marie - Marthe et Rose adorent leur parasite « comme un Jésus »...

⁵⁷ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1086-87.

⁵⁸ Le salon, espace de la théâtralité sociale, où se déploie le jeu des masques et où s'affirme la compétence herméneutique, assure la même fonction sémiotique : aux deux repas chez les Mouret correspondent les deux soirées chez les Rougon (*La Conquête de Plassans*), la première sanctionnée par l'exclusion du parasite Faujas, la seconde par son accueil triomphal. Là encore, l'envahissement peut se faire soit directement, soit à distance (Nana parasite toutes les conversations à l'hôtel Muffat, dans un espace que la comtesse Sabine croit encore contrôler).

⁵⁹ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1192. On trouve, mais plus rarement, la métaphore microbienne ; ainsi, au sujet de la cousine Bette : « L'envie resta cachée dans le fond de son cœur, comme un germe de peste qui peut éclore et ravager une ville, si l'on ouvre le fatal ballot où il est comprimé » (p. 82).

inquiétante est la figure des grands fauves qui se superpose au masque grotesque de l'histriion : le Neveu de Rameau compare les parasites de Bertin à une ménagerie de loups et de tigres aux crocs sans pitié ; les luttes pour le pouvoir sont des combats de carnassiers s'entre-dévorent avant de s'abattre sur autrui : « Bah ! dit l'abbé Faujas, qui montra ses dents blanches, il ne me mangera pas tout vivant, peut-être ». L'abbé Surin venait d'entrer. Quand le curé de Saint-Saturnin fut parti, il égaya beaucoup Mgr Rousselot, en murmurant : « S'ils pouvaient se dévorer l'un l'autre, comme les deux renards dont il ne resta que les deux queues ? »⁶⁰. Ce n'est pas un hasard si on qualifie de « diognes » les redoutables courtisanes que sont Valérie Marneffe ou Nana - Nana à la toison fauve de sensuelle carnassière.

Le corps du parasite expose ainsi aux yeux de tous sa vocation vampirique. Ce vampirisme inquiète d'autant plus qu'il a le plus souvent valeur métaphorique ; aux estomacs vivants, aux Gnathons et aux Fringales succède une génération de parasites « ascétiques » (Tartuffe déjà, peut-être...), dont les appétits sont ailleurs - Valérie Marneffe, qui grignote menu ses amants, se contente de petits dîners fins, et Nana, sans doute rassasiée d'avoir englouti les plus grandes fortunes de Paris, dédaigne la viande pour les radis et les pralines⁶¹. Par un renversement audacieux, le parasite, qui se nourrit d'autrui, va jusqu'à inviter à dîner ses propres victimes, condamnées par là à se dévorer elles-mêmes : ce sont les soirées de Nana ou de Valérie Marneffe. Le corps-vampire, suprême paradoxe, se présente comme lui-même consommable ; la Cibot se targue de bras magnifiques comparables à du pain frais, et Nana nue se met en spectacle non plus sous les traits de Vénus ou de Mélusine, mais comme... oie rôtie : « En présentant sa hanche à la flamme, une drôlerie lui vint, et elle se blagua elle-même, en bonne bête, heureuse de se voir si grasse et si rose, dans le reflet du brasier. / Hein ? j'ai l'air d'une oie... Oh ? c'est ça, une oie à la broche... Je tourne, je tourne. Vrai, je cuis dans mon jus »⁶².

Le processus de dévoration parasitaire s'exprime par les masques animaux, mais aussi, de manière plus dynamique, par la projection spatiale ; cette métaphore renvoie directement à la sémiotique théâtrale :

⁶⁰ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1139.

⁶¹ Le cousin Pons, incurable gourmand, est le seul à ne pas parvenir à adopter cette forme « moderne » du parasitisme - d'où son échec, dans une société qui elle-même prospère par toutes les formes parasitaires.

⁶² Zola, *Nana*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1274. Cette scène inverse le « banquet de l'Oie » dans *L'Assommoir*, banquet sacrificiel où la volaille symbolise Gervaise offerte comme victime : « On l'aurait mangée comme ça [...] tant la peau était fine et blanche, une peau de blonde, quoi ! » Nana la dévoratrice venge sa mère, victime d'une société elle-même parasitaire.

la scène est représentation symbolique des espaces socioculturels, ceux justement dont le parasite dévoile le fonctionnement caché ; d'autre part, son organisation en sous-espaces permet d'exhiber une logique de rivalités et d'intrusions que l'opérateur-parasite met à nu. «Toute la syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux. Ainsi Tartuffe peut être compris comme l'investissement de l'espace-Orgon (maison, famille) par le héros Tartuffe»⁶³.

Occuper l'espace en s'en assurant la maîtrise : telle est la base de la stratégie parasitaire. Lorsqu'il opère dans son espace propre, le parasite en fait un labyrinthe piégé où il n'est d'autre issue pour la victime que la dévoration - c'est l'hôtel de Nana, plein de portes battantes, de recoins et de fausses sorties, au centre duquel trône la lionne aux dents blanches. Chez les autres, le parasite commence par une prise de possession du terrain ; celui-ci est d'emblée conçu comme espace tactique, à «retourner» contre ses propres occupants - les Faujas repèrent d'abord le plan de la maison Mouret, puis celui du quartier et enfin de la ville qu'ils veulent conquérir. La seconde étape passe par la maîtrise des communications et des médiations, donc, spatialement parlant, par le contrôle des frontières, des points de contact entre intérieur et extérieur, public et privé, scène et coulisse - le parasite s'assure à cette fin l'appui des intermédiaires qui, nous l'avons vu, sont aussi ses alliés «naturels» : les portiers et leurs équivalents fonctionnels⁶⁴. Notons que ces intermédiaires ont, par leur rôle même, vocation à devenir «sous-parasites» : Zoé aide Nana à dévorer les grandes fortunes parisiennes, mais, dans le même temps, met au pillage sa maîtresse⁶⁵ ; quant à la Cibot, elle utilise sa position auprès de Pons pour le réduire, physiquement et psychologiquement, à sa merci, cependant qu'elle se sert de sa profession de concierge pour multiplier ses complices, involontaires (Gaudissart) ou consentants. L'aboutissement idéal du processus reste l'enfermement progressif de la victime dans un espace de plus en plus réduit (Mouret se retranche dans une seule pièce de sa propre maison) et coupé de l'extérieur (sous l'emprise de Tartuffe, Orgon devient sourd à la voix du «bon sens collectif» qu'invoque

⁶³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* I, p. 130.

⁶⁴ Le parasite doué utilise même cette forme éminemment diffuse de la médiation qu'est la rumeur et l'opinion publique : c'est ainsi que Faujas fait passer Mouret pour fou.

⁶⁵ Repas de rats, à nouveau : «Victorine et François régnaient en maîtres dans la cuisine, où ils invitaient du monde, en dehors d'un petit peuple de cousins nourris à domicile de viandes froides et de bouillons gras [...] Charles mangeait l'avoine des chevaux...» (*Nana*, p. 1433). On observe une structure de parasitisme en cascade.

Dorine) ; l'affaiblissement physique de la victime vampirisée facilite cet emprisonnement à la fois spatial et mental : Pons est condamné à partir du moment où sa maladie le retient au lit, et l'abbé Faujas profite d'une maladie de Serge Mouret pour asseoir définitivement son influence.

Dès lors, la dynamique parasitaire se traduit par un envahissement progressif de la scène familiale et sociale. Tout commence par une sourde présence en coulisse, celle de Tartuffe avant son apparition ; le parasite n'est pas encore là, mais sa seule présence suffit à perturber les échanges - plus de dialogue possible dans la famille d'Orgon, on ne parle plus que de Nana chez la comtesse Muffat, et aucune intimité n'est désormais possible entre les époux Mouret : «Marthe, navrée, touchée au cœur par ses dernières paroles, allait se jeter dans ses bras. Mais ils eurent peur d'être vus, ils sentirent comme un obstacle entre eux. Alors, ils se séparèrent ; tandis que les yeux d'Olympe luisaient toujours, entre les deux rideaux rouges»⁶⁶.

Les signes avant-coureurs de la dépossession, dans un premier temps, demeurent ténus. Ce sont des bruits de coulisse, à peine perceptibles - c'est, rappelons-le, une des définitions du terme : le bruit parasite. Cette perturbation a valeur symptomatique : les rats de La Fontaine, rappelle M. Serres, interrompent leur repas en entendant du bruit à la porte, et abandonnent le terrain ; inversement, c'est le grignotage des rats qui a tiré le maître de son sommeil. Le parasitage sonore augmente progressivement jusqu'à un vacarme qui empêche toute forme de communication et occupe tout l'espace : l'abbé Faujas ne signale d'abord sa présence que par un glissement de pantoufles, mais les bruits parasites gagnent progressivement la maison jusqu'au hurlement et au non-sens. Parallèlement, la prise de possession vampirique s'inscrit dans l'espace, par l'apparition d'objets scéniques à valeur symbolique : le voluptueux fauteuil de la comtesse Sabine, offert en spectacle dans l'espace de la mondanité qu'est le salon, est l'inquiétant symptôme de la «fissure» provoquée par Nana dans le respectable ménage Muffat, le premier indice de l'envahissement à venir.

Finalement, le parasite dévore l'hôte et occupe son espace ; le phénomène se traduit dramatiquement par un double processus : la scène se vide des personnages et des objets qui la peuplaient initialement (c'est la tactique de Tartuffe, de la Cibot, de l'abbé Faujas) ; puis le parasite marque sa maîtrise croissante en saturant l'espace de signes

⁶⁶ Zola, *La Conquête de Plassans*, p. 1012. On notera la connotation théâtrale qu'introduisent ces rideaux rouges.

métonymiques indiquant sa toute-puissance. Ce «grignotage» renvoie symboliquement à la dépossession mentale⁶⁷ que subit l'hôte, habité dans sa personne par le parasite-vampire, désaffecté de lui-même, menacé par la folie, réelle ou feinte, douce ou furieuse - celle d'Orgon fasciné par Tartuffe, celle de Pons qui voit se vider son musée, celle de Mouret devenu étranger à sa propre famille⁶⁸.

«La tête finira par déménager», tel est le destin que prédisent à Mouret les habitants de Plassans : la traduction de la stratégie parasitaire en conflit d'espaces, selon une dynamique dramaturgique, révèle éloquemment le vampirisme que cache et révèle le jeu des masques.

⁶⁷ La maison, le musée personnel, le grenier : autant de figurations spatiales renvoyant symboliquement au psychisme (dans les contes et nouvelles de Maupassant, le déménagement renvoie souvent à la menace de l'aliénation).

⁶⁸ Ce point sera développé dans le chapitre «Dehors ou dedans ?».