

**” Le Plus Heureux des trois”, un adultère gai**  
Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. ” Le Plus Heureux des trois”, un adultère gai. L’avant scène théâtre , Les Editions L’avant scène théâtre 2013, pp.88-91. hal-00914268

**HAL Id: hal-00914268**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914268>**

Submitted on 5 Dec 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### *Le Plus Heureux des trois, un adultère gai*

À en croire le critique, tout serait parti d'une suggestion de Francisque Sarcey (*Le Temps*, 17 janvier 1870) : traiter gaiement au vaudeville le thème de l'adultère, sans mélancolie ni fonds d'amertume, à rebours du *George Dandin* de Molière. Le pari aurait été aussitôt relevé par Labiche et son collaborateur Edmond Gondinet dans *Le Plus Heureux des trois*, un vaudeville où l'adultère est bien plus qu'un thème et une ressource dramatique : un principe dramaturgique gouvernant toute la comédie.

L'adultère, pour son commerce secret, a besoin tout d'abord d'un espace fonctionnel autant que symbolique, celui qui mène par exemple du salon du mari (acte I) à celui de l'amant, dans le pavillon qu'il occupe non loin de la maison (acte II), avant qu'épouse et amant ne se retrouvent dans le jardin, occupés à arroser tous deux les fleurs et les melons de l'heureux époux. Le hors-scène sera convoqué tantôt par les appels du mari menaçant de surprendre les coupables, tantôt par l'escalade du balcon par la gouttière entreprise par l'amant. Les objets scéniques engagés dans le jeu de l'adultère sont d'abord autant de boîtes à secrets, achevant de transformer la scène en espace alvéolaire, véritable ruche où s'affolent les désirs à force d'être celés et refoulés. Une tête de cerf empaillée se fait boîte aux lettres (l'emblème du mari cocu alimente le commerce secret). Un divan s'ouvre et se referme pour cacher l'amant jusqu'à menacer de l'absorber. L'adultère stimulant l'invention sans limite des masques et des faux-semblants, les objets prolifèrent et saturent la scène : rideau blanc et tringle (cachée dans le pantalon), lunettes bleues, marmite alsacienne, aquarium à poissons et gouttière. On atteint les limites de la référentialité mimétique, de la fonctionnalité et du symbole pour toucher à ce *reste* non motivé qui ouvre à l'absurde (« coucher sur le divan avec la gouttière » [II, 4], ou promener ses poissons rouges).

L'adultère reconduisant à l'infini les mêmes postures et les mêmes fonctions, le personnel dramatique est menacé d'indistinction. Labiche exploite les ressources comiques de la gémellité, doubles ou ménechmes : l'épouse infidèle Hermance est un avatar de Mélanie (la nouvelle épouse et l'ancienne sont le recto et le verso du portrait suspendu dans le salon) ; l'amant Ernest est un successeur de Jobelin, l'amant de la première femme ; Marjavel est l'éternel mari trompé dont le machiavélisme, suggéré par le nom, consiste à tirer profit de sa situation – « comme toutes les personnes qui ont le nez retroussé », selon le déterminisme aberrant pesant sur le vaudeville (II, 12). Marjavel devient même le double de son valet Krampach (« Marjavel deux », III, 5) : ne sont-ils pas également trompés par Ernest ? Comme la montre de Krampach, le vaudeville est « à répétition »... Sur tous plans un personnage absent de la scène mais omniprésent dans les discours, un manipulateur de l'ombre : le cochet du fiacre n° 2114, maître-chanteur omniscient doué d'ubiquité – à lui seul, au mépris de toute vraisemblance dramatique, n'a-t-il pas grugé Kampach, *voituré* les amours de Jobelin et de Mélanie, puis celles d'Ernest et d'Hermance, comme celles de Marjavel et de Ginginette ? « Il paraît que nous avons tous pris le même fiacre ! » (III, 11). À moins que tous ne soient obsédés, à travers cet invisible automédon, par le même Dieu vengeur ou le même Surmoi, dernier vestige d'une morale en déroute.

La situation initiale est parfaitement balisée : mari, femme, amant. L'angoisse du secret dévoilé bande les premiers ressorts de l'action. La mise en tension naît alors de la démultiplication des menaces pesant sur la « scène » du vaudeville, menaces d'autant plus dérisoires et risibles que le spectateur comprend vite que le mari n'est pas dupe, qu'il jouit même de sa situation et tremble lui-même de voir ses frasques sexuelles démasquées (ses « conférences » avec Ginginette). Aussi les lettres de chantage du cocher de fiacre, qui a *tout vu*, sont-elles toutes les mêmes et génèrent-elles un triple quiproquo voué à s'auto-annuler (Ernest, Jobelin, Marjavel se croient également percés à jour). Une loi sous-tend l'action générée par la situation d'adultère et toutes ses péripéties : l'éternel recommencement du même, par simple déplacement des sujets et des objets. Épouses, époux, amants, amantes, cela passe, revient, repasse encore, comme la poussière entre le fauteuil de droite et celui de gauche époussetés par Pétunia dans la première pantomime de la pièce : « C'est un déplacement, voilà tout... » (I, 1). Pourtant (là est le génie de Labiche) un autre enjeu dramatique vient *doubler* le premier et renouveler le suspense : il ne s'agit plus de sauver l'adultère mais d'en sortir. L'amant parviendra-t-il à s'arracher au couple Marjavel-Hermance qui tient tant à lui ? Retrouvera-t-il sa liberté en se mariant à son tour ? S'arrachera-t-il au divan étouffoir du ménage qui jouit de sa présence ?

Le dialogue est contaminé par les obsessions de chacun, trompeur-trompé, piégeur-piégé, dans un psittacisme généralisé. L'époux ne peut se passer de son rival (« Ernest n'est pas arrivé ? »), fusionnant par procuration, ou par tiers *inclus*, avec son épouse, tous deux aimantés par un même désir d'Ernest - dessinant en creux la possibilité du bonheur sexuel à trois. L'épouse campe dans la posture tragique de l'infidèle démasquée, multipliant les « Nous sommes perdus ! ». L'amant ne connaît qu'une formule mécanique pour enflammer sa belle : « Hermance, j'arrive le cœur plein d'amour » (I, 14). Au bégaiement succède la déroute de la syntaxe et du sens quand « les femmes aiment à s'appuyer sur un bras qui porte une épée à sa ceinture » (II, 3) ou lorsque Krampach déclare ne lire le français « que quand il est écrit en allemand » (III, 3). L'adultère régénère aussi le langage, ressourcé dans sa capacité à faire image voire à se figer en nouvelles locutions métaphoriques : on aura, comme Pétunia, « un pompier dans sa cuisine » ; on annoncera à son épouse qu'on va venir ce soir « lire [s]on journal dans [s]a chambre » comme d'autres font catleya ; on prétendra « porter tout seul » ses bretelles (comme on croit porter la culotte ?). Les locutions figées se remettent à galoper – « j'aime mieux être le premier à Rome que le second à Lisbeth » (I, 12). Il n'est pas jusqu'au « n'hanneton » dans le pantalon qui ne s'élève, au-delà des pantomimes scabreuses qu'il génère en scène, à un haut degré de figuration et de symbolisation, à la discrétion du spectateur.

Quelle morale finale pour le spectacle joyeux du petit théâtre de l'adultère ? Le vaudeville de Labiche, dès son titre-devinette, prend des allures de comédie-proverbe paradoxale : mieux vaut être trompé que trompeur car le plus heureux des trois n'est pas celui qu'on croit : *de l'importance de ne pas être Ernest*, n'en déplaise à Oscar Wilde.

Olivier Bara est professeur de Littérature française du 19<sup>e</sup> siècle et d'arts de la scène à l'Université Lyon 2, membre de l'UMR LIRE (CNRS-Lyon 2).