

---

## *Le Rubicon* d'Édouard Bourdet : les leçons de la nuit de nocces

*Le Rubicon* by Édouard Bourdet : lessons from the wedding night

**Élisabeth Le Corre**

---



### **Pour citer cet article**

Élisabeth Le Corre, « *Le Rubicon* d'Édouard Bourdet : les leçons de la nuit de nocces », *Fabula / Les colloques*, « Édouard Bourdet, du Boulevard à la Comédie-Française », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document15313.php>, article mis en ligne le 03 Novembre 2025, consulté le 21 Novembre 2025

---

# *Le Rubicon* d'Édouard Bourdet : les leçons de la nuit de nocces

## *Le Rubicon* by Édouard Bourdet : lessons from the wedding night

**Élisabeth Le Corre**

---

Avec *Le Rubicon*<sup>1</sup>, Bourdet place son théâtre sous le signe de l'audace, de la transgression et du coup d'éclat. Sa première comédie reprend un *topos* littéraire et théâtral<sup>2</sup> sensible, secret, voire tabou<sup>3</sup> : la nuit de nocces. Germaine refuse obstinément de consommer son union avec Georges, mari aimant et désirant, après plusieurs mois de vie commune<sup>4</sup>. Son ancien ami d'enfance et de cœur, François Mareuil, profite de son désarroi pour tenter de la séduire mais, découvrant qu'elle est encore vierge, il pose pour condition à leur liaison qu'elle se donne d'abord à son mari. Pendant la nuit, Germaine découvre le plaisir et l'amour dans les bras de Georges : elle décide dès lors d'éconduire François, et, grâce à sa mère, tire une leçon de son aventure. Le titre de la pièce révèle l'imaginaire fantasmatique associé à la nuit de nocces, présentée comme un franchissement périlleux et irréversible<sup>5</sup> – mais il souligne aussi, indirectement, les rapports de force qui se jouent autour de ce premier acte sexuel, et les dangers encourus : franchir le Rubicon, c'est

---

<sup>1</sup> La pièce a été créée au théâtre Michel, le 17 janvier 1910 ; celui-ci ayant été inondé, elle est transférée au théâtre des Variétés le 3 février. Elle est ensuite reprise plusieurs fois : au théâtre du Gymnase le 11 avril 1916, puis, à l'occasion du succès de *La Prisonnière*, au théâtre de l'Avenue le 5 septembre 1926. Le rapprochement entre ces deux pièces n'est pas le fruit du hasard, et mériterait une étude à part entière. *Le Rubicon* connaît des variations significatives entre la version de 1910 et celle de 1926, au-delà de la simple modernisation reflétant l'évolution des modes et la libération des mœurs. Les numéros de page situés après les citations renvoient à l'édition originale. Nous nous référerons à la seconde version de la pièce, publiée en 1961 chez Stock dans le premier tome du *Théâtre* de Bourdet, lorsqu'elle éclairera significativement notre propos.

<sup>2</sup> Aïcha Limbada rappelle qu'au xixe siècle et au début du xxe siècle, la nuit de nocces est un lieu commun de la littérature romanesque, théâtrale, mais aussi de l'opérette, du music'hall, de la chanson et de toute une iconographie. Si plusieurs romans mettent en lumière la violence physique de la défloration – Aïcha Limbada mentionne la plus tristement célèbre nuit de nocces de la littérature, celle de Jeanne dans *Une vie* (1883) de Maupassant, mais évoque aussi *La Physiologie du mariage* (1829) ou *La Femme de trente ans* (1842) de Balzac, *Thérèse Raquin* (1867) ou *Comme on se marie* (1893) de Zola – de très nombreux vaudevilles ou opérettes exploitent, sur un mode plus léger, les péripéties pouvant empêcher la consommation du mariage : « Les intrigues de nuits de nocces contrariées et les quiproquos nuptiaux constituent par leur récurrence un *topos* dont se lassent les critiques dramatiques et leurs comptes rendus » (Limbada, 2023, p. 39). L'historienne cite en exemple *Une nuit de nocces* de Henri Kéroul et Albert Barré, qui connaît un grand succès avec 200 représentations aux Folies-Dramatiques en 1904.

<sup>3</sup> « [L]a nuit de nocces demeure un sujet à manier avec précaution, et nombre de récits destinés à être publiés dans la presse ou de chansons pour "café-conç" sont censurés, y compris encore au début du xxe siècle » (Limbada, 2023, p. 49). Rappelons que la censure dramatique a officiellement été abolie en 1906, mais que son usage perdure quelques années.

<sup>4</sup> « Cinq mois » dans la version de 1910 (p. 105), « deux mois » dans la version de 1926 (Bourdet [1910] 1961, p. 25).

<sup>5</sup> Peut-être le titre suggère-t-il indirectement la violence symbolique de la défloration, à la faveur de l'homophonie entre le fleuve Rubicon et le sang rubicond.

s'aventurer sur un terrain dangereux, c'est risquer la guerre. Bourdet ne se contente pas d'écrire une comédie légère à partir d'une situation paradoxale ni de proposer une variation sur un trio vaudevillesque : la révolte de Germaine souligne le poids des inégalités au sein du couple. Le théâtre révèle l'importance des négociations et des stratagèmes qu'il faut déployer pour vivre ensemble, sous le même toit et dans le même lit.

## L'obstacle

Toute l'intrigue s'articule autour d'un refus, puis d'un franchissement d'obstacle<sup>6</sup>. Tandis que sa famille désespère que son mariage soit consommé, Germaine refuse de se soumettre à cette injonction et explique ses raisons.

L'acte I expose la situation. Les parents de Germaine, qui viennent fréquemment lui rendre visite, interrogent les domestiques : ils guettent en vain un signe de changement dans l'attitude de leur fille et s'inquiètent des conséquences de son obstination. Leur indiscretion, dont Bourdet exploite la saveur comique, montre que la consommation du mariage reste une affaire semi-publique, étroitement surveillée et fortement encouragée par les proches. Un dialogue entre Germaine et Madame Sévin précise par ailleurs la nature de l'obstacle. Celui-ci n'est pas extérieur : le mariage entre Germaine et Georges a déjà eu lieu ; Germaine a elle-même choisi son époux, avec la bénédiction de ses parents<sup>7</sup>. Il n'est pas non plus physiologique – Madame Sévin prend soin de rappeler que Georges n'est pas impuissant<sup>8</sup> – ni sentimental : Georges aime sa femme et la désire, si bien que Germaine ne prend pas au sérieux la menace d'adultère brandie par sa mère pour la faire fléchir<sup>9</sup>. Le refus de la jeune femme s'explique par une insurmontable peur, doublée d'une répulsion à l'idée de l'acte sexuel<sup>10</sup>. Elle l'affirme à plusieurs reprises au cours de la pièce : « Je n'ai pas pu ! » (p. 10) ; « Ce courage-là me manque. » (p. 16) ; « C'est un pas qui revient par trop cher » (p. 17) ; « Et puis, d'ailleurs, je ne pouvais pas... je n'aurais jamais pu... Il me semblait que c'était impossible... invraisemblable... contre-nature... » (p. 109).

---

<sup>6</sup> Sur la notion d'obstacle dans la comédie, et la distinction entre obstacle intérieur et extérieur, voir Schérer [1954] 2014, p. 87-117, chapitre III. « Le nœud : les obstacles ».

<sup>7</sup> « Madame Sévin. – [...] Ton père et moi t'avions laissée libre de choisir qui te plaisait. Tout laissait supposer que tu avais suivi ton inclination » (p. 10).

<sup>8</sup> « Madame Sévin. – [...] Nous croyions d'abord, ton père et moi, à une inqualifiable défaillance de Georges, mais non... c'est toi, toi, toute seule... qui n'a pas voulu ! » (p. 10).

<sup>9</sup> Le droit au divorce a été rétabli en 1884 : Georges n'est pas prisonnier de son mariage.

<sup>10</sup> Les conséquences de ce refus sont aggravées dans la version de 1926 : Georges menace de quitter Germaine (« Alors, nous allons nous séparer, voilà ! » (Bourdet [1910] 1961, p. 26).

Bourdet analyse les causes de ce refus en quasi-sociologue. À sa mère, Germaine reproche de ne pas l'avoir préparée à la nuit de nocces :

Mme Sévin. – Mais enfin, ma chérie, je t'avais prévenue !...

Germaine. – Oui, tu m'avais dit, la veille de la cérémonie : « Ma chérie, vois-tu, les débuts du mariage sont quelquefois pénibles. Il faudra être très courageuse, très docile, et accorder à ton mari tout ce qu'il te demandera... tout ce qu'il te demandera... » (p. 11)<sup>11</sup>.

Germaine invoque une éducation lacunaire, où les mères « fabrique[nt] de l'ignorance » (Limbada, 2023, p. 51<sup>12</sup>) en évitant soigneusement de parler de sexualité<sup>13</sup> puis, au seuil du lit, suscitent de l'inquiétude en présentant la nuit de nocces de façon vague et angoissante, sous-entendant que la femme doit obéir à son mari tout-puissant, qui peut disposer d'elle comme il l'entend. Germaine s'en prend plus généralement à l'hypocrisie d'une société qui oblige les jeunes filles à jouer un rôle, stigmatisant à la fois leur trop grande expérience et leur trop grande ignorance, et les empêchant d'acquérir les connaissances nécessaires pour se préparer à l'acte sexuel. Menacées à la fois par le ridicule et l'opprobre, elles avancent sur une ligne de crête étroite :

Germaine. – Si tu savais, maman, ce que les sourires discrets, les allusions subtiles des jeunes filles de mon âge cachent d'innocence et de naïveté ! C'est que ça n'est pas toujours facile d'être dans la note, ni trop niaise, pour qu'on ne vous qualifie pas d'oie blanche, ni trop avertie, pour qu'on ne vous traite plus en demi-vierge<sup>14</sup>. [...] on est, en fin de compte, une petite fille très pure que la révélation de la vérité stupéfie. Eh bien, j'ai été stupéfiée... tellement que je n'ai d'abord pas pu croire à ce que Georges essayait de m'expliquer. Et puis, quand j'ai compris qu'il... n'exagérât pas, alors j'ai été révoltée... je t'ai maudite... oui, de ne pas m'avoir crié gare ! (p. 13)

On remarquera au passage que la femme est moins savante que l'homme en matière de sexualité. C'était déjà le point de départ *L'École des femmes* de Molière ; mais, contrairement à Agnès, Germaine est consciente de son ignorance, refuse d'en subir les conséquences, et exige de son mari une mise au point. Bourdet

---

<sup>11</sup> La version de 1926 accentue le dégoût de Germaine, en précisant le contraste entre ce qu'elle imaginait et la réalité :

<sup>12</sup> Le discours de Germaine correspond aux pratiques observées par Aïcha Limbada dans le chapitre « La fabrique de l'ignorance » (p. 51-90) et plus particulièrement « Des indications minimales au seuil de la nuit de nocces » (2023, p. 63-68).

<sup>13</sup> Le tabou autour de la sexualité est confirmé par le fait que celle-ci n'est jamais abordée directement dans *Le Rubicon*, mais par périphrases, allusions et double-sens. Tout le monde tourne autour de l'objet, sans oser ou sans pouvoir le nommer.

<sup>14</sup> « [A]u début de la Belle Époque l'ignorance ne semble plus être un vertu souhaitable », affirme Aïcha Limbada (2023, p. 87). La lecture du chapitre 2 de cet essai confirme que les formules employées par Germaine ont un sens précis à la Belle Époque. Tandis que l'expression « oie blanche » stigmatise la trop grande ignorance des jeunes filles, celle de « demi-vierge », popularisée par le roman de Marcel Prévost *Les Demi-Vierges* (1894), souligne la disqualification morale d'une jeune fille qui a acquis un savoir et une expérience par des flirts poussés.

montre enfin la nature du bouleversement que représente le mariage pour une jeune femme :

Germaine. – Eh bien ! Ce n'est pas un changement de partir toute seule avec son mari, de quitter ses habitudes, ses parents, ses amis, d'habiter une autre maison, de se torturer l'esprit tous les matins pour commander les repas, de refaire les additions de la cuisinière, de vivre au milieu des meubles nouveaux, de se sentir enfin déracinée, transplantée, désorientée, est-ce que ce n'est pas un changement ? (p. 15)

Le changement est à la fois d'ordre symbolique – c'est une émancipation, un passage à l'âge adulte, avec la perte de repères que cela implique – et matériel : les exemples de tâches domestiques soulignent la difficulté de Germaine à endosser son nouveau rôle, mais peut-être aussi sa frustration à s'y cantonner.

Germaine poursuit sa justification face à Georges. Bourdet confronte ainsi les points de vue masculin et féminin, chacun se sentant dans son droit et rejetant la responsabilité sur l'autre :

Georges. – [...] Mais, enfin pourquoi m'avez-vous épousé ?

Germaine. – Pourquoi m'avez-vous demandée ? C'est votre faute.

Georges. – Comment, pourquoi ? Mais c'était mon droit : c'est le droit de n'importe qui de prétendre à la main d'une jeune fille. Seulement, ce n'est pas son droit, à elle, de laisser un honnête homme lui donner son nom, lui consacrer sa vie sans rien rendre en échange.

Germaine. – Je ne vous ai jamais dit, en vous accordant ma main, que je vous accordais encore autre chose.

Georges. – Oh ! Mais enfin, ça va de soi, habituellement.

Germaine. – Ah ! vous trouvez ? Moi pas... (p. 6)

Selon Georges, le don symbolique du mari appelle en contrepartie le don physique de l'épouse, c'est-à-dire la perte de son intégrité. L'ingénuité de Germaine l'invite à remettre en cause cet usage tacite et asymétrique dont elle montre l'étrangeté. Pour elle, le mariage ne se scelle pas dans l'acte sexuel. À travers le refus de Germaine, c'est donc tout un système familial, patriarcal et social qui est interrogé. Reste à savoir pourquoi, et comment elle surmontera cet obstacle.

## Le franchissement

Pour nouer son intrigue, Bourdet introduit à la fin de l'acte I le personnage de François Mareuil, ancien ami d'enfance de Germaine, que Georges a rencontré par

un « heureux hasard » (p. 32) et invité chez lui. Son entrée a été préparée à l'acte I par une confidence de Germaine à sa mère : « Oui, il me semble parfois qu'avec un autre ça aurait été plus facile [...]. Un autre que j'aurais aimé » (p. 15). À la fin de l'acte I, Germaine confirme à François qu'elle aurait voulu qu'il l'épouse : « J'étais lasse d'attendre une demande que rien ne retardait que votre seule volonté : vous étiez libre, n'est-ce pas ? Je l'étais aussi » (p. 100). Son amour pour François explique en partie sa résistance à consommer son mariage : Georges semble n'être qu'un pis-aller ou un lot de consolation.

Bourdet accentue les contrastes : tandis que Georges était « parmi tous les prétendants [de Germaine], le moins en vue, le plus humble, celui qui [lui] offrait peut-être le moins d'avantages apparents » (p. 9), Mareuil est l'homme du monde accompli. « *[T]ype du joli garçon* » (p. 32) sûr de lui, séduisant et séducteur, il collectionne les succès et les conquêtes. Son personnage est aussi caricatural que celui de Georges peut sembler nuancé. François en fait trop, dans tous les sens du terme<sup>15</sup>. Il s'affiche partout : « [...] roi de tous les bals, [...] prince de tous les thés, [...] héros de toutes les revues » (p. 38), il n'a « pas une minute à [lui] » (p. 33). Il multiplie les talents, à la fois meneur de cotillon et professeur d'art dramatique<sup>16</sup>. Ne pouvant tout faire, il prend soin de former des « doublures » (p. 43) parmi ses amis pour le remplacer au pied levé : il clone ainsi le modèle masculin conquérant et dominateur qu'il représente. En outre, François est un comédien chevronné, fin manipulateur et habile stratège. Il sait se faire désirer. Sa tactique passe par une alternance d'extrême visibilité – il sature l'espace mondain – et de disparition subite, qui crée la surprise et le manque : plus l'offre se fait rare, plus la demande devient forte. Il adopte cette même stratégie avec ses conquêtes. Dans la version de 1926, son ancienne maîtresse, Coco Sainclair – dont le nom connote peut-être la lucidité – perce à jour son *modus operandi*. Acteur habile, voire prestidigitateur, Mareuil sait y faire pour séduire ses conquêtes, en utilisant toujours les mêmes ficelles mélodramatiques :

Coco. – [...] C'est votre spécialité, à vous, les amies d'enfance. Vous les prenez toutes petites, pour être sûr de ne pas les manquer. Vous êtes le premier homme qui leur fait la cour, alors, naturellement, elles vous trouvent unique ! Un flirt adorable s'engage, et puis, quand elles commencent à s'émouvoir, un beau jour, vous disparaissiez. Oh ! pas longtemps, juste le temps qu'elles en épousent un

<sup>15</sup> François confesse à Georges sa lassitude face à cette vie trépidante : « Il y a des moments où je me sens las, terriblement las... Et puis... on est pris dans un engrenage, on ne peut plus reculer... alors, on va, on va... » (p. 35). S'agit-il d'un aveu sincère de faiblesse ? L'attitude du personnage permet d'en douter, et ferait plutôt pencher en faveur de la composition d'un nouveau rôle : celui du héros romantique.

<sup>16</sup> Dans la version de 1926, François est à la fois un excellent danseur, « véritable virtuose » (Bourdet [1910] 1961, p. 30) et un excellent chanteur. Il se targue d'apprendre chaque danse dans son pays d'origine, pour la maîtriser à la perfection. Mais ce qui l'intéresse dans cette discipline, c'est « la difficulté à vaincre. Une fois qu'on sait qu'on n'a plus rien à apprendre, ce n'est plus drôle » (Bourdet [1910] 1961, p. 30). La même philosophie semble guider sa stratégie de conquête : il se tourne vers les femmes mariées, comme si le défi renforçait le plaisir de l'entreprise.

autre. Vous les laissez deux ou trois mois à leur mari et puis vous rentrez en scène, avec de grands regards tristes, des phrases désabusées, tout un air de reproches muets qui les bouleverse, les pauvres petites !... Elles s'imaginent qu'elles vous ont mal compris, que vous étiez prêt à les épouser, elles sont pleines de remords, et huit jours après, elles tombent dans vos bras : ça y est, le tour est joué ! (Bourdet [1926], 1961, p. 62)

François éprouve cette tactique sur Germaine, proie idéale. Il procède par étapes, témoignant de son habileté et de son savoir-faire : il ravive les souvenirs du passé et renoue l'amitié d'autrefois, lui déclare sa flamme avant de l'embrasser, puis de l'inviter chez lui. En homme de sang-froid et d'habitude, il lui promet prudence et discrétion. Il se montre subitement distant lorsqu'il comprend qu'elle n'a pas perdu sa virginité. Il la persuade de passer par le lit de son mari pour pouvoir rejoindre le sien et, devant sa résistance, tente de préciser ce que Germaine ne comprend pas, exploitant une nouvelle fois son ignorance :

François. [...] Est-ce que vous croyez que le fait d'avoir dit « oui » devant M. le maire et devant le curé de Saint-Honoré d'Eylau, a beaucoup modifié votre situation ?... Non... il y a autre chose !... pour être une petite madame et avoir le droit de venir dans les garçonnières, il y a une petite condition à remplir... (p. 114)

Si le mariage doit être consommé, ce n'est pas pour sceller une union conjugale, c'est pour vivre l'adultère en toute sécurité. Alors qu'elle est encore vierge, François appâte Germaine en lui faisant miroiter de multiples amants – la mention de la garçonnière ôte aux ébats toute dimension sentimentale. En outre, son discours transforme l'obstacle insurmontable en une simple formalité : il s'exprime en expert de la chose, avec pragmatisme, détachement et assurance.

C'est donc pour François que Germaine décide de se donner à Georges et de le séduire. La dernière scène de l'acte II marque le point culminant de la pièce, car elle repose sur la lutte poignante entre le désir de Georges et la répulsion de Germaine. Georges tente de maîtriser ses pulsions sexuelles, qui risquent de le rendre « brutal » (p. 126)<sup>17</sup>. Mais il se dédouane, en imputant la violence de son désir d'une part, à l'attitude provocatrice de Germaine (« mais c'est votre faute aussi [...] ce soir... vous m'attirez presque... [...] C'est votre faute », p. 125), d'autre part, à l'amour qu'il lui porte. Bourdet rend ainsi son personnage profondément ambigu, à la fois pathétique – car aimant et souffrant – et insistant :

---

<sup>17</sup> À l'acte I, le désir de Georges est déjà présenté comme insistant, alors que Germaine le repousse à plusieurs reprises : *Il veut la prendre dans ses bras. Germaine, l'écartant.* – Non... non... oh ! je vois le tour que vous voulez faire prendre à la conversation. Non... (p. 28). *Il l'embrasse, puis cherche à l'enlacer.* Germaine. – Georges, voyons... laissez-moi. (p. 31) Dans la version de 1926, Georges multiplie les métaphores pour exprimer ce désir obsessionnel et inassouvi : « Je suis à jeun, là !... Et je commence à trouver ce jeûne forcé un peu éprouvant, voilà ! » (Bourdet [1910] 1961, p. 25) ; « Eh bien, je suis malade ! [...] Malade d'amour, oui ! Très malade ! » (Bourdet [1910] 1961, p. 26). Bourdet rend son personnage ambigu, à la fois trop insistant face au refus de Germaine, et amoureux sincère, souffrant de la situation.

C'est vrai que je suis brutal, mais les amoureux sont maladroits, et je suis amoureux de vous. Je n'ai jamais cessé de l'être. [...] Germaine... voyez... je n'ai jamais exigé... ce à quoi j'avais droit pourtant<sup>18</sup>... J'ai prié seulement... C'est que... je veux vous avoir... consentante... J'attendrai encore, s'il le faut... J'aurai de la patience... je vous aime tant ! (p. 62)

Georges ne remet nullement en cause son « droit » – celui de coucher avec sa femme – mais il sous-entend que, n'en usant ou n'en abusant pas, il n'est pas une brute, ni un tyran. Il affirme en outre qu'il veut Germaine « consentante », mais toute la fin de la scène tend à prouver le contraire. Germaine perd le contrôle d'elle-même : elle se saoule de champagne au point que « tout tourne » autour d'elle (p. 128) et qu'elle « *chancelle* » (p. 130). Georges souligne son étrangeté : « Vous avez des yeux... si drôles, ce soir » (p. 127). Mais il tire profit de son état. Bourdet explore ainsi la zone grise du consentement, en brouillant les repères. Si Germaine accepte dans un premier temps que Georges lui « tienne la main » (p. 127), elle n'exprime jamais clairement le désir qu'il la suive dans son lit. Elle l'empêche de partir, par deux phrases négatives, avant de se laisser faire silencieusement – et peut-être inconsciemment :

Germaine. [...] Non ! Ne vous en allez pas ! Pardonnez-moi. Je suis nerveuse... Mais ne vous en allez pas...

*Georges la soulève dans ses bras. Elle s'abandonne. Il la porte dans sa chambre, par la porte de droite, premier plan. Quelques instants après il ressort. Il marche, baissé, cherchant quelque chose.*

Georges, à la cantonade. – Où ça ? ... par terre ?... (Arrivé près du divan.) Ah ! voilà ! (Il ramasse quelque chose.) Un œillet ? ... pour quoi faire ?

*Il rentre chez sa femme, ferme la porte. On entend le loquet qui se ferme.* (p. 130-131).

Le sémantisme des verbes traduit toute l'équivoque du passage à l'acte. Le mouvement de Georges (« *la soulève dans ses bras* ») fait penser à un rapt, autant qu'il rappelle le rituel selon lequel le marié porte son épouse dans sa chambre. Quant au verbe « *s'abandonne* »<sup>19</sup>, sous-entend-il que Germaine se donne

<sup>18</sup> Pour comprendre la nature de ce droit, voir Limbada, 2023, p. 178-179 : « Le terme de “devoir conjugal” est absent du Code civil de 1804, mais les dispositions de l'article 213, qui affirment sans détour l'asymétrie de la relation matrimoniale (“Le mari doit protection à sa femme, la femme, obéissance à son mari”), impliquent une subordination féminine qui vaut aussi pour la sphère sexuelle. L'obligation des relations sexuelles dans le cadre du mariage est ainsi sous-tendue par la notion de consentement à l'union, au civil et au religieux : les époux, en acceptant de se marier, accepteraient dans le même mouvement de se conformer à cette exigence. »

<sup>19</sup> Le CNRTL mentionne deux sens de « s'abandonner » en usage absolu : « renoncer à agir, à lutter » et « se laisser aller (plan moral), *en partic.* Laisser aller son corps (se donner, dans le lang. de l'amour), son âme, son esprit. » (<https://www.cnrtl.fr/definition/abandonner>, consulté le 26 février 2025). La même tournure a été utilisée à l'acte II, scène 11, alors que François « l'embrasse » et « l'enlace » : « Germaine, *s'abandonnant*. – C'est mal, il me semble que c'est mal » (p. 103). Dans les deux cas, le contact physique d'un homme provoque chez Germaine une résistance, à laquelle succède, selon l'interprétation, une abdication ou un plein assentiment.

volontairement à Georges, ou qu'elle finit par lui céder par lassitude ? Le « loquet qui se ferme » évoque à la fois l'intimité d'une scène érotique qui se dérobe aux regards indiscrets, et l'enfermement d'une prisonnière livrée à son geôlier. Enfin, le retour de Georges sur scène, pour aller chercher l'œillet de François, sous-entend que le souvenir de ce dernier accompagne Germaine jusque dans son lit, quand bien même elle est ivre. La défloration pourrait bien être une réponse à cette fleur offerte par François, en témoignage cynique de galanterie. L'intensité dramatique de cette « scène à faire » repose aussi sur cette ambiguïté : au lecteur-spectateur d'imaginer ce qui se passe derrière la porte.

## La stratégie

Objet d'une ellipse, la nuit de nocces marque le passage du malheur au bonheur, de la répulsion au plaisir. « Tout est bien qui finit bien » (p. 170), applaudit Madame Sévin, faisant écho à Georges : « Je suis heureux, tout à fait heureux... » (p. 164). Les échos et parallélismes entre l'acte I et l'acte III<sup>20</sup> mettent en évidence ce retournement, qui semble exprimer, conformément aux attentes de la comédie, un retour à l'ordre et à la norme après le bouleversement un temps provoqué par le refus de Germaine<sup>21</sup>. La nuit de nocces a été couronnée de « succès » (p. 146), et a révélé à la jeune femme qu'elle aimait Georges. L'obstacle franchi, les rites sociaux peuvent reprendre : les parents viennent féliciter les époux, qui décident de repartir sur le champ en voyage de nocces, en Italie.

Mais Bourdet n'en reste pas là : il montre les conséquences et les effets de la nuit sur l'attitude de Germaine. En consommant son mariage, celle-ci semble avoir intériorisé et accepté l'inégalité entre les genres véhiculée par le discours et les pratiques de son entourage, au point de mettre en danger son propre bonheur. Par loyauté, elle veut dire la vérité à Georges. Elle s'en ouvre à sa mère : « Comprends-moi, je voudrais qu'il me domine, qu'il me soit supérieur en tout ; « je ne puis

<sup>20</sup> L'acte II sert de pivot entre les actes I et III, entre lesquels Bourdet crée un jeu d'échos. À l'acte I scène 1, les domestiques désespèrent de trouver Georges dans la chambre de sa femme ; à l'acte III scène 1, ils croient d'abord que Georges a découché, avant de réaliser qu'il a dormi chez Germaine. On retrouve, dans les deux actes, les mêmes visites indiscrettes des parents de Germaine, d'abord inquiets (I, 1 et 4) puis rassurés et heureux (III, 2 et 6). La scène légèrement conflictuelle entre les deux époux (I, 5) laisse place à un tendre duo d'amour le lendemain au réveil (III, 9). Au réquisitoire de Germaine contre l'éducation lacunaire de sa mère (I, 2) succèdent ses confidences auxquelles Madame Sévin répond par des conseils avisés (III, 11). Enfin, à l'arrivée de François à la fin de l'acte I (I, 6) répond son départ (III, 12).

<sup>21</sup> Selon Monsieur Sévin, ce retour à la norme était prévisible parce qu'il correspondait à l'ordre naturel des choses : « Enfin, je ne peux pourtant pas pousser des cris de stupéfaction, parce que deux êtres vivant ensemble, dans le même appartement, sans aucun obstacle entre eux, et alors que l'ignorance même qu'ils avaient l'un de l'autre les poussait à se réunir, à s'affronter, en sont arrivés à se mettre d'accord sur l'accomplissement d'un fait très naturel, en somme. [...] Il devait fatalement arriver ce qui est arrivé » (p. 150). Ce point de vue s'oppose radicalement à celui de Germaine, qui, dans la version de 1926, trouve l'acte sexuel « contre-nature » (Bourdet [1910] 1961, p. 109) et l'obstacle, infranchissable : Bourdet montre comment la perception de l'acte sexuel varie d'un genre, d'un âge, d'un personnage à l'autre.

m'empêcher de penser que lui... mon mari, mon maître, ignore un secret qu'un autre connaît » (p. 176-177). Les raisons de ce retournement de situation ne sont pas clairement expliquées par Bourdet, mais Germaine revendique désormais son infériorité et sa soumission. Madame Sévin remplace alors son éducation sexuelle manquée par d'autres conseils. Elle lui enseigne l'importance de la stratégie et de la ruse, nécessaires pour maintenir un rapport équilibré au sein de son couple. Jouant les rôles de confesseur, de confidente et d'éminence grise, Mme Sévin enjoint à Germaine de garder le silence et lui donne une leçon de pragmatisme :

Madame Sévin. – [...] Et puis, s'il te faut à tout prix une absolution, je te donne la mienne, ma chérie, et de grand cœur. Moi, je suis pour la politique des résultats ! et du moment que nous n'avons fait que côtoyer le précipice, qu'il n'y a rien de cassé et que personne ne le sait [...] (p. 178).

Cette leçon est suivie d'une démonstration, puisque c'est Madame Sévin qui reçoit François à la place de sa fille pour lui donner son congé. Elle use d'un stratagème pour lui faire entendre qu'elle connaît la vérité, avant de le congédier :

Madame Sevin. – [...] Voyons, c'est assez clair ! Vous avez su par Germaine la situation anormale où elle se trouvait vis-à-vis de son mari. Vous avez compris qu'elle était malheureuse [...]. Vous avez essayé de la convaincre... vous n'avez pas réussi... Alors vous avez employé une supercherie : vous lui avez montré au-delà du fossé un... appât... Pour saisir l'appât, il fallait franchir le fossé [...] Hein ? Osez me dire que je n'ai pas vu clair dans votre jeu ! Osez-le ! (p. 184)

Au-delà de la pirouette et du retournement de situation comique (à malin, malin et demi), le discours révèle le sens de la diplomatie et de l'à-propos de Madame Sévin. Sa relecture de la pièce offre à François le beau rôle – celui de chevalier servant rusé, dévoué et plein d'abnégation – tout en montrant qu'elle a compris son ignominie : elle confond le fourbe avec panache et ironie. Qu'il entende son discours au premier ou au second degré, François comprend qu'il doit se retirer.

Madame Sévin met ainsi en évidence la nécessité d'être stratégique<sup>22</sup>, et pour cela, de savoir jouer un rôle. Cette idée a été préparée dans les deux premiers actes par la présence du théâtre dans le théâtre. À l'acte I, François Mareuil a annoncé qu'il donnait des cours d'art dramatique :

François. – Madame d'Oribeau m'a demandé de faire pour elle, dans l'intimité, un cours sur le théâtre de salon... J'y donne quelques aperçus sur la mise en scène,

---

<sup>22</sup> Cette utilisation du stratagème deviendra une constante du théâtre de Bourdet, qui s'en sert à la fois comme procédé dramaturgique et comme thème récurrent. Robert Lardier (*La Cage ouverte*), Simone Davize (*L'Homme enchaîné*), Julien Moscat (*Vient de paraître*), presque tous les personnages du *Sexe faible*, Toto et, dans une certaine mesure, Madeleine (*La Fleur des pois*), Jérôme Antonin-Faure (*Les Temps difficiles*), ou encore Agnès (*Hyménée*) sont quelques-uns de ces habiles manipulateurs pour lesquels la fin justifie les moyens. Dans la société policée de Bourdet plane toujours la menace d'être joué, et donc la nécessité de s'y préparer, de riposter ou d'esquiver. L'argent et l'amour sont les principaux moteurs de ces manipulations, et Bourdet entremêle de plus en plus étroitement les deux à partir de *Vient de paraître*.

quelques préceptes de déclamation, des conseils sur l'art de se grimer... Il y a pas mal de monde.

[...] Nous avons pensé, en effet, faciliter ainsi à un certain nombre de jeunes gens et de jeunes filles les débuts dans l'art théâtral. Nous voudrions ainsi préparer, jeter les bases ? d'une sorte d'académie privée, où les talents naissants trouveraient les adjuvants théoriques et pratiques nécessaires à leur perfectionnement. Nous espérons former ainsi les interprètes mieux instruits à la comédie de salon, et vulgariser en même temps ce genre encore trop peu répandu. [...]

Georges. – C'est une idée remarquable, qui marque une phase nouvelle dans l'évolution de la société (p. 40-42).

Le *topos* du monde comme théâtre est ici clairement développé : pour évoluer en société, il faut apprendre à ruser et à se mettre en scène<sup>23</sup>. Les plus brillants, les plus courtisés, ceux qui réussiront le mieux seront les acteurs les mieux formés, les plus habiles et les plus expérimentés. Cette idée est renforcée dans l'acte II, presque entièrement consacré à la pièce de théâtre qui se joue (dans la version de 1910) ou se prépare (dans la version de 1926) chez Germaine et Georges. Cette représentation paraît d'abord n'être qu'un divertissement, réclamé par Germaine pour sortir de sa vie conjugale monotone. Elle permet à François de tisser discrètement sa toile autour de la jeune femme : le couple-vedette évolue au milieu de personnages secondaires ou d'utilités qui lui servent de spectateurs et de faire-valoir, et disparaîtront dans l'acte III. Mais Bourdet s'attache moins au spectacle qu'à ses à-côtés. Dans la version de 1910, « *une scène a été placée avec des décors dont on voit l'envers* » (p. 58) : la « revue blanche », succession de numéros pittoresques, est vue depuis ses coulisses. On assiste aux préparatifs des acteurs, à leurs entrées et sorties, et aux commentaires des spectateurs<sup>24</sup> et du metteur en scène. Dans la version de 1926, ce sont les préparatifs du spectacle mondain qui occupent les comédiens. La discussion porte d'abord sur le choix de la pièce, puis sur la distribution des rôles, chacun négociant âprement un numéro. Dans un cas comme dans l'autre, Bourdet met en évidence les manœuvres de chaque personnage pour briller le plus possible, obtenir plus d'applaudissements (dans la version de 1910) ou décrocher le clou du spectacle (en 1926), et être au centre de l'attention. Au-delà de la satire des caprices de stars, où percent susceptibilités et rivalités, le théâtre apparaît comme un reflet de la vie sociale et met en lumière l'importance des

<sup>23</sup> Avant de quitter la scène à la fin de l'acte II, François laisse à Germaine ses accessoires de théâtre comme prétexte pour revenir le lendemain : il affiche ainsi clairement qu'avec elle, et chez elle, il joue un rôle.

<sup>24</sup> La version de 1910 développe les avantages de ces représentations mondaines. Un Monsieur soutient ainsi que celles-ci limitent les risques d'adultère en occupant les jeunes femmes, mais aussi en agissant comme une *catharsis* comique : « satisfaite par la fausse étreinte qu'elle reçoit d'un partenaire trop préoccupé de son rôle pour passer à autre chose, elle rentre chez elle avec un stock d'honnêteté renouvelé par sa pseudo-culpabilité » (p. 62). Cette déclaration peut sembler ironique dans son contexte, puisqu'en jouant la comédie aux côtés de François, Germaine s'apprête justement à tomber dans ses bras...

négociations et des stratagèmes qu'il faut y mener pour exister, s'affirmer, y *trouver son compte*. Car à la scène comme à la ville, les relations humaines reposent sur un système de transactions où l'offre et la demande doivent s'équilibrer, où chaque dépense doit être *compensée* ou *récompensée* par un retour. François Mareuil ne se donne pas en pure perte à son public, comme le remarque Georges : « Je le conçois... mais les succès mérités que vous remportez sont bien une *compensation* au mal que vous vous donnez... » (p. 34), et Jacques Sainclair avance plus loin la même idée : « Il ne joue pas *pour des prunes*, celui-là ! » (p. 77 ; je souligne). Les métaphores économiques et commerciales, omniprésentes dans la pièce, montrent que les relations conjugales obéissent aux mêmes règles. Ainsi, Madame Sévin montre à Germaine le profit qu'elle peut, elle aussi, tirer de l'acte sexuel : « Je te promets qu'il n'y a que le premier pas qui *coûte* » ; « La première fois, on le fait... *pour* son mari. Ensuite, on continue *pour* soi » (p. 17 ; je souligne). Le bonheur conjugal passe par un équilibre des forces et des moyens, où chacun doit négocier ou ruser pour trouver sa place et s'épanouir.



Ce n'est pas un hasard si Bourdet commence son exploration de la vie conjugale, qui deviendra sa grande affaire, au seuil de la chambre nuptiale. Le refus de Germaine met au jour les dysfonctionnements éducatifs, légaux, institutionnels qui conditionnent les comportements et les relations entre les hommes et les femmes, et peuvent expliquer leurs différences et leurs différends. Sans visée moralisatrice, avec une légèreté qui n'exclut pas le pathos, Bourdet pose de façon discrète la question de l'égalité des droits, de l'éducation à la sexualité, du consentement réciproque – enjeux que son époque de libéralisation commence à prendre au sérieux<sup>25</sup>, et qui préoccupent encore la nôtre. Ses pièces suivantes – *La Prisonnière*, *Le Sexe faible*, *La Fleur des pois* – poursuivront et accentueront la remise en cause des comportements sociaux établis, en proposant parfois une inversion des codes et des rôles. Enfin, *Le Rubicon* souligne, non sans ironie, l'utilité et la fonction du théâtre, miroir d'une société où chacun doit jouer un rôle et être suffisamment calculateur et habile pour s'imposer. Les coulisses de la représentation laissent entrevoir l'envers du décor mondain, sans concession pour les acteurs : c'est de ce lieu que le dramaturge observe ses personnages, avec une lucidité souriante.

<sup>25</sup> Voir par exemple Limbada 2023, chapitre 3 : « La lutte contre l'ignorance nuptiale », p. 91-124.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Bourdet Édouard, *Le Rubicon*, Paris, Stock, 1910.

–, *Le Rubicon* [édition de 1926], *Théâtre*, vol. I, Paris, Stock, 1961.

Limbada Aïcha, *La Nuit de nocés. Une histoire de l'intimité conjugale*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2023.

Scherer Jacques, *La Dramaturgie classique* [1954], éd. revue par Colette Schérer, Paris, Armand Colin, 2014.

## PLAN

---

- [L'obstacle](#)
- [Le franchissement](#)
- [La stratégie](#)

## AUTEUR

---

Élisabeth Le Corre

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris Est Créteil, LIS, [elisabeth.lecorre@u-pec.fr](mailto:elisabeth.lecorre@u-pec.fr)