

“ Lecture de *The Wives’ Excuse; or, Cuckolds Make Themselves* de Thomas Southerne (1692): La question du contrat ”

Florence MARCH
(Université d’Avignon et des Pays de Vaucluse)

The Wives’ Excuse; or, Cuckolds Make Themselves de Thomas Southerne ne fut représentée qu’une seule fois en 1691. Boudée par le public de l’époque, la comédie est ensuite tombée dans l’oubli. Ce n’est que relativement récemment que critiques et professionnels du théâtre ont commencé à s’intéresser aux qualités dramatiques et aux potentialités spectaculaires du texte de Southerne¹.

La pièce invite à une réflexion sur la notion de contrat à plusieurs niveaux. Comme l’indique le titre, l’intrigue s’articule autour d’une remise en question du contrat de mariage. Suivant les traces d’Aphra Behn, Southerne porte un regard lucide et sans complaisance sur la condition de la femme, et plus particulièrement de la femme mariée, à la fin du XVII^e siècle. Les aspirations sociales dont il se fait le porte-parole prennent d’autant plus d’ampleur dans le contexte politique de la crise des institutions qui secoue alors l’Angleterre. Au lendemain de la Glorieuse Révolution, alors que l’autoritarisme monarchique se voit contesté au niveau national, *The Wives’ Excuse* interroge le bien-fondé de la suprématie masculine au sein du foyer. La remise en question du contrat de mariage apparaît comme la répétition logique, à l’échelle domestique, de celle du contrat social à l’échelle du pays.

Southerne met son sens du théâtre au service de ses convictions. La réflexion sur la notion de contrat de mariage passe ainsi par une définition originale

¹ Ainsi la pièce a été mise en scène par la *Royal Shakespeare Company* en 1994 à Londres. Outre l’édition originale de 1691, il existe à ce jour trois éditions de *The Wives’ Excuse*: l’édition individuelle de Ralph Thornton (Wynnewood, Pennsylvania, Livingston Publishing Company, 1973); celle des œuvres complètes de Southerne par Robert Jordan et Harold Love (*The Works of Thomas Southerne*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1988, vol. 1, p. 259-342); celle incluse dans l’anthologie de Michael Cordner (*Four Restoration Marriage Plays*, Oxford, Oxford UP, 1995, p. 255-336). Dans cette étude, toutes les références renvoient à l’édition de Jordan et Love.

du contrat de spectacle. L'action dramatique dément l'amorce trompeuse qui semble apparenter la pièce aux *sex comedies* des premières années de la Restauration. La seule femme mariée dans la pièce ne cherche pas dans le cocuage une solution personnelle et temporaire aux termes injustes d'un contrat qui l'assujettit à un homme sot et sans morale. Dans l'impossibilité légale de divorcer, elle transcende par sa hauteur d'âme la pesanteur de sa condition. La comédie s'achève sur une impasse, posant véritablement un problème de société. Du même coup, les conventions comiques sont remises en question. Southerne ouvre une nouvelle voie dramatique qui sera suivie par Vanbrugh dans *The Provok'd Wife* (1697), puis Farquhar dans *The Beaux' Stratagem* (1707).

L'intérêt et la force de *The Wives' Excuse* résident dans le tressage serré du dramatique et du spectaculaire. Tout comme l'éclatement de l'espace dramatique, l'instabilité de l'espace scénique, tantôt vide, tantôt plein, soumis à de fréquents changements de décor et variations de profondeur, suggère la déconstruction du couple. Mais elle sollicite également la participation active du spectateur. Cette stimulation constante culmine au cœur de la pièce avec sa mise en abyme narrative. Si *The Wives' Excuse* de Southerne est une fiction, en revanche, *The Wives' Excuse* de Wellvile, *persona* de l'auteur, rompt l'illusion théâtrale. Dès lors, le spectateur se trouve brutalement confronté à la réalité de la condition féminine. La mise en scène de la déconstruction du mariage s'appuie sur la déconstruction du phénomène théâtral, dénonçant par là même la conception du mariage comme jeu dans la société spectacle de la Restauration.

1. Du contrat de mariage au contrat social

À l'époque de la Restauration, le contrat de mariage désigne en théorie non seulement l'acte notarié qui fixe le régime des biens des époux pendant le mariage, mais également l'acte religieux conforme au droit canonique par lequel les futurs conjoints reconnaissent devant témoins se marier librement, sans contrainte, et se jurent fidélité et assistance². Bien souvent, cependant, le contrat de mariage n'est en réalité que la mise en scène d'une transaction financière entre les familles des époux. Du fait de la législation en vigueur, qui la rend matériellement dépendante de son mari, et du code social, qui valide un double statut de la morale en fonction du sexe, la femme est la première victime des mariages arrangés. C'est le cas de Mrs Friendall dans *The Wives' Excuse*.

² Voir Gellert Spencer Alleman, *Matrimonial Law and the Materials of Restoration Comedy*, Philadelphia, Pennsylvania, U of Pennsylvania P, 1942, p. 5-30.

Southerne dénonce la violation des termes du contrat de mariage par le biais de la dialectique des sphères privée et publique. À une époque qui se caractérise par l'établissement d'une frontière entre vie privée et vie publique, le dramaturge met en scène un espace hybride où Mrs Friendall ne trouve pas sa place. Dès l'exposition, le domestique Dick définit le foyer des Friendall par un oxymore: "(...) a publick private Family" (1.1.44-45). Si l'action de la comédie alterne entre espaces publics tels la salle de concert (1.1; 1.2), la rue (1.3), St James's Park (3.2), et espaces privés tels le logement de Teazall (2.1), de Wilding (2.3) ou encore de Ruffle (3.1), la maison de Friendall, qui sert de cadre à plus d'un tiers de la pièce, fait office de trait d'union entre les deux catégories. C'est là un dévoiement de sa fonction logique, ainsi que le souligne Mrs Friendall, reprochant implicitement à son mari de gâter l'intimité de leur foyer: "I cou'd wish, you wou'd not make your House, as you daily do, one of the publick Places of the Town" (3.2.11-13). Dès lors, la maison cesse d'être un simple décor pour se présenter comme une métaphore du comportement paradoxal de son maître et au-delà, du double statut de la morale dans la société de la Restauration. Non seulement Friendall continue à entretenir des maîtresses après son mariage, mais il semble que la perspective de liaisons extra-conjugales ait en partie motivé son union avec Mrs Friendall: "(...) for to tell you the Truth, the chief End of my marrying her, (next to having the Estate settled upon me) was to carry on my Entrigues more swimmingly with the Ladies" (5.2.48-50). Il glisse en effet un billet doux à Sightly (1.3), lui donne un rendez-vous galant à St. James's Park (5.2) et finit par être surpris en flagrant délit d'adultère avec Wittwoud qui se fait passer pour sa cousine (5.3). Dans ce dernier cas, sa réaction révèle la vision corrompue qu'il a du domaine conjugal: "What a pox! Disturb a Gentleman's pleasures! And in his own House too!" (5.3.267-68). En ne considérant que son bon plaisir, Friendall se place au centre du foyer qu'il s'approprie, reléguant sa femme à la périphérie. Son attitude se traduit verbalement par l'emploi du cliché "his own" dont la redondance semble ici réactivée. En outre, la satisfaction de plaisirs extra-conjugaux précisément à l'intérieur de la demeure conjugale suggère implicitement que Friendall la transforme en maison close, selon la métaphore déjà évoquée par le domestique de Wilding: "(...) there's a Family to breed up a Pimp in!" (1.1.51). Cette conception de la vie maritale contraste avec celle qu'en a Mrs Friendall. Celle-ci déplore que son époux, et par extension son foyer, ne soit pas le sanctuaire qu'elle espérait: "(...) the Husband (whom we look upon as a Sanctuary for a Woman's Honour)" (2.2.75-76). Ainsi, la demeure des Friendall revêt une signification différente pour chacun des conjoints. Espace de liberté pour Friendall qui affirme sans vergogne son indépendance financière et sexuelle, elle est en revanche espace de sujétion pour Mrs Friendall.

Dès la première lecture, la pièce révèle un hiatus entre le pluriel du titre, “Wives”, et le cas isolé que constitue Mrs Friendall, la seule femme mariée. L’usage du pluriel semble suggérer le caractère général de la situation vécue par Mrs Friendall. Le discours du personnage sur la condition de la femme le confirme à plusieurs reprises: “Every Woman carries her Cross in this World (...)” (5.3.66); “This hard Condition of a Woman’s Fate (...)” (5.3.311). L’héroïne de Southerne devient l’emblème de toute une catégorie de population. L’emploi de la première personne du pluriel dans sa dernière tirade le confirme:

MRS FRIENDALL The unjust World,
 Let what will be the cause of *our* complaint
 (As there is cause sufficient still at home:)
 Condemn *us* to a slavery for life:
 And if by separation *we* get free,
 Then all *our* Husband’s faults are laid on *us* (...)
 (5.3.305-10; mes italiques)

Le passage de la prose aux vers blancs accentue encore la solennité du discours de Mrs Friendall qui ne s’exprime plus ici en son seul nom mais se fait le porte-parole des femmes de sa société. En contrepoint de l’intrigue principale, le destin de Fanny, entrevu dans cette même scène, vient à point nommé soutenir la dimension universelle de son propos. Promise à un mariage arrangé dans un hors-scène postérieur au dénouement, la jeune fille répétera inéluctablement l’histoire de Mrs Friendall. Ainsi, Southerne suggère une réflexion qui dépasse le simple cadre de sa pièce et invite le lecteur-spectateur à rejoindre, au-delà de la fiction, la réalité de l’époque. La dialectique des sphères privée et publique à l’œuvre dans la comédie se prolonge logiquement par un réseau de correspondances entre contrat de mariage et contrat social, ce dernier désignant la convention tacite qui régissait alors les relations entre le gouvernant et les gouvernés³.

En quête d’un nouveau statut social, les personnages féminins de Southerne reflètent un phénomène bien réel, légitimé par le contexte national de la

³ Le contrat social est fréquemment désigné par l’expression “original contract” au cours du débat politique de la fin des années 1680. Richard L. Braverman montre sa récurrence dans les pamphlets de l’époque: *Plots and Counterplots: Sexual Politics and the Body Politic in English Literature, 1660-1730*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 200. Toujours selon Braverman, la *comedy of manners* ne se prête pas volontiers à une lecture politique. Certains dramaturges de la fin du XVIIe siècle, dont Southerne, prennent cependant conscience des possibilités qu’offre ce genre, notamment à travers l’analogie entre sphère familiale et sphère politique (*Ibid*, p. 213).

Florence March

crise des institutions. Le changement de dynastie, l'abandon de l'absolutisme pour la monarchie parlementaire, les nombreux développements dans le domaine de la législation, marquent l'aspiration du peuple anglais à une plus grande liberté. Dans le prolongement de l'*Habeas Corpus Act* de 1679, le *Bill of Rights* de 1689 vise à préserver les prérogatives du Parlement et les libertés individuelles des citoyens. C'est également dans cet objectif que la loi sur la tolérance est votée en 1689. Les travaux de John Locke, rédigés sous Charles II pour la plupart mais publiés après 1688, justifient a posteriori le sens de la Glorieuse Révolution en affirmant qu'aucun des droits et des intérêts du citoyen ne peut être violé sans son accord. Exalté par le philosophe, le droit à l'insurrection entre dans l'héritage idéologique des Anglais. Le contexte historique semble ainsi propice au développement d'une réflexion sur les droits de la femme. De la contestation de l'autoritarisme monarchique à l'échelle nationale à la remise en question de la suprématie masculine au sein du foyer, il n'y a qu'un pas.

Lorsque l'on connaît les convictions personnelles de Southerne toutefois, les correspondances entre contrat social et contrat de mariage dans *The Wives' Excuse* s'avèrent plus complexes qu'il n'y paraît au premier abord. Le dramaturge se fait le champion de deux causes contradictoires. S'il promeut l'émancipation de la femme à travers toute son œuvre théâtrale, il n'en demeure pas moins un jacobite convaincu, défenseur d'un système politique conservateur et d'un contrat social tel que pouvait le définir Hobbes dans le *Léviathan*. Le paradoxe, qui sous-tend également tout le théâtre d'Aphra Behn, se trouve au cœur de *The Wives' Excuse*. La lecture sociale de la pièce qui invite à voir en Mrs Friendall une figure emblématique de la femme dans la société anglaise à la fin du XVII^e siècle se double ainsi d'une lecture politique où elle apparaît comme une allégorie de la nation après la Glorieuse Révolution⁴. La représentation de l'Angleterre sous les traits d'une femme est peut-être un clin d'œil à la reine Marie, issue de la dynastie précédente et à ce titre profondément respectée des jacobites. Southerne prend l'union malheureuse des Friendall comme point de départ pour susciter chez le spectateur une réflexion sur la situation politique du pays. La noble résignation de Mrs Friendall évoque à un autre niveau la vision jacobite d'une nation dans l'attente de jours meilleurs. L'impasse sur laquelle s'achève la pièce résume d'ailleurs assez bien la situation politique telle que Southerne pouvait la percevoir. L'échec du mariage des Friendall se double en effet de l'impossibilité légale de

⁴ Je remercie le Professeur Jeffrey Hopes de m'avoir suggéré les pistes de réflexion évoquées dans la suite de ce paragraphe.

divorcer⁵. Leur séparation à l’amiable souligne une nouvelle fois l’inégalité du statut des hommes et des femmes. Friendall conserve, avec la fortune de sa femme, l’indépendance financière qu’il avait obtenue en se mariant. Il garde également la liberté sexuelle à laquelle il n’avait jamais renoncé. En revanche, Mrs Friendall reste une femme mariée, qui redevient en outre dépendante de sa famille financièrement (5.3.322-23). Le constat final est pessimiste: “I must be still your Wife, and still unhappy” (5.3.326). Pour les jacobites, tel Southerne, la nation anglaise se trouve également dans une situation sans issue. Dans la mesure où la déposition de Jacques II reste à leurs yeux illégale, comment légitimer le règne de Guillaume III? De la même façon que Mrs Friendall repousse les avances de Lovemore qui tente de la distraire de ses déboires conjugaux, l’Angleterre des jacobites résiste vaillamment à l’usurpateur. Mrs Friendall défend donc l’intégrité de sa personne au niveau de l’intrigue et celle de la nation au niveau de l’allégorie.

La mise en scène du contrat de mariage dans *The Wives’ Excuse* ramène inévitablement à la question du contrat social. Il n’y a pas de frontière étanche entre les deux types de contrat, unis au contraire par un réseau de correspondances étroites qui se tisse au fil de la représentation. Le changement de statut social auquel la femme mariée aspire s’inscrit, on l’a vu, dans un contexte national de crise. Mais de façon perverse, le dramaturge récupère la réalité de la condition féminine pour véhiculer sa vision personnelle de la situation politique et défendre un système de gouvernement conservateur qui étouffe les aspirations sociales dont il se fait paradoxalement le porte-parole. La pièce recèle d’autres contradictions, qui concernent cette fois le contrat de spectacle. Par son titre et son sous-titre, *The Wives’ Excuse; or, Cuckolds Make Themselves* semble se rattacher à la tradition de la *sex comedy*, très en vogue durant les deux premières décennies qui suivent la Restauration. Or l’intrigue dément cette amorce trompeuse, frustrant l’horizon d’attente du lecteur-spectateur. Au-delà de l’effet de surprise ainsi créé, stratégie qui donne d’autant plus de poids au message social du dramaturge, Southerne remet en question les conventions comiques. Sortant des sentiers battus, il ouvre une nouvelle voie dramatique.

⁵ En l’absence de divorce dans la réalité, les conjoints disposaient de quatre solutions: la séparation à l’amiable sans possibilité de remariage; la séparation, toujours sans possibilité de remariage, prononcée par un tribunal ecclésiastique en cas d’adultère ou de mauvais traitements; l’annulation du mariage par un tribunal ecclésiastique dans certaines conditions très spécifiques; la dissolution du mariage sur décret du Parlement autorisant le remariage. Le premier cas de divorce parlementaire remonte à 1698, mais il n’est accordé à une femme anglaise pour la première fois qu’en 1801! La séparation à l’amiable exceptée, ces procédures présentaient l’inconvénient de rendre publique l’intimité du couple. Voir Gellert Spencer Alleman, *op. cit.*, “Part III. The Termination of Marriage”, p. 106-41.

Florence March

2. Une nouvelle voie dramatique

Lovemore propose à Mrs Friendall, traitée en femme-objet, de regagner le statut de sujet en affirmant à son tour sa liberté sexuelle. Il lui offre l’intimité que lui refuse son mari. Alors qu’elle menace d’en avertir Friendall, le vocabulaire employé par le *rake* met en évidence une inversion des valeurs: “(...) to be so *publicly* expos’d for a *private* Opinion” (1.2.144-45; mes italiques). Le “public” auquel Lovemore fait allusion se réduit en tout et pour tout à l’époux concerné, traité ici en étranger, tandis que l’adjectif “intime” qualifie l’échange verbal entre Mrs Friendall et Lovemore. La convention sociale du mariage arrangé entre deux personnes parfaitement étrangères l’une à l’autre place l’institution dans le domaine public. Lovemore semble en conclure qu’une femme mariée est une femme publique, comme le montre son penchant à prendre pour maîtresses des épouses: “But she’s marry’d she says, why, that was the best of my reasons of following her at first; and I like her so well, as she’s another Man’s wife, I shou’d hardly mend the matter by making her my own” (5.3.102-5). L’attitude de Friendall lui-même laisse à penser qu’il ne considère pas sa femme autrement, puisqu’il engage Lovemore à la distraire le plus souvent possible afin de mettre à profit ses loisirs comme il l’entend (1.2.162-76). Mais Mrs Friendall se distingue des personnages féminins des comédies précédentes dont elle n’adopte ni la liberté de ton ni le comportement frivole. Son mariage lui pèse, comme le prouve la récurrence des verbes “weigh” et “bear” dans son discours:

This hard Condition of a Woman’s fate,
I’ve often weigh’d, therefore resolv’d to bear:
And I have born; O! what have I not born? (5.3.311-13)

Le recours ponctuel aux vers blancs, on l’a vu, tranche avec la convention purement comique et accentue encore l’impression de pesanteur, qui culmine avec la métaphore du calvaire enduré par la jeune femme: “Every Woman carries her Cross in this World: A Husband happens to be mine, and I must bear it, as well as I can” (5.3.66-67). Lovemore, auquel elle n’est pourtant pas indifférente, lui propose en vain de l’alléger de son fardeau, comme Wilding a allégé Fanny du poids de sa virginité:

SERVANT	(...) she’s jogging homeward, lighter by a Maiden-head, I presume, than she came, Sir.
WILDING	The loss is not so light, but she may feel it.
SERVANT	Heavy enough, perhaps, nine Months hence, Sir. (2.2.2-5)

Florence March

Ainsi que Wilding le fait remarquer cependant, la liberté affichée par Fanny est illusoire. Ayant enfreint les contraintes morales imposées à son sexe, la jeune fille devra payer un lourd tribut à la société et épouser le bourgeois riche et sot que lui imposera sa tante. Mrs Friendall fait d'emblée un autre choix en résistant à Lovemore: "(...) 'tis the fault of my heaviness, perhaps, that can't be transported into the Woman you'd have me" (5.3.80-81). Par son élévation au plan spirituel, elle sublime la pesanteur de sa condition:

(...) what I've done to raise this Character,
 May be an Argument I will do more
 To heighten it, to the last Act of Life. (4.1.151-53)

La hauteur d'âme du personnage, qui transparaît verbalement dans les verbes "raise" et "heighten", contraste avec la bassesse des intentions du *rake*: "I will scorn you *low*" (4.1.162); "Ile think you capable of every thing;/ Of any *baseness* to advance your ends" (4.1.170-71; mes italiques). Dans cette scène, le positionnement physique des personnages dans l'espace souligne leur attitude morale, puisque Lovemore se met à genoux devant Mrs Friendall (4.1.80/112-13). Mrs Friendall se montre donc désireuse d'assumer sa condition avec dignité. En sujet qui se respecte, elle tient à être respectée: "(...) because he does not take that care of me he shou'd, must not I have that regard to myself I ought?" (4.1.135-36).

Dans la comédie des années antérieures, la femme réduite à l'état d'objet par son mariage tente de regagner le statut de sujet en inversant les rôles. Nié dans sa dignité d'époux, le cocu est à son tour instrumentalisé. C'est à cette convention comique, déjà annoncée dans le titre, que Lovemore fait allusion dans la conclusion de la pièce:

This you must all expect, who marry Fools;
 Unless you form 'em in your Schools,
 And make 'em, what they were design'd for, *Tools*.
 (5.3.333-35; mes italiques)

Tout au long de la comédie, nombre de personnages qui se font les porte-parole de la *Town* justifient par avance un tel comportement chez Mrs Friendall: Springame (1.2.40-42/48-51); Wittwoud (1.2.105-6/219-21); Lovemore (1.3.64-67); Mrs Teazall (3.2.32-37/39-41). L'allusion à "une bonne excuse" par Lovemore renvoie directement au titre de la comédie (1.3.67). Mais l'épouse trompe leur attente, tout comme le dénouement trompe l'attente du public, faussement conditionné par le titre. Il semble en outre qu'elle ne puisse être sujet que si celui auquel elle a uni sa

vie est considéré comme tel. Mrs Friendall fait tout pour conserver à son mari les apparences de sa dignité. En feignant de croire qu’il va se battre en duel (2.2), elle tente de lui rendre, avec l’épée, sa virilité. Ironiquement, ce sont donc les autres personnages qui réduisent Friendall à l’état d’objet: “Friendall’s a *property* fit for our several interests” (5.3.145-46; mes italiques).

Désignée par le pluriel “Wives” du titre comme représentative de toute une catégorie de population, Mrs Friendall fait en revanche figure d’exception par rapport à la tradition comique. Mrs Barry, qui interprétait le rôle lors de la première mise en scène, souligne le phénomène dans l’épilogue: “My Character, not being much in Vogue (...)” (1, p. 341). En rompant avec la convention du mari cocu, Southerne exacerbe le côté sérieux en germe dans toute comédie pour tendre peu à peu vers un gommage des frontières entre les genres comique et tragique. Cette évolution se ressent dans le ton de la pièce, qui s’avère nettement moins léger que dans les deux premières décennies de la période, comme dans la structure dramatique. Ici, la séparation se substitue au mariage final des comédies antérieures. La “proviso scene” conventionnelle, dans laquelle les amants discutent âprement les termes de leur union, fait place dans *The Wives' Excuse* à un autre type de scène qui adopte une méthode identique mais se fixe un objectif inverse. Le duel verbal, le jargon légal visent à stipuler, dans un élan parodique, les termes de la séparation à l’amiable. Si la dimension festive disparaît, le comique demeure, mais il est grinçant. Au-delà de la condition de la femme dans le mariage, la pièce de Southerne remet donc en question un certain nombre de conventions comiques.

Si Mrs Friendall n’adopte pas le comportement libertin de son mari, elle ne cherche pas davantage à le convertir à sa philosophie de la vie, à la différence des héroïnes de la comédie sentimentale à venir. Selon Anthony Kaufman, Mrs Friendall ne peut être qualifiée d’héroïne sentimentale parce qu’elle n’invoque pas la notion de vertu⁶. Elle ne justifie pas sa fidélité à son mari au nom de la vertu mais du respect qu’elle a pour elle-même. Elle n’essaie ni d’amener Friendall au repentir ni de faire changer Lovemore d’attitude. L’impasse du dénouement est la métaphore de la position de la comédie au carrefour de deux dramaturgies. Au tournant du siècle Southerne développe ainsi une comédie hybride, qui utilise encore certaines conventions de la *sex comedy* en les détournant de leur fonction

⁶ Anthony Kaufman, “This Hard Condition of a Woman’s Fate: Southerne’s *The Wives' Excuse*”, *Modern Language Quarterly*, 34, 1973, p. 44-45. De même, pour Rose A. Zimbaro, *The Wives' Excuse* n’annonce pas le sentimentalisme mais le développement du réalisme psychologique: *A Mirror to Nature. Transformations in Drama and Aesthetics 1660-1732*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1986, p. 191.

Florence March

initiale et annonce déjà par son ton sérieux l'avènement d'un nouveau genre⁷. Mais l'originalité du contrat de spectacle dans *The Wives' Excuse* ne se cantonne pas à la définition d'un espace dramatique innovant. Southerne remet également en question les limites de l'espace scénique.

3. L'exploitation de l'espace scénique, métaphore de l'échec du mariage

La remise en question du contrat de mariage dans la pièce passe par une exploitation originale de l'aire de jeu. D'une part, l'instabilité du couple Friendall se lit dans l'instabilité qui caractérise l'espace scénique, tantôt vide, tantôt plein, constamment soumis à un double processus d'extension et de contraction. D'autre part, la déconstruction de leur mariage se joue parallèlement à la déconstruction du phénomène théâtral. En rompant l'illusion comique, la mise en abyme narrative de la pièce suscite une réflexion à la fois sur un problème de société et sur la nature du genre théâtral.

L'occupation du plateau dans *The Wives' Excuse* se caractérise par l'alternance d'une esthétique du vide et du plein. Tandis que l'acte 2 en totalité et deux autres scènes (4.2 et 5.1) aèrent en quelque sorte l'espace ludique, le reste de la pièce compte toujours entre quatre et quatorze personnages présents en même temps, auxquels il faut ajouter les nombreux figurants. En outre, loin de se faire progressivement, le peuplement est au contraire brutal et d'autant plus oppressant. Le rideau se lève sur sept domestiques que rejoignent ensuite deux pages. A la fin de l'exposition, les panneaux du décor s'ouvrent sur douze personnages sans compter les musiciens. L'effet de soudaineté lié à cette "discovery scene" entraîne même pendant un court instant la présence de plus de vingt-et-un personnages sur l'aire de jeu. La scène suivante en compte en moyenne neuf. L'occupation du Mall, à l'acte 3, scène 2, varie entre quatre et dix promeneurs. L'acte 4 s'ouvre sur onze acteurs, auxquels s'ajoutent ensuite des musiciens, de même que la mascarade finale (5.3) qui comprend, de surcroît, des figurants. Cette alternance du vide et du plein se reproduit au cœur même des scènes de foule, confirmant l'instabilité de

⁷ Concernant la voie dramatique ouverte par Southerne dans *The Wives' Excuse*, on tirera profit des travaux suivants: Michael Cordner, "Marriage Comedy After the 1688 Revolution: Southerne to Vanbrugh", *Modern Language Review*, 85.2 April 1990, p. 273-89; Harold Love, "The Wives' Excuse and Restoration Comedy", *Komos*, vol. 2, n°4, 1970, p. 148-56; Eugene Mersereau Waith, "Admiration in the Comedies of Thomas Southerne", in *Evidence in Literary Scholarship: Essays in Memory of James Marshall Osborn*, René Wellek and Alvaro Ribeiro, eds., Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 89-103.

l’espace scénique. Il arrive ainsi que dans une même scène le plateau encombré se vide brusquement pour donner plus de relief au discours d’un personnage, tel le soliloque de Wellvile sur la nature féminine (3.1.147-75) ou les tirades de Mrs Friendall sur sa condition de femme mariée (4.1.71-92).

Les scènes de foule se prêtent encore à un phénomène contradictoire d’expansion et de contraction. Plus l’aire de jeu s’agrandit, en effet, plus elle devient anonyme. Il s’avère difficile de créer une relation d’intimité non seulement entre les personnages, mais entre eux et le public. La dimension purement spectaculaire concurrence l’intrigue dramatique. Pour permettre à l’action de progresser, le dramaturge a recours à une technique utilisée plus tard en photographie, puis au cinéma: il “zoome” sur une portion du plateau qu’il isole du reste. L’espace scénique se contracte. Un ou deux personnages se détachent ainsi du groupe pour tenter de créer une zone d’intimité au sein de l’espace public. C’est la configuration spatiale favorite des intrigants, tel Lovemore. Le *rake* saisit toutes les occasions de s’isoler avec Mrs Friendall. Elle parvient parfois à le repousser, comme sur le Mall:

LOVEMORE I have something to tell you, Madam, if you wou'd but
allow me; this is no place.
MRS FRIENDALL You'll find a time I warrant you. Ladies the Mall begins to
thin.

[*Goes to' em*
(3.2.288-90)]

Mais lorsqu’elle est prise au piège, Mrs Friendall s’efforce d’élargir l’espace qui s’est soudain contracté autour d’elle en dépit de sa volonté. À l’acte 1, scène 2, elle fait appel à son mari (l. 132), avant de laisser les deux hommes seul à seul pour rejoindre, là encore, un groupe de femmes (p. 283). Au-delà des personnages qui se heurtent ici, le conflit touche l’espace scénique, soumis simultanément à des contraintes opposées. En véritable prestidigitateur, le dramaturge fait tantôt exploser les limites de la scène, tantôt au contraire les accentue en réduisant artificiellement le champ de vision du spectateur. Le phénomène se prolonge par le jeu des regards auquel se livrent les personnages. À l’acte 1, scène 2, par exemple, tout en conversant avec Springame, Wittwoud observe le manège de Lovemore avec Mrs Friendall: “Methinks ‘tis but good manners in Mr. *Lovemore*, to be particular to your Sister (...)” (l. 37-38). Elle continue à les regarder en parlant avec Sightly qui les a, elle aussi, repérés de loin:

Florence March

WITTWOUND [*Observing Lovemore with Mrs. Friendall.*] But methinks
Lovemore, and Mrs. Friendall are very seriously engag'd
 —
 SIGHTLY I have had an Eye upon 'em. (1.2.98-101)

Le jeu des regards qui se tisse entre les personnages a une double fonction. En focalisant leur attention sur ceux qui se sont ostensiblement démarqués du groupe, les observateurs invitent le public à faire de même. À l'inverse, le regard qu'ils jettent sur leur entourage et les commentaires qui l'accompagnent rappellent leur présence aux spectateurs, élargissant à nouveau leur champ de vision.

Une autre technique, propre à la scénographie des théâtres de la Restauration et récurrente dans *The Wives' Excuse*, sert de métaphore à l'instabilité du couple marié: la "discovery scene". Ce type de scène entraîne un agrandissement du plateau en profondeur, puisque les panneaux du décor précédent s'ouvrent pour révéler des personnages déjà en place. Le principe de la "discovery scene" est fondamentalement lié à la dialectique des domaines privé et public. En révélant brutalement au public une action prise en cours, elle viole pour lui l'intimité des personnages. Lorsque le personnage entre en scène sous les yeux du spectateur, ce dernier a l'impression que la représentation lui est destinée. En revanche, lorsque le décor s'ouvre subrepticement, le personnage ne fait pas la démarche symbolique de venir vers le spectateur, qui éprouve alors le sentiment de faire intrusion dans un monde où son regard est indiscret. La "discovery scene" transforme le spectateur en voyeur. Dès lors, cette technique de scène apparaît particulièrement appropriée pour représenter la tension entre les notions de sphères publique et privée à l'œuvre dans *The Wives' Excuse*. La pièce en contient six (1.1; 1.2; 2.1; 4.1, p. 323; 4.1, p. 324; 5.3, p. 338-40). La dernière en particulier clôturera la pièce par un véritable coup de théâtre (5.3, p. 338-40). Elle dévoile Friendall et Wittwoud étendus sur un divan, en flagrant délit d'adultère. Cette séquence est l'aboutissement d'une série de "discovery scenes" qui prennent place dans la maison des Friendall, lors du dîner de l'acte 4, puis de la mascarade de l'acte 5. Le rythme rapide des panneaux qui s'ouvrent et se ferment alternativement, dérobant à la vue du spectateur le spectacle qui lui était offert l'instant d'avant, souligne la nature oxymorique du lieu à la fois public et privé. En l'espace d'une soixantaine de lignes, la configuration de la scène change trois fois:

Scene draws, shews Tables and Cards. (4.1, p. 323)

They go in to play. The Scene shuts upon 'em. Wellvile and Sightly stay. (4.1, p. 323)

The Scene opens, the Company rises from play, and comes forward. (4.1, p. 324)

Tantôt le décor s’ouvre pour laisser la foule affluer sur le plateau, tantôt il se referme sur elle, créant un vide propice au dialogue confidentiel. L’instabilité du lieu atteint son paroxysme dans la scène finale. Trois fois déjà au cours du cinquième acte les changements de décor successifs ont agrandi l’aire de jeu vers le fond (5.1; 5.2; 5.3). Tous les personnages sauf Ruffle sont réunis, ainsi que des figurants masqués. L’espace scénique semble donc au maximum de sa capacité, en même temps que le caractère franchement public de la séquence est souligné: “This Place is too publick for a Vindication of this Nature (...)” (5.3.115). C’est alors que le décor s’ouvre une ultime fois pour exhiber la plus intime des scènes: “*Scene draws, shows Friendall and Wittwoud upon a Couch*” (5.3, p. 338). Les autres personnages deviennent des voyeurs au même titre que les spectateurs: “Very fine! here is a sight indeed!” (5.3.265). Ironiquement, les deux personnages pris au piège sont précisément ceux dont la vie privée semblait inexistante. À force de transformer sa demeure en lieu public, Friendall n’y est plus chez lui: “What a pox! Disturb a Gentleman’s pleasures! And in his own house too!” (5.3.267-68). Le talent de Southerne se manifeste ici de manière incontestable. Les contraintes matérielles de la “discovery scene”, qui impliquent le recul de l’aire de jeu, ne sont pas propices à représenter une scène intime. Mais le dramaturge récupère habilement cette contradiction d’ordre scénique pour l’intégrer à son projet dramatique et souligner plus efficacement la contamination du domaine privé par la sphère publique. On note également qu’au cours de ce dernier acte, le plateau gagne progressivement en profondeur à mesure que l’action dramatique se fait plus sérieuse et le message de Southerne plus incisif.

L’instabilité qui caractérise à la fois les espaces scénique et dramatique aboutit inéluctablement au processus de déconstruction. Dans *The Wives’ Excuse*, Wellvile écrit une comédie intitulée *The Wives’ Excuse*. L’argument est identique, ainsi que les personnages, même si Wellvile ne les nomme pas:

WELLVILE	(...) I design to write a Play, and call it—
FRIENDALL	Ay, what, I beseech you, I love to know the Name of a new Play.
WELLVILE	<i>The Wives Excuse, or, Cuckolds make themselves.</i>
FRIENDALL	A very pretty Name faith and troth; and very like to be popular among the Women.
WILDING	And true among the Men.

Florence March

FRIENDALL	But what Characters have you?
WELLVILE	What Characters? Why I design to shew a fine young Woman marry'd to an impertinent, nonsensical, silly, entrigueing, cowardly, good-for-nothing Coxcomb.
WILDING	This Blockhead does not know his own Picture.
	[Aside. (3.2.231-42)]

Selon la définition rigoureuse qu'en donne Georges Forestier, la mise en abyme combine à la fois un redoublement thématique et un dédoublement structurel⁸. La mise en abyme de *The Wives' Excuse* présente un caractère atypique lié à la nature du dédoublement structurel. La pièce emboîtée n'est pas jouée mais narrée, les personnages demeurant des spectateurs virtuels. Encore à l'état de synopsis, elle se construit au fil de l'action de la pièce-cadre, soulignant d'une certaine manière que l'écriture théâtrale ne s'accomplit véritablement que dans la représentation. Chaque personnage de la comédie de Southerne se révèle donc non seulement acteur mais écrivain de la comédie de Wellvile, dans un acte d'écriture collectif. Ainsi, Friendall motive la pièce de Wellvile à bien des égards, puisqu'il en est à la fois le pivot, le bouffon et, par force, un co-auteur. L'ironie dramatique veut que ce ne soit pas exactement comme il l'escomptait:

FRIENDALL	Gad, I believe, I can help you to a great many hints, that may be serviceable to you.
WELLVILE	I design to make use of you: We, who write Plays, must sometimes be beholden to our friends. (3.2.258-61)

Par sa position centrale dans la pièce principale (3.2), la pièce emboîtée est un miroir tendu à la fois vers le passé de l'intrigue que Wellvile résume exactement et le dénouement à venir qu'il laisse entrevoir. Pour ne pas rompre le suspense, il ne dément pas catégoriquement l'amorce trompeuse du sous-titre "Cuckolds Make Themselves", mais laisse entendre au spectateur dans la salle que Southerne est un narrateur peu fiable. Il déclare à propos du personnage de la femme mariée: "I have not yet determin'd how to dispose of her. But in regard to the Ladies, I believe I shall make her honest at last" (3.2.252-53). Il semble que Southerne utilise Wellvile pour justifier à l'avance le moralisme de sa pièce et préparer le public à un dénouement peu conventionnel, comme s'il redoutait l'accueil réservé à la comédie. Au-delà du discours que Wellvile tient à l'époux libertin, Southerne s'adresse aux spectateurs pour se démarquer des auteurs de "sex comedies":

⁸ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996 [1981], p. 13.

You must know then, Sir, I am scandaliz’d extremely to see the Women upon The Stage make Cuckolds at that insatiable rate they do in all our modern Comedies: without any other reason from the Poets, but, because a man is married he must be a Cuckold: Now, Sir, I think, the Women are most unconscionably injur’d by this general Scandal upon their Sex; therefore to do ‘em what service I can in their vindication, I design to write a Play (...)
(3.2.225-31)

En devenant écrivain, comme l’y prédisposaient sa lucidité, son sens de l’observation et son esprit critique, Wellvile éclaire et guide la lecture de la pièce principale. Cette technique par laquelle le dramaturge utilise l’un de ses personnages comme *persona* évoque la convention de la parabase dans la comédie grecque, dont elle est peut-être un avatar. Les choreutes ôtent leurs habits de jeu, s’avancent et apostrophent le public au nom du dramaturge. Le coryphée interrompt alors l’action pour mettre en scène l’écrivain, faire connaître ses opinions personnelles et parlementer avec les spectateurs. De la même manière, la mise en abyme qui se joue au cœur de la pièce de Southerne rompt l’illusion comique. En se définissant d’emblée comme fiction, la pièce dans la pièce acquiert paradoxalement un statut de vérité qui se répercute sur le message social dont elle est porteuse. La réalité de la condition féminine est brutalement renvoyée au spectateur qui ne peut plus prétendre être sous le coup de l’illusion. Le contrat de spectacle le ramène, une fois encore, à la problématique du contrat de mariage. Quant à la technique de mise en abyme narrative inauguré par Southerne, il sera repris dans d’autres comédies de la fin de la période, telles *The Relapse; or, Virtue in Danger* (1696) de Vanbrugh ou *The Intrigues at Versailles; or, A Jilt in All Humours* (1697) de Duffey. Cet avatar du procédé baroque du théâtre dans le théâtre annonce peut-être le développement du roman au siècle suivant.

Conclusion

Le théâtre comique de Southerne dans son ensemble témoigne de l’intérêt du dramaturge pour la condition sociale de la femme: *The Disappointment; or, the Mother in Fashion* (1684)⁹, *Sir Anthony Love; or, the Rambling Lady* (1690), *The*

⁹ *The Disappointment* est génériquement indéterminée. L’auteur se contente de désigner l’œuvre comme “pièce”. Nadia J. Rigaud l’inclut dans le corpus de son article “Femmes de rébellion et d’intrigue dans les comédies de Thomas Southerne” et montre que Juliana constitue déjà une ébauche de certains personnages féminins que Southerne développe dans ses comédies ultérieures. *Du Verbe au geste*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1986, p. 89-98.

Florence March

Wives' Excuse et *The Maid's Last Prayer; or, Any Rather Than Fail* (1693). *The Wives' Excuse* en particulier présente une galerie de portraits de femmes très diversifiés. Dans le cadre des relations entre contrat de mariage, contrat social et contrat de spectacle, cette étude s'est limitée à l'intrigue principale qui met en scène une femme mariée. Mais une seconde intrigue centrée sur un autre personnage féminin se développe parallèlement à la première sans jamais la croiser, ce qui contribue à l'éclatement de l'espace dramatique. À travers Wittwoud, le dramaturge construit un personnage diamétralement opposé à Mrs Friendall. Révoltée contre l'assujettissement qui échoit en lot à toute femme mariée et dont Mrs Friendall est l'exemple par excellence, Wittwoud reste volontairement célibataire sans toutefois renoncer à la sexualité. En faisant fi du code social imposé aux femmes, elle sacrifie sa réputation. En adoptant le comportement d'un homme, Wittwoud se marginalise. Elle ne trouve pas davantage sa place dans la société que Mrs Friendall ne trouve la sienne au sein de son foyer. Ayant chèrement acquis sa liberté, elle entend en faire payer le prix à son entourage. La méchanceté devient dès lors le moteur de son action. Si Mrs Friendall sublime sa condition par sa hauteur d'âme, Wittwoud se caractérise en revanche par la bassesse de ses desseins. Non contente d'échapper à la domination masculine, elle veut assujettir les hommes et renverser ainsi l'équilibre établi (1.2.94-96; 3.2.92-95). Mais elle s'efforce également d'entraîner dans sa chute les femmes célibataires qui ont encore leur vertu, telles ses cousines Biddy (2.1.77-78), Fanny (1.3.29-41) et Sightly. Néanmoins, Wittwoud essuie un cuisant échec, ce qui renforce le pessimisme du dénouement: ni la femme libre ni la femme-objet n'accèdent au statut dont elles rêvent. Le sort des personnages féminins secondaires ne semble guère plus prometteur. En dépit de ses velléités d'indépendance, Fanny a perdu avec sa virginité une grande partie de sa valeur marchande et Mrs Teazall la brade à un crédule bourgeois de la *City*. Même Sightly, qui avait réussi à rester maîtresse de son destin en tout bien tout honneur, envisage d'accepter la demande en mariage de Wellvile à la fin de la pièce (5.3.291-95). Mais en renonçant à sa liberté, selon les termes de Wellvile (5.3.291-93), Sightly rejoint ironiquement l'espace de sujétion de Mrs Friendall.

Alors même que dans *The Wives' Excuse* Southerne se fait le porte-parole des aspirations sociales de son temps, l'échec de la pièce en 1692 ne laisse pas de surprendre. Le théâtre apparaît pourtant comme le microcosme privilégié où ces aspirations se manifestent de façon tangible tant dans la salle que sur scène. Le statut social de l'actrice professionnelle évolue. En outre, si l'on ne constate pas véritablement de changement dans les composantes du public, un déplacement d'influence se fait sentir: la présence physique de spectatrices, leurs attentes et les

jugements critiques qu’elles sont en droit d’émettre sont davantage pris en considération. Le contexte semble donc propice au développement d’une nouvelle voie dramatique pour rendre compte de cette prise de conscience collective. Plusieurs arguments peuvent être avancés pour expliquer a posteriori l’accueil plutôt froid qui fut réservé à la comédie. *The Wives’ Excuse* se démarque de la *sex comedy*, mais paradoxalement la scène d’exhibition sur laquelle elle s’achève atteint un paroxysme d’indécence. Si le public masculin put regretter l’abandon des conventions comiques jusque-là en vogue, les spectatrices qui réclamaient le respect des règles de bienséance ne cautionnèrent pas davantage un tel dénouement. Il est également probable que les spectateurs dans leur ensemble n’apprécièrent guère la confrontation brutale avec la réalité qui leur fut imposée au beau milieu de la représentation par le procédé de mise en abyme. Il faut enfin ajouter à la décharge du public que les comédiens ne surent sans doute pas interpréter de façon convaincante les scènes de foule à la chorégraphie complexe. Le jeu des regards, l’éclatement de l’espace scénique en sous-groupes de personnages nécessitaient que les acteurs qui ne parlaient pas continuent néanmoins de jouer la comédie. Or cette exigence était contraire à la pratique de l’époque. La production théâtrale des deux décennies suivant l’unique représentation de *The Wives’ Excuse* montre en tout cas qu’en dépit de son conservatisme politique Southerne était un dramaturge précurseur. C’est justement le caractère innovant de la pièce tant dans le domaine de l’écriture dramatique que de la mise en scène qui intéresse la critique aujourd’hui et la sauve de l’oubli.

Florence March

ANNEXES

*The Wives' Excuse*¹⁰

de Thomas Southerne

1. Acte III, scène 3, p. 33-34.

SCENE 2 – *Scene changes to St. James's Park*¹¹

(...)

MR. FRIENDALL

Why, *Wellvile*, thou art *cogitabund*, as a man may say; thy head is running upon thy Poetry.

WELLVILE

I beg your pardon. Sir, I did not mind you indeed. Your Servant, Mr. *Wilding* –
Wilding enters to 'em.

MR. FRIENDALL

Wilding, Yours. But *Wellvile*, Prithee, what is't to be? A Song? A Tribute to the whole Sex? or, a particular Sacrifice? or, is't a Libel upon the Court, ha? (we'll keep your council;) or, a Lampon upon the Town? What, I am a great Honourer, and humble Servant of the Muses my self –

WELLVILE

A very Favourite of 'em, I hear Sir.

MR. FRIENDALL

I sometimes scribble indeed, for my diversion –

WILDING

And the diversion of the Ladys, Mr. *Friendall* –

¹⁰ Extraits tirés de *The Wives Excuse: or, Cuckolds make Themselves. A Comedy. As it is Actd at the Theatre-Royal, by their Majesties Servants. Written by Thomas Southern, London, printed for W. Freeman et al., 1692.*

¹¹ Division en scène moderne.

WELLVILE

And the diversion of all the Town, Mr. Friendall –

MR. FRIENDALL

Why, Faith Gentlemen, Poetry is a very pretty Amusement, and, in the way of Intrigue, or so, among the better rank of people, I have known a Paper of Verses go farther with a Lady in the purchase of a Favour, than a Present of fifty pounds wou’d have done.

WILDING

O, Sir, ‘tis the only way of purchasing a Woman that is not to be bought.

MR FRIENDALL

But, *Wellvile*, prithee, communicate, Man.

WELLVILE

Why, if you will have it, I have a design upon a Play.

MR. FRIENDALL

Gad so, let me write a Scene in it: I have a thousand times had it in my head, but never cou’d bring it about to write a Play yet.

WILDING

No; no; You had it not in your head, Sir.

MR. FRIENDALL

I vow to Gad, but I have then, twenty times, I’m confident, but one thing or other always kickt it out again. But I promise you, I’ll write a Scene for you.

WILDING

Before you know the Subject?

MR. FRIENDALL

Prithee, what is’t? But be what it will. Here’s my hand upon’t; I’ll write it for you.

WELLVILE

You must know then, Sir, I am scandaliz’d extremely to see the Women upon The Stage make Cuckolds at that insatiable rate they do in all our modern Comedies: without any other reason from the Poets, but, because a man is married he must be

Florence March

a Cuckold. Now, Sir, I think, the Women are most unconscionably injur'd by this general Scandal upon their Sex; therefore to do 'em what service I can in their vindication, I design to write a Play, and call it –

MR. FRIENDALL

Ay, what, I beseech you, I love to know the Name of a new Play.

WELLVILE

The Wives Excuse, or, Cuckolds make themselves.

MR. FRIENDALL

A very pretty Name faith and troth; and very like to be popular among the Women.

WILDING

And true among the Men.

MR. FRIENDALL

But what Characters have you?

WELLVILE

What Characters? Why I design to shew a fine young Woman marry'd to an impertinent, nonsensical, silly, entrigueing, cowardly, good-for-nothing Coxcomb.

WILDING [*Aside*]

This Blockhead does not know his own Picture.

MR. FRIENDALL

Well, and how? She must make him a Cuckold I suppose.

WELLVILE

'Twas that I was thinking on when you came to me.

MR. FRIENDALL

O, Yes, You must make him a Cuckold.

WILDING

By all means a Cuckold.

MR. FRIENDALL

For such a Character, Gentlemen, will vindicate a Wife in any thing she can doe to him. He must be a Cuckold.

WELLVILE

I am satisfied he ought to be a Cuckold; and indeed, if the Lady wou’d take my advice, she shou’d make him a Cuckold.

MR. FRIENDALL

She’ll hear reason I warrant her.

WELLVILE

I have not yet determin’d how to dispose of her. But in regard to the Ladies, I believe I shall make her honest at last.

MR. FRIENDALL

I think the Ladies ought to take it very ill of you, if you do. But if she proves honest to the last, that’s certain, ‘tis more than the fellow deserves. (*To Wilding*) A very pretty Character this, faith and troth.

WILDING

And very well known in this Town.

MR. FRIENDALL

Gad, I believe, I can help you to a great many hints, that may be serviceable to you.

WELLVILE

I design to make use of you. We, who write Plays, must sometimes be beholden to our friends. But more of this at leisure.

2. Act V, Scène 3, p. 54-55.

SCENE 3 – *Mr. Friendall’s House*¹²

(...)

MRS. FRIENDALL

The unjust World,
Let what will be the cause of our complaint

¹² Division en scène moderne.

Florence March

(As there is cause sufficient still at home)
 Condemn us to slavery for life:
 And if by separation we get free,
 Then all our Husband's faults are laid on us:
 This hard Condition of a Woman's Fate,
 I've often weigh'd, therefore resolv'd to bear:
 And *I* have born; O! What have *I* not born?
 But patience tires with such oppressing wrongs,
 When they come home, to triumph over me;
 And tell the Town, how much *I* am despis'd.

MR. FRIENDALL

I see we are both disappointed in this affair of Matrimony; it is not the condition you expected; nor has it the advantages *I* propos'd. Now, Madam, since 'tis impossible to make it happy between us, let us ev'n resolve to make it easie as we can.

MRS. FRIENDALL

That must be my business now.

FRIENDALL

And mine too, I assure you: look you, Madam, your own Relations shall provide for you at pleasure, out of my Estate; I only article that I may have a freedom of visiting you, in the round of my acquaintance.

MRS. FRIENDALL

I must be still your Wife, and still unhappy.

LOVEMORE

What alteration this may make in my Fortune with her, *I* don't know; but I'm glad *I* have parted 'em.

MR. FRIENDALL

Well, Gentlemen, *I* can't be very much displeas'd et the recovery of my liberty, *I* am only sorry *Wittwoud* was the occasion of it: For an old blown-upon she-wit is hardly an intreigue to justify the separation on my side, or make a man very vain of his Fortune.

LOVEMORE

“ *Lecture de The Wives’ Excuse* ”

This you must all expect, who marry Fools;
Unless you form ‘em early in your Schools,
And make ‘em, what they were design’d for, Tools.

Finis.