

**“ Lecture de *The Roaring Girl* (1611)  
de Thomas Dekker et Thomas Middleton:  
Moll Cutpurse ou le principe du théâtre ”**

Line COTTEGNIES  
Université de Paris 8 - Saint-Denis

Comédie alerte et joyeuse, *The Roaring Girl, or Moll Cut-Purse* (London, 1611) connut en son temps un succès considérable grâce à son héroïne éponyme inspirée d'un personnage réel, Mary Frith (1584?-1659), dont les frasques sont alors l'objet de toutes les fascinations. Les aventures hors normes de cette femme travestie liée au milieu de la pègre sont en effet colportées par plusieurs pamphlets dans les années 1610, et elle est mentionnée dans plusieurs pièces de théâtre de la période. Elle connaît même une gloire posthume, puisqu'en 1662 encore, paraît un récit pseudo-autobiographique, *The Life and Death of Mrs. Mary Frith, commonly called Moll Cutpurse*, dont Defoe se souviendra pour la vie de sa propre héroïne, Moll Flanders<sup>1</sup>. Malgré l'intérêt que lui portait T. S. Eliot, la pièce est cependant aujourd'hui relativement négligée par la critique, tout d'abord parce que, fruit de leur collaboration, elle n'appartient en propre ni au corpus de Middleton, ni à celui de Dekker<sup>2</sup>. Elle a peut-être également pâti de sa structure un peu épisodique et de la difficulté de sa langue, en particulier dans les scènes qui dépeignent les bas-fonds de la société londonienne – et qui firent dire à Trollope qu'il ne voyait dans cette pièce que “ gallimafrée incompréhensible ”<sup>3</sup>. Pourtant, *The Roaring Girl*

---

<sup>1</sup> Voir Introduction, *The Roaring Girl*, ed. Elizabeth Cook (New Mermaids, London, A & C Black; New York, W W Norton, 1997), p. xvii-xxii; ainsi que Introduction, *The Roaring Girl*, éd. Paul Mullholland (The Revels Plays, Manchester, Manchester UP, 1987), p. 1-20.

<sup>2</sup> Il est significatif qu'il ne soit fait qu'une mention allusive à la pièce dans deux études récentes de l'œuvre de Dekker comme celle de Julia Gasper, *The Dragon and the Dove: the Plays of Thomas Dekker* (Oxford, Clarendon Press, 1990) et celle de Kathleen E. McLuskie, *Dekker and Heywood* (London, Macmillan, 1994). Pour la réception critique de *The Roaring Girl*, voir Sara Jayne Steen, *Ambrosia in an Earthen Vessel: Three Centuries of Audience and Reader Response to the Works of Thomas Middleton* (New York, AMS Press, 1993).

<sup>3</sup> Cité par Sara Jayne Steen, *Ambrosia in an Earthen Vessel*, p. 123.

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

connut dans les années 1980 et 1990 une timide renaissance sous l'impulsion des "gender studies" en raison de son héroïne hors norme, dont les déclarations d'indépendance ont été interprétées comme proto-féministes<sup>4</sup>. Mais cette "comédie urbaine" est en fait une pièce complexe marquant une synthèse étonnante entre l'optimisme tempéré propre à l'univers de Dekker, qui, en moraliste, fait triompher les valeurs de l'amitié et de l'amour sur tous les trucages, et le scepticisme radical d'un Middleton qui voit dans le détachement ironique la seule attitude possible face à l'irréversible perte des valeurs morales propre à une société en pleine mutation. La pièce s'organise autour de la figure paradoxale et énigmatique de Moll, la "roaring girl", qui a la particularité d'y incarner la vertu en dépit de ses accointances avec la pègre; mais cela ne l'empêche pas d'y occuper, en raison de son statut de personnage quasi-référentiel, une position marginale à l'égard de la fiction, sur laquelle elle porte un regard d'une ironie lucidité.

### **1. *Totus Mundus Londinium.***

L'unité de lieu, qui est d'usage dans le genre de la "City comedy",<sup>5</sup> fait de la ville de Londres l'un des personnages de la pièce, plus qu'une toile de fond. La géographie précise des lieux visités ou mentionnés permet de dessiner des trajectoires symboliques qui renvoient aux différents milieux représentés. Se croisent ainsi dans des espaces publics interlopes – échoppes ou quartiers mal famés comme Holborn – les représentants de toutes les classes sociales: au sommet de la hiérarchie, on compte la haute aristocratie, qui fait une apparition tardive au cinquième acte, avec Lord Noland et Sir Beauteous Ganymede dont les noms évoquent irrésistiblement la décadence de la noblesse, puis vient l'aristocratie moyenne (Sir Fitzallard, Sir Davy Dapper, Sir Alexander Wengrave – ce dernier ennobli de fraîche date puisque c'est sa fortune, d'origine marchande, qui lui a permis d'acquérir son titre de Chevalier), et enfin les marchands (les époux

---

<sup>4</sup> Marjorie Garber fait le point sur les approches matérialistes et féministes de la pièce dans son article "The Logic of the Transvestite: *The Roaring Girl*, 1608" (in *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, eds. David Scott Kastan and Peter Stallybrass, London et New York, Routledge, 1991, p. 221-34). Voir aussi Stephen Orgel, "The Subtexts of *The Roaring Girls*" et Jean E. Howard, "Sex and Social Conflict: The Erotics of *The Roaring Girl*", respectivement p. 12-26 et p. 170-90, in *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage* (New York et London, Routledge, 1992). Ces études tendent à considérer le statut ambivalent de la femme travestie comme métaphore de stratégies d'émancipation féminine dans un climat social et économique volatile.

<sup>5</sup> Voir l'étude de Marie-Thérèse Jones-Davies, *Un Peintre de la vie londonienne: Thomas Dekker (c. 1572-1632)* (Paris, Didier, 1958), 2 vols.

*Line Cottagnies*

Gallipot, apothicaires, Tiltyard, vendeurs de plumes, et Openwork, merciers). Viennent ensuite les serviteurs, ainsi que toute une classe de déclassés ou parasites en tous genres, qui cherchent à survivre par la ruse dans une société où ils n'ont pas de place attitrée, en particulier en exploitant les fils d'héritiers (comme le fils de Sir Davy Dapper) ou en séduisant les femmes de commerçants. Ces déclassés, fils cadets de bonne famille, soldats désœuvrés perpétuellement en manque d'argent, constituent un groupe informel et instable de prédateurs, aux franges duquel se tient l'un des personnages principaux de la pièce, Sebastian Wengrave, en conflit avec son père. Tout au bas de l'échelle sociale, le monde des hors la loi dessine une sorte d'*underworld* avec sa hiérarchie et ses valeurs propres; à cette société des bas-fonds appartiennent notamment deux personnages haut en couleurs, les si bien nommés Trapdoor et Tearcart – leurs noms évoquent leur profession de voleurs dans l'argot des brigands et des mendiants. C'est de cet argot et du pittoresque milieu des "rogues" que Dekker et Middleton nous donnent un aperçu dans une scène jubilatoire (Acte V, scène 1) où Moll Cutpurse présente à Lord Noland et à ses amis une galerie de portraits que n'aurait pas désavouée le Richard Brome de *The Jovial Crew* (1640).

Malgré la diversité des types sociaux représentés, l'univers de la pièce est universellement gouverné par le matérialisme, l'avarice allant de pair avec la cupidité, pour les plus riches comme pour les moins riches qui vivent aux crochets des autres. Ainsi, si dans l'intrigue principale le jeune Sebastian Wengrave se voit refuser l'autorisation d'épouser la femme de son choix, la jeune Mary Fitzallard, et en vient à demander l'aide de Moll, c'est parce que son père a rompu les fiançailles au motif que la dot promise ne lui semblait plus suffisante. Tous, petits ou grands, semblent partager la vision de la société du Sergent Curtleax: "all that live in the world are but great and little fish, and feed upon one another"<sup>6</sup>. Dans ce monde sans foi ni loi, la règle universelle est la duplicité; tous les personnages cherchent à obtenir ce qu'ils convoitent aux dépens de leur proie ou de leur dupe.

La pièce fourmille de références topographiques précises, et pourtant Londres est dépeinte comme une ville labyrinthique aux espaces plus symboliques que réels. Aussi le centre est-il opposé à la périphérie – les faubourgs ou la rive sud de la Tamise, lieux de tous les vices (théâtres, maisons de tolérance, tavernes). Lorsque les jeunes prédateurs cherchent à séduire les marchandes, l'enjeu est de les

---

<sup>6</sup> *The Roaring Girl*, in *The Works of Thomas Middleton*, éd. A. H. Bullen (Londres, John C. Nimmo, 1885), 8 vols., vol. 4, p. 86. Toutes les citations de cet essai sont tirées de cette édition, et seront par la suite simplement identifiées par leur numéro de page.

emmener de l'autre côté de la rivière, dans des lieux plus permissifs que leurs quartiers trop souvent sillonnés par la patrouille du Sergent de police flanqué de son acolyte, dont les noms (Curtleax et Hanger) sont évocateurs de leur fonction répressive<sup>7</sup>. Mais la notion de centre est toute relative, puisque les rues commerçantes et les lieux élégants jouxtent des quartiers plus mal famés, dédales de rues étroites et peu sûres ou au contraire lieux écartés, parcs ouverts à tous les vents comme *Gray's Inn Fields* où se rencontrent les amants et où se déroulent les duels. Middleton et Dekker s'attachent à brouiller les repères, en montrant la possible réversibilité de la polarité des lieux: les quartiers présumés fréquentables deviennent aisément le théâtre de toutes les perversions, où les pères, tel Wengrave, donnent libre cours à leur insatiable appât du gain, et où les femmes des marchands prévoient de tromper leurs maris avec des petits maîtres attirés par leur or. Car tous les personnages se laissent gouverner par leurs passions, hormis Moll, comme on le verra. Ainsi, l'opposition n'est pas plus nette, en dépit des apparences, entre un espace qui serait domestique et policé, et un espace du dehors, la rue, lieu indéterminé où l'on s'expose à toutes les mauvaises rencontres: car la sphère domestique est elle-même totalement pervertie par le vice; les rapports conjugaux et familiaux sont désormais dominés par l'intérêt et l'égoïsme. À l'inverse, la rue, lieu interlope où se croisent gueux, bourgeois affairés et aristocrates désœuvrés, prostituées et femmes de marchands présumées honnêtes, va pouvoir devenir, un paradoxal espace de rédemption par l'entremise de l'équivoque Moll.

De fait, Moll occupe dans cette pièce une position unique: elle est seule à pouvoir circuler ainsi avec une telle désinvolture dans tous les milieux. Elle règne sur la pègre, mais est tout aussi à l'aise avec les mendiants qu'avec les membres de la haute aristocratie, Lord Noland et Sir Beauteous Ganymede, qui ne semblent faire leur apparition, à la scène 1 de l'acte V, que pour mieux mettre en évidence sa nature socialement "amphibie": asexuée, elle est à la fois hors la loi et justicière, et elle n'a pas non plus d'identité sociale fixe. Dans la même scène, elle montre ainsi d'étonnantes capacités d'adaptation linguistique, en traduisant l'argot des bas-fonds en langue châtiée pour le plus grand plaisir des spectateurs que sont les autres personnages sur la scène (dans une scène qui est une mise en abîme du théâtre). Les critiques se sont beaucoup interrogés sur cette très longue scène de théâtre dans le théâtre, qui semble sacrifier à la fascination contemporaine pour le milieu des gueux, sa langue et ses règles – dont s'inspirera aussi Richard Brome

---

<sup>7</sup> "Curtleax" ou "Curtilax" évoque "Curtalaxe" (ou "curtleaxe"), mot qui désigne un coutelas, mais évoque aussi, avec "axe", la hache du bourreau. "Hanger" est encore plus riche, puisque ce mot peut désigner le fourreau du couteau, la corde pour pendre les criminels ou encore le bourreau chargé d'exécuter la sentence.

dans *The Jovial Crew* (1640). Cet épisode semble avoir pour fonction, outre le fait d'offrir une visite guidée des milieux de la pègre, de renforcer le statut métathéâtral de Moll, qu'elle garde tout au long de la pièce, et qui ne devient que plus manifeste encore dans cette scène où, guide et interprète, elle commente le spectacle joué par les gueux pour le bénéfice des spectateurs sur la scène – jusqu'à "traduire" une de leurs chansons.

## 2. " Wildly in a labyrinth I go ": un monde sans repère.

À l'image de la ville labyrinthe, l'univers moral de la pièce est un monde sans repère, dans lequel la vérité n'a plus cours et où chacun tente de manipuler les apparences à son profit. L'affaiblissement des valeurs traditionnelles, l'absence de toute dimension spirituelle et la carence des figures d'autorité favorisent l'individualisme forcené et la poursuite des intérêts particuliers. L'anarchie qui en résulte s'exprime par la métaphore obsédante du naufrage tout au long de la pièce. Mary Fitzallard, repoussée par les Wengrave, se voit perdue: "What follows then? my shipwreck?" (17). Lorsque Sir Alexander Wengrave croit son fils promis à Moll Cutpurse, c'est à nouveau cette métaphore qui lui vient à l'esprit: "'Tis a mermaid / Has tolled my son to shipwreck" (29). L'image du navire, jouet des tempêtes, est un emblème particulièrement adapté à l'expression de l'absence de direction et de repère dans l'existence. Dans la pièce, elle prend une valeur de cliché, qui combine échos bibliques et sagesse populaire, pour suggérer les dangers qui guettent l'individu sur le chemin de la vie.

L'exemple le plus éclatant de la décadence d'une société ordonnée et policée est sans doute le comportement étonnant du père de Sebastian, Sir Alexander Wengrave, qui est aussi une figure de la justice puisqu'il est "Justice of the Peace": faisant fi des valeurs de l'amitié, de l'honneur mais aussi de l'amour filial, il décide de revenir sur la parole donnée pour refuser à son fils la femme de ses vœux (elle-même fille de son ami), aveuglé par l'appât du gain et par son ambition sociale. Ce faisant, il n'hésite pas à mentir effrontément à la face du monde pour faire passer son propre fils pour un ingrat et un parjure (I. 2), en l'accusant de refuser d'honorer la parole donnée aux Fitzallard. L'héritage de la nouvelle comédie grecque – le thème du mariage contrarié par l'obstination du père – est ici soumis à une variante originale, puisque l'intrigue n'est pas centrée sur la désobéissance d'un fils et les stratagèmes mis en œuvre par la jeune génération pour parvenir à contourner l'interdit paternel, mais sur les errances du père, avare aveuglé par la cupidité, qui ne voit dans le mariage du fils qu'une source de dépenses. Père anti-naturel, Sir Alexander l'est à plus d'un titre, puisqu'il entend

Lecture de *The Roaring Girl* de Dekker et Middleton

refuser à son fils l'autorisation de se marier avec quiconque. Mais il n'est pas le seul père à être dressé contre son propre fils dans la pièce, puis qu'on y voit aussi Sir Davy Dapper préparer un complot pour faire arrêter son propre fils par la garde pour le punir de ses frasques (III. 3) et sans doute le mettre sous tutelle – mais heureusement Moll veille et la “roaring girl” sauvera de la prison son double, le “roaring boy”<sup>8</sup>, en permettant sa fuite.

La duplicité ne concerne cependant pas seulement les figures paternelles de la pièce. On l'a dit, elle semble bien être l'universelle condition, dans l'univers privé de repère de la *Roaring Girl*, comme en témoigne l'exploitation des marchandes par les jeunes prédateurs comme Laxton et Goshawk – au nom particulièrement évocateur<sup>9</sup>. Pour exprimer la loi de la jungle qui gouverne ce monde sans orientation, prolifèrent les métaphores animales tirées de la pêche ou de la chasse: ainsi les hommes de la milice sont qualifiés de “woolves” par Sir Davy (79), qui lui-même joue l'indicateur pour faire arrêter son propre fils, mais comme le fait remarquer Curtleax, la corruption et la violence de la police ne sont que le reflet de celles de la société toute entière:

We are as other men are, sir; I cannot see but he who makes a show of honesty and religion, if his claws can fasten to his liking, he draws blood: all that live in the world are but great fish and little fish, and feed upon one another; some eat up whole men, a sergeant cares but for the shoulder of a man. They call us knaves and curs; but many times he that sets us on worries more lambs one year than we do in seven. (86)

Car il semble bien que l'exercice de la loi n'assainisse en rien la société, livrée aux agissements des prédateurs, tant s'en faut; la notion de justice n'a pas de sens dans cet univers: celle-ci fait partie du mouvement général qui dresse sauvagement les hommes les uns contre les autres, telles des bêtes sanguinaires. Mais plus fondamentalement, c'est l'ensemble de cette société où la loi n'apporte aucun soulagement qui est marquée par la corruption: selon le pessimiste Curtleax, l'apparence de l'honnêteté et de la piété mêmes ne cache qu'un intérêt bien dissimulé.

Dans cet univers sans foi, ni loi, Sebastian Wengrave lui-même, bien que sincère dans son amour pour Mary, doit recourir à la ruse et à la manipulation des apparences pour arriver à ses fins, qui sont d'épouser l'élue de son cœur sans toutefois perdre l'héritage familial. Le paradoxe n'est qu'apparent; comme il

---

<sup>8</sup> Les “roaring boys” désignent à cette période le milieu des jeunes gens chahuteurs et bagarreurs qui fréquentent les tavernes.

<sup>9</sup> Le “Goshawk” est un oiseau de proie, l'autour.

*Line Cottagnies*

l'exprime par le télescopage de deux métaphores spatiales, celle du labyrinthe et celle de la navigation maritime, il doit se montrer un habile marinier pour éviter le naufrage, et louvoyer, sans perdre de vue son cap:

Though wildly in a labyrinth I go,  
My end is to meet thee: with a side-wind  
Must I now sail, else I no haven can find,  
But both must sink for ever. (...) (17)

C'est Moll la femme travestie, emblème de la duplicité, qui incarnera le subterfuge. Elle doit servir d'appât et de double pour l'autre Moll – Mary la pure, car une Moll peut en cacher une autre. La coïncidence des prénoms et des initiales (M. F.), qu'exploitera également Daniel Defoe avec son héroïne Moll Flanders, n'est bien sûr par accidentelle. Moll, qui accepte de se prêter son concours aux amants, voit dans ce prénom partagé une dimension affective, la justification d'une solidarité : " I pitied her for name's sake, that a Moll / Should be so crost in love (...) " (94). Mais ce prénom, très courant à l'époque, tant dans sa forme contractée que dans sa forme complète (Mary), prend presque une valeur générique dans la pièce pour désigner une femme, n'importe laquelle (" a Moll "); et de fait, la défense des femmes prononcée par Moll prend un tour universel, notamment lorsqu'elle corrige le séducteur, Laxton, au nom de toutes les femmes (III. 1). En présentant en miroir les deux pôles les plus extrêmes de la représentation féminine au XVIIe siècle (Marie/la femme pure, face à Ève/la prostituée), la pièce établit une symétrie en trompe-l'œil: car si pour Sebastian, Moll l'impure doit servir de repoussoir, de détour pour parvenir à Mary la pure, la similarité des prénoms révèle déjà que l'opposition n'est pas aussi stricte qu'il y paraît. En dirigeant d'abord l'attention de son père sur la femme réputée impure, Sebastian ne doute pas de parvenir à arracher son consentement à un père trop content, sans doute, de voir son fils éviter le pire, l'association de son propre nom avec celui d'une femme scandaleuse:

(...) yet I'll go on  
This crooked way, sigh still for her, feign dreams  
In which I'll talk only of her: these streams  
Shall, I hope, force my father to consent  
That here I anchor, rather than be rent  
Upon a rock so dangerous. (18)

Mais le télescopage, à nouveau, des clichés permet déjà de mettre à distance le lieu commun du danger associé à la féminité: dans la pièce, Moll assume la superposition sur son personnage des figures d'Ève et de Marie et rend l'antithèse

parfaitement caduque. Dans un premier temps, pour Sir Alexander, l'idée d'avoir une "codpiece daughter" (53) (une fille à braguette) est intolérable: "le nom de Moll" serait "fatal" à ses ambitions sociales (Seb.: "Why, is the name of Moll so fatal, sir ?", p. 55); le "nom de Moll" étant sans doute à entendre ici comme métonymie du stigmatisme moral qui l'accompagne. Par le mensonge et le leurre – en lui faisant croire à son amour pour Moll –, Sebastien entend prendre son père au piège de ses préjugés et par là, corriger la perception qu'il a des *deux* Moll. Par la même occasion, c'est l'opposition conventionnelle entre une image idéale de la féminité et une image dépravée de la femme qui tombe: le dédoublement des Moll dans la pièce mène à conclure à leur caractère réversible, ce qui est souligné notamment par le travestissement en page de Mary Fitzallard elle-même à l'acte IV, scène 1 (tandis que Moll apparaît tout d'abord en scène sous un costume féminin). Car il faut noter ce travestissement n'est pas tout à fait anodin: de même que Laxton le séducteur est instinctivement attiré par l'étrangeté de la femme travestie (en qui d'autres ne voient qu'un monstre), Sebastian lui-même est sensible à la dimension érotique du déguisement: "methinks every kiss she gives me now / In this strange form is worth a pair of two" (94). De la même façon, Moll n'est pas le personnage dépravé que l'on croit, et fait montre de qualités qu'elle est la seule à manifester; par là même, elle fait mentir les clichés de la femme perdue, avec pour effet de dissocier le nom de Moll de l'identité que lui affecte la convention populaire. Au final, tous les autres personnages s'accordent pour réhabiliter sa réputation, pour dissocier le nom et l'essence, et même Sir Alexander apprend qu'il doit désormais éviter de juger trop hâtivement selon des préjugés expéditifs.

### **3. Le rôle de Moll, " dea ex machina ".**

*Moll, principe moral.*

Moll est véritablement le principe moral de la pièce, l'unique personnage à incarner la générosité, en dépit de ses accointances avec le milieu de la pègre: c'est qu'elle seule, en vertu de sa maîtrise des déguisements, est à même de percer les apparences et démasquer les petits maîtres et les faux mendiants pour ce qu'ils sont, des imposteurs carnassiers. C'est ce qu'elle fait notamment dans la scène de "canting" (acte V, scène 1), en démasquant de faux soldats, véritables pickpockets, mais c'est aussi ce qu'elle accomplit en acceptant un rendez-vous galant avec Laxton, dont elle flatte l'orgueil avant de le rosser d'importance. De fait, les deux intrigues – celle qui concerne Sebastian et les stratagèmes des séducteurs de marchandes – ne se croisent qu'à ce moment dans la pièce, lorsque



*Line Cottagnies*

Moll inflige à Laxton une cuisante défaite en duel (III. 1). À travers lui, c'est le prédateur de son sexe qu'elle entend frapper, et sa diatribe prend une dimension étonnamment moderne:

In thee I defy all men, their worst hates  
 And their best flatteries, all their golden witchcrafts,  
 With which they entangle the poor spirits of fools,  
 Distressed needle-women and trade-fallen wives;  
 Fish that must needs bite, or themselves be bitten;  
 Such hungry things as these may soon be took  
 With a worm fasten'd on a golden hook (...). (62)

Cependant, cette correction n'a pas d'effet sur le dénouement des intrigues secondaires, puisque le complot des séducteurs est déjoué par leurs victimes sans intervention extérieure, et que les marchandes finissent par se réconcilier avec leurs maris. Quant à Laxton, la correction n'aura servi à rien, sa dernière apparition le montre, loin de se repentir, s'enfoncer encore davantage dans le mensonge et la duplicité, alors même qu'il proteste de l'honnêteté de ses intentions auprès du mari qu'il avait l'intention de gruger:

(...) sir, I swear  
 By heaven, and by those hopes men lay up there,  
 I neither have nor had a base intent  
 To wrong your bed! what's done, is merriment (IV. 2, p. 117).

Le seul personnage à invoquer le Ciel est le plus irrécupérable de la pièce, et ce serment, prononcé avec le cynisme le plus absolu, accentue encore le pessimisme de la pièce. Même l'action bienfaitrice de Moll est limitée, on le voit: elle ne peut abolir le mal, qui reste dépendant du libre arbitre individuel; tout juste, peut-être, peut-elle l'amener à prendre conscience de lui-même pour se corriger, mais cette thérapie reste sans effet sur un personnage aussi imperméable à la vertu que Laxton, nouveau Caliban.

L'effet thérapeutique de la présence de Moll est plus visible dans la réforme du père de Sebastian. En acceptant de tromper Sir Alexander, en effet, Moll permet de mettre en œuvre un rituel symbolique de clarification et de purification – en ce sens, elle a un statut d'intercesseur qui renvoie encore une fois, certes ironiquement puisqu'elle est pécheresse malgré sa relative pureté dans l'univers très noir de la pièce, à la figure tutélaire de Marie, mère du Christ. Bon gré, mal gré, Sir Alexander subit une métamorphose, au cours de laquelle son regard est descillé, et ce processus se termine par la reconnaissance qu'il s'est

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

laissé abuser par la rumeur et les apparences. À Mary Fitzallard, il avoue enfin voir pour la première fois ses qualités:

Forgive me, worthy gentlewoman; 'twas my blindness:  
When I rejected thee, I saw thee not;  
Sorrow and wilful rashness grew like films  
Over the eyes of judgment; now so clear  
I see the brightness of thy worth appear. (V.2, p. 47)

La maîtrise nouvellement acquise de ses propres passions, qui s'accompagne d'un repentir pour les fautes commises, lui permet de percevoir la véritable vertu, et ce dénouement, d'un optimisme mesuré, laisse présager un sens moral retrouvé, purgé de ses erreurs passées. Mais le spectacle de la générosité de Moll permet à Sir Alexander d'aller plus loin, à ce moment, dans le processus de reconnaissance, puisqu'il l'amène à se détacher des apparences trompeuses entérinées par la rumeur public; il recouvre alors sa liberté de jugement pour enfin voir Moll pour ce qu'elle est vraiment:

Forgive me: now I cast the world's eyes from me,  
And look upon thee freely with mine own,  
I see the most of many wrongs before me  
Cast from the jaws of Envy and her people,  
And nothing foul but that. I'll never more  
Condemn by common voice, for that's the whore  
That deceives man's opinion, mocks his trust,  
Cozens his love, and makes his heart unjust. (V. 2, p. 150)

La catin n'est pas celle qu'on croit, en dépit des apparences. Le vocabulaire judiciaire, dans la bouche d'un juge, est ici particulièrement révélateur: par l'intermédiaire de Moll, c'est une conception régénérée de la justice qui est suggérée. On peut en voir un symbole dans les quatre pièces d'or, justement des "angels", données plus tôt par Sir Alexander au faux musicien – Moll, figure angélique en costume masculin (IV.1). Par cette fausse monnaie, il pensait la piéger (le colportage de fausse monnaie était passible de prison); mais à la fin de la pièce, il "convertit", presque "miraculeusement", les fausses pièces en huit pièces véritables: ce geste, sous une apparence bien matérialiste, peut s'interpréter comme une version ironique de la conversion morale vécue par le juge et du "gain" qui en résulte. Il faut peut-être y voir, de la part des dramaturges, une référence ironique à la parabole des Talents, mais aussi un symbole plus fondamental pour l'univers de la pièce: la transformation de la fausse monnaie en vrai or est une image de la productivité du mensonge et du leurre, qui, dans cette

*Line Cottagnies*

pièce, ont mené à ce dénouement mesurément optimiste. Mais à un autre niveau, c'est aussi un symbole de l'effet de cet autre artifice qu'est la comédie elle-même, qui, en œuvre baroque, permet de parvenir au vrai et au dévoilement par le truchement de l'illusion.

Ainsi, Moll n'est pas seulement, dans un univers décadent sans direction ni valeur morale transcendante, un principe éthique résurgent. Elle incarne une vertu qui se moque des conventions et des apparences et qui s'est forgée au contact de l'épreuve et de la confrontation avec le vice. Mais elle ne préside pas simplement à une restauration d'une apparence d'ordre, elle est le catalyseur d'une purification de la notion même de justice et de vertu, dont elle incarne une version très pure, à sa manière totalement unique. De fait, le spectateur est soumis à un descillement analogue à celui de Sir Alexander. Moll, avant même d'apparaître en scène, est précédée par sa légende de femme travestie, prostituée, voleuse, grande buveuse et bagarreuse. Sir Alexander nous en dresse un portrait où l'ambivalence sexuelle suffit à elle seule à définir la monstrosité – mais dans un passage qui n'est pas sans évoquer l'autportrait en monstre de Richard III:

(...) It is a thing  
 One knows not how to name: her birth began  
 Ere she was all made: 'tis woman more than man,  
 Man more than woman; and, which to none can hap,  
 The sun gives her two shadows to one shape. (I. 2, p. 24)

Cependant, la première apparition de Moll, retardée jusqu'au début de l'acte II, n'est pas conforme au suspense et à l'attente ainsi créés dès le début de la pièce: elle y apparaît en costume féminin banal, pour se consacrer, incognito, à l'activité la plus triviale qui soit – pour faire ses courses. Cette présentation est bien sûr en trompe l'œil; mais la réaction de Laxton, à qui on annonce l'arrivée de Moll Cutpurse, est symptomatique de l'effet (voulu) de relative déception qui doit être celle d'un public à qui on a promis un personnage haut en couleurs et qui voit apparaître un être tout à fait ordinaire: "Moll! which Moll?" (38). En hommes de théâtre expérimentés, Middleton et Dekker ménagent ainsi un suspense d'autant plus efficace qu'il est tout d'abord nié: au moment où elle apparaît, Moll refuse de s'attarder avec ses admirateurs qui cherchent sollicite son attention et cherchent à l'entraîner ("I cannot stay", 30), mais quelques lignes plus bas, elle enfreint déjà les conventions qui régissent le comportement d'une femme en public pour se mettre à battre un individu suspect. Ce n'est cependant qu'à l'acte III, scène 1 que Moll apparaît en habit d'homme et qu'elle donne la pleine mesure de ce qu'on attend de la fameuse "roaring girl", dans la scène où elle provoque Laxton en duel.

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

Mais en dépit de la rumeur qui attribue à Moll une sexualité débridée, Moll est caractérisée dans la pièce par sa chasteté. Le travestissement fonctionne non comme signe extérieur d'une liberté sexuelle assumée mais bien plutôt comme la revendication d'une marque d'effacement de l'identité sexuelle. De fait, elle revendique une totale autonomie à l'égard des codes génériques: elle est l'individu singulier par excellence, indépendamment de son sexe. Malgré la part de négation qu'elle comprend, sa revendication d'autonomie prend évidemment une dimension qu'on dirait aujourd'hui féministe, puisqu'il s'agit d'échapper aux conventions sociales qui régissent la vie des femmes; à Sebastian, elle avoue ainsi:

I have no humour to marry; I love to lie a'both sides a'th'bed myself; and again, a'th'other side, a wife, you know, ought to be obedient, but I fear me I am too headstrong to obey; therefore I'll ne'er go about it. (...) I have the head now of myself, and am man enough for a woman; marriage is but a chopping and changing, where a maiden loses one head, and has a worse i'th'place. (II.2, p. 51)

On peut noter que Margaret Cavendish, dans sa pièce *The Convent of Pleasure* (Londres, 1668), mettra en scène une héroïne qui fonde une communauté de femmes pour échapper au mariage, et que Mary Astell elle-même n'hésitera pas à prôner la chasteté comme condition de la liberté des femmes, en 1694. Cependant, Moll, à la différence de l'héroïne de Cavendish ou même d'Astell, n'érige pas son mode de vie en modèle éthique ou social; elle ne revendique rien, à strictement parler, sinon une liberté absolue pour elle-même: "Perhaps for my mad going some reprove me; / I please myself, and care not else who love me." (V. 1, p. 137) Si elle prétend échapper aux conventions sociales, c'est en ce qu'elle a appris à dominer ses passions; son refus de la sexualité trouve sa source dans la maîtrise du corps par l'esprit, qu'elle revendique:

Base is that mind that kneels unto her body,  
As if a husband stood in awe on's wife:  
My spirit shall be mistress of this house,  
As long as I have time in't... (III.1., p. 64)

N'en déplaise aux études féministes récentes qui voudraient voir en Moll une héroïne d'un nouveau type, la métaphore, tirée du champ domestique, et qui fait de l'esprit le principe mâle sur le principe féminin, rétablit la seule hiérarchie acceptable, même aux yeux de Moll: en l'absence d'autres façons de penser le rapport entre le corps et l'esprit, la sujétion du corps à l'esprit semble la seule issue, et la chasteté la seule façon d'échapper à la sujétion au principe masculin.

*Line Cottagnies*

Mais la vertu que défend Moll est une vertu qui doit s'exposer, qui doit subir le test de la tentation et de l'épreuve. Elle-même connut, avoue-t-elle, la tentation du péché dans sa jeunesse (V. 1, p. 135); mais comme le futur Henry V de Shakespeare, cette fréquentation des bas-fonds lui donne une connaissance supérieure, condition même de la vertu. De fait, la pièce peut se lire comme une suite de mises à l'épreuve, car c'est bien dans la tentation que se révèle le caractère et que s'apprend la vertu. Ainsi, Moll se méfie des apparences, quelles qu'elles soient: si elle n'accable pas les femmes qui ont l'air d'être des prostituées, elle n'a aucune confiance dans les femmes d'apparence honnête, qui peuvent très bien cacher leur jeu, ou tout simplement n'avoir jamais été soumises encore à la tentation: "'tis impossible to know what woman is throughly honest, because she's ne'er thoroughly tried" (II.1, p. 44). On le voit, on ne peut faire du personnage de Moll la porte-parole d'une question féministe avant l'heure; son propos est ailleurs: la vertu qu'elle incarne et qu'elle promeut est une vertu pratique, qui repose sur une conception profondément pessimiste de la nature humaine, humanité déchue, dont toute sainteté est absente, mais qui paradoxalement permet une rédemption limitée. La seule vérité de l'être n'est pas une vérité devant Dieu, ni devant la société, mais c'est une vérité devant et de par soi, semble nous dire l'héroïne de Middleton et Dekker.

*Moll, principe de la comédie.*

Mais Moll n'est cependant pas seulement le principe moral de la pièce, car elle se caractérise aussi par sa dimension métanarrative. Moll Frith, alias Moll Cutpurse, possède en effet dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle un aspect référentiel: comme semble le promettre l'épilogue, la véritable Mary Frith a très certainement tenu sur scène son propre rôle à un moment donné, sans doute pour interpréter l'une des chansons en s'accompagnant à la viole<sup>10</sup>:

The Roaring Girl herself, some few days hence,  
Shall on this stage give larger recompence. (Epilogue, p. 152)

La page de titre de la pièce souligne le statut ambivalent du personnage, en intégrant le portrait (un bois gravé) de la "roaring girl": il eût été plus conforme à l'usage qu'un tel portrait figure en guise de frontispice, en guise simplement d'accompagnement de la page de titre. Or par ce procédé, c'est elle-même qui

---

<sup>10</sup> Cf. E. Cook, " introduction ", p. xxvii-xviii.

concentre les regards dès l'entrée, et l'accent est mis, dans cette représentation, sur son habit masculin, précis au détail près, tandis qu'une légende marginale spécifie: "my case is alter'd, I must worke for my living". Cette phrase, attribuée au personnage principal, ne figure pas dans la pièce: elle renvoie à un au-delà du théâtre et sans doute faut-il comprendre que Mary Frith monnaie sa participation au spectacle en jouant son propre rôle, tout comme le comédien professionnel qui joue son personnage. Voilà qui permet sans doute aussi de rendre compte du statut totalement singulier de ce personnage dans la pièce. Si Moll a ce statut à part, dans l'intrigue, c'est aussi parce qu'elle est *d'ailleurs*: elle vient directement du monde "réel", et cette dimension fait de la pièce une œuvre unique, faite pour entrer en résonance avec un ici et un maintenant qui nous aujourd'hui est inaccessible. À l'égard des autres personnages de la pièce, elle dépasse du cadre. Mais à l'égard du Londres des années 1610, elle est déjà un mythe, une fiction, dont joue la pièce (et à laquelle elle participe). Car Mary Frith, les témoignages sont unanimes, concevait ses apparitions publiques comme des performances théâtrales, et les documents décrivant ses parutions devant les autorités, soulignent tous son habileté à se mettre en scène – qui lui vaut sans doute d'avoir bénéficié d'une certaine indulgence de la part de l'appareil judiciaire. Sur la scène d'un théâtre, elle est fictionnalisée, théâtralisée, tout particulièrement, bien sûr, lorsqu'elle entre en scène non pour interagir avec d'autres "fonctions-personnages", mais lorsqu'elle y est pour être admirée en tant qu'elle est elle-même (c'est-à-dire la "véritable" "roaring girl") – par exemple lorsqu'elle chante en s'accompagnant au luth. Alors, Moll incarne ce moment fascinant où le théâtre devient agent de mythification, mais où il le fait au plus près des traditions populaires et de son public, puisque Moll, qui est elle-même, dans son personnage public, comme une réincarnation de Long Meg de Westminster, fait déjà partie du folklore londonien. La pièce semble ainsi suggérer toute une réflexion sur l'illusion: le grand thème de la pièce n'est-il pas, en effet, d'apprendre à voir au-delà des apparences, à démystifier le mensonge et l'hypocrisie? Or ici, c'est une actrice (de sa propre vie, ou lorsque son rôle est interprété par un jeune garçon, un comédien incarnant une comédienne d'un autre type) qui permet cette heuristique de l'artifice.

On peut ainsi voir dans la représentation de Moll une allégorie de la valeur heuristique du théâtre: principe éminemment baroque, le théâtre révèle le vrai par l'illusion et Moll, en tant que principe théâtral, permet de dégager le vrai du faux. Moll a ainsi un statut particulier qui est plus proche de celui du metteur en scène (plus évident lorsqu'elle tend des pièges à ses interlocuteurs en leur faisant jouer la

*Line Cottagnies*

partition qu'elle a conçue pour eux<sup>11</sup>), tout en commentant l'action comme le ferait un chœur, à travers de nombreux apartés. Lorsque Sir Alexander fait visiter sa maison à ses amis, dès l'acte I, scène 2, il semble déjà suggérer cette interprétation, en pointant la réversibilité entre le monde du théâtre et le monde des spectateurs; décrivant pour ses invités son cabinet de curiosité, rempli d'œuvres d'art, il désigne le théâtre et les spectateurs qui le composent en feignant de voir en chaque visage de la salle un portrait ou un ouvrage rare:

Nay when you look into my galleries,  
 How bravely they are trimm'd up, you all shall swear  
 Y're highly pleas'd to see what's set down there:  
 Stories of men and women, mix'd together  
 Fair ones with foul, like sunshine in wet weather;  
 Within one square a thousand heads are laid,  
 So close that all of heads the room seems made;  
 As many faces there, filled with blithe looks,  
 Show like the promising titles of new books  
 Writ merrily, the readers being their own eyes,  
 Which seem to move and to give plaudities (...). (I.1, p. 19)

L'aspect ludique de ce passage – tout comme celui de l'acte IV, scène 2 (107), où Dekker et Middleton font référence à une autre pièce du répertoire, *Westward Ho*, que l'une des marchandes voudraient aller voir – n'ôte rien à son intérêt métadramatique. En suggérant le prolongement entre le monde théâtral et celui de la salle, voire la réversibilité entre deux espaces censés ne pas se superposer, les dramaturges mettent en avant le caractère universel de leur message, mais donnent aussi au théâtre didactique une métaphore formidablement juste. Moll est donc un personnage qui incarne le principe du théâtre, ou plus précisément celui de la comédie, qui est de corriger au moyen de l'illusion et de l'artifice. Annoncée dès le prologue par une métaphore aérienne plus souvent employée pour désigner l'inspiration dans ce genre de textes liminaires, elle est de fait, d'entrée de jeu, donnée comme une allégorie du théâtre. Notre "roaring girl", dit en effet le prologue, n'est pas celle qui boit la nuit dans les tavernes ou bat son mari (ce que serait une virago dans la tradition des figures du monde à l'envers): "None of these roaring girls is ours; she flies / With wings more lofty" (10). Principe de la comédie, Moll permet ainsi dans l'univers de la pièce de mettre en œuvre une heuristique par l'artifice et le déguisement. Réponse aux Puritains qui se

---

<sup>11</sup> Cf IV.2: "He that can take me for a make musician, / I cannot choose but make him my instrument / And play upon him. "

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

déchaînent contre le théâtre à cette période, Moll devient l'allégorie du théâtre même et la page de titre ne disait pas autre chose, suggérant l'identité entre *The Roaring Girl*, la pièce elle-même, et le personnage éponyme (qui se superpose au personnage "réel"): Moll *est* le théâtre, elle *est* la comédie: travestie (comme les acteurs), forte d'une réputation d'immoralité (comme le théâtre), mais loin d'être cette catin qu'on l'accuse d'être, elle s'avère capable de corriger ses semblables par le recours à l'illusion (comme la comédie).<sup>12</sup>

Le dénouement de la pièce montre le triomphe de la comédie sur le chaos: le père, réformé, accepte avec joie le choix du fils; Moll, de son côté, veille à ce que ses amis ne soient pas dépouillés par les petits voleurs. Quant aux marchands, ils font preuve de mansuétude à l'égard de leurs femmes, tandis que les prédateurs sont repoussés. Mais il faut noter que les exploités ne semblent connaître qu'une conversion à l'honnêteté bien superficielle: Trapdoor, par opportunisme et pour sauver sa peau, feint de se repentir d'avoir joué double jeu; Laxton disparaît de la pièce sans avoir été le moins du monde affecté (encore moins corrigé) par son expérience. Peut-être ces personnages n'ont-ils pas les moyens d'être honnêtes; c'est du moins ce que semblerait suggérer une pièce où prolifèrent les personnages des marges, dont on devine le désarroi. Si l'indépendance économique est indispensable à l'honnêteté, on peut s'interroger sur l'origine de l'autonomie économique de l'héroïne elle-même, mystère sur lequel la pièce reste discrète – et qui accredit ses liens avec la pègre, confirmés par sa connaissance approfondie des règles de comportement de ce milieu. Mais l'un des problèmes que ne résout pas la comédie concerne la possibilité de la vertu dans une telle société, très largement livrée à elle-même, sans principe fédérateur qui pourrait venir assurer le respect de valeurs transcendantes et absolues. Le rétablissement de la justice, par la conversion de Sir Alexander, est en effet bien fragile. Et si Moll connaît la pègre comme sa poche, elle n'a aucun moyen d'abolir le crime, et ne semble pas le souhaiter. Elle peut seulement, ponctuellement, par l'effet de sa présence et de son intervention bénéfique, remédier aux effets de quelques délits, faire restituer une bourse ou quelques objets à leurs propriétaires. Mais aucune solution ne semble envisageable pour remédier aux injustices – qu'il s'agisse de celles qui justifient l'existence de la pègre ou de celles que celle-ci cause à son tour – à une plus grande échelle, et c'est là que se manifestent tout le pessimisme et le scepticisme de Dekker et Middleton. En fin de compte, l'originalité de *The Roaring Girl* se situe surtout dans la réflexion sur l'illusion théâtrale qu'elle permet: car la "roaring

---

<sup>12</sup> Je remercie Gisèle Venet qui a proposé cette hypothèse au cours du séminaire du Groupe Epistémè auquel a été présentée la première version de cette étude.



*Line Cottagnies*

girl”, c’est l’esprit de la comédie elle-même qui permet d’illustrer les pouvoirs heuristiques du théâtre. Moll Cutpurse peut dès lors s’interpréter comme l’allégorie d’un théâtre humaniste, en répondant aux accusations d’immoralité par les effets bénéfiques de son “travail” (“work”, comme l’indique la page de titre) – son intervention sur une humanité déchue qui ne peut avoir qu’un effet ponctuel.

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

## ANNEXES

*The Roaring Girl*

de Middleton and Dekker.

Citations tirées de *The Dramatic Works of Thomas Middleton*, éd. A. H. Bullen, London, John C. Nimmo, 1885, 8 vols., vol. IV, p. 61-63, p. 148-50.

### **1. Acte III, scène 1. La révolte de Moll contre les séducteurs. v. 69-144, p. 61-63.**

MOLL

Draw, or I'll serve an execution on thee,  
Shall lay thee up till doomsday.

LAXTON

Draw upon a woman! why, what dost mean, Moll ?

MOLL

To teach thy base thoughts manners: thou'rt one of those  
That thinks each woman thy fond flexible whore;  
If she but cast a liberal eye upon thee,  
Turn back her head, she's thine; or amongst company  
By chance drink first to thee, then she's quite gone,  
There is no means to help her: nay, for a need,  
Wilt swear unto thy credulous fellow-lechers,  
That thou art more in favour with a lady  
At first sight than her monkey all her lifetime.  
How many of our sex, by such as thou,  
Have their good thoughts paid with a blasted name  
That never deserv'd loosely, or did trip  
In path of whoredom beyond cup and lip !  
But for the stain of conscience and of soul,  
Better had women fall into the hands  
Of an act silent than a bragging nothing;  
There is no mercy in't. What durst move you, sir,

*Line Cottagnies*

To think me whorish ? a name which I'd tear out  
 From the high German's<sup>13</sup> throat, if it lay leiger there  
 To despatch privy slanders against me.  
 In thee I defy all men, their worst hates  
 And their best flatteries, all their golden witchcrafts,  
 With which they entangle the poor spirits of fools,  
 Distressed needle-women and trade-fallen wives;  
 Fish that must needs bite, or themselves be bitten;  
 Such hungry things as these may soon be took  
 With a worm fasten'd on a golden hook:  
 Those are the lecher's food, his prey; he watches  
 For quarrelling wedlocks and poor shifting sisters;  
 'Tis the best fish he takes. But why, good fisherman,  
 Am I thought meat for you, that never yet  
 Had angling rod cast towards me ? 'cause, you'll say,  
 I'm given to sport, I'm often merry, jest:  
 Had mirth no kindred in the world but lust,  
 O shame take all her friends then ! but howe'er  
 Thou and the baser world censure my life,  
 I'll send 'em word by thee, and write so much  
 Upon thy breast, 'cause thou shalt bear't in mind,  
 Tell them 'twere base to yield where I have conquer'd;  
 I scorn to prostitute myself to a man,  
 I that can prostitute a man to me;  
 And so I greet thee.

**2. Acte V, scène 2. Le dénouement. v. 214-68, p. 148-50.**

LORD NOLAND

What is it, Jack ?

MOLL

He was in fear his son would marry me,  
 But never dream't that I would ne'er agree.

---

<sup>13</sup> Personnage célèbre à Londres pour sa valeur au combat dans les années qui précèdent la pièce.

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

LORD NOLAND

Why, thou had'st a suitor once, Jack: when wilt marry ?

MOLL

Who, I, my lord ? I'll tell you when, i'faith;  
 When you shall hear  
 Gallants void from sergeants' fear,  
 Honesty and truth unslander'd,  
 Woman mann'd, but never pander'd,  
 Cheats boot'd, but not coach'd,  
 Vessels older ere they're broach'd;  
 If my mind be then not varied,  
 Next day following I'll be married.

LORD NOLAND

This sounds like doomsday.

MOLL

Then were marriage best;  
 For if I should repent, I were soon at rest.

SIR ALEXANDER

In troth thou'rt a good wench: I'm sorry now  
 The opinion was so hard I conceiv'd of thee:

*Enter TRAPDOOR.*

Some wrongs I've done thee.

TRAPDOOR

Is the wind there now ?  
 'Tis time for me to kneel and confess first,  
 For fear it come too late, and my brains feel it. [*Aside.*]  
 Upon my paws I ask you pardon, mistress !

MOLL

Pardon ! for what, sir ? what has your roguishness done now ?

TRAPDOOR

*Line Cottagnies*

I've been from time to time hired to confound you  
By this old gentleman.

MOLL

How ?

TRAPDOOR

Pray, forgive him:  
But I may counsel you, you should never do't.  
Many a snare t'entrap your worship's life  
Have I laid privily; chains, watches, jewels;  
And when he saw nothing could mount you up,  
Four hollow-hearted angels he gave you,  
By which he meant to trap you, I to save you.

SIR ALEXANDER

To all which shame and grief in me cry guilty.  
Forgive me: now I cast the world's eyes from me,  
And look upon thee freely with mine own,  
I see the most of many wrongs before me,  
Cast from the jaws of Envy and her people  
And nothing foul but that. I'll never more  
Condemn by common voice, for that's the whore  
That deceives man's opinion, mocks his trust,  
Cozens his love, and makes his heart unjust.

MOLL

Here be the angels, gentlemen; they were given me  
As a musician: I pursue no pity;  
Follow the law, and you can cuckold me, spare not;  
Hang up my viol by me, and I care not.

SIR ALEXANDER

So far I'm sorry, I'll thrice double 'em,  
To make thy wrongs amends.  
Come, worthy friends, my honourable lord,  
Sir Beauteous Ganymede, and noble Fitzallard,  
And you kind gentlewomen, whose sparkling presence  
Are glories set in marriage, beams of society,

*Lecture de The Roaring Girl de Dekker et Middleton*

For all your loves give lustre to my joys:  
The happiness of his day shall be remember'd  
At the return of every smiling spring;  
In my time now 'tis born; and may no sadness  
Sit on the brows of men upon that day,  
But as I am, so all go pleas'd away !

*Exeunt omnes.*