

AUTEURS

LE ROYAUME, DANS *KINGDOM OF EARTH* DE TENNESSEE WILLIAMS.

"And so in ignorance she (the soul) descended into matter."
Fragments from a Faith Forgotten, "The Pistis Sophia", p. 470

"The earth also was corrupt before God ; and the earth was filled with violence. And God looked upon the earth, and, behold, it was corrupt ; for all flesh had corrupted his way upon the earth."

Genesis, VI : 11-12.

Kingdom of Earth appartient à une période troublée de la vie de Tennessee Williams et la critique a eu tendance à classer les pièces datant de la fin des années soixante comme des œuvres mineures de la production du dramaturge. Certains critiques, tels que Foster Hirsch considèrent cependant *K. of E.* comme une exception à cette règle : "Only one play of this period- *K. of E.* (1968), écrit F. Hirsch, is first rate Williams, but it too failed to attract critics and audiences." Mais Jerrold Phillips va plus loin dans son approche de la pièce : "Only when the material lying beneath the surface is examined does the work come into focus.", et pour lui la pièce est "a work of great imaginative power and compelling intensity." (1) Il est significatif de constater que ce dernier terme est celui-là même qu'emploie T. Williams pour caractériser les temps forts des années soixante, s'opposant par là à l'opinion généralement admise selon laquelle il aurait cessé d'exister vers 1961, tandis que, précise-t-il "it was at that point that I began upon a metamorphosis as a playwright that contained points of *intensity* (c'est nous qui soulignons) as significant to myself as those before.". Cette intensité est encore soulignée dans la remarque de l'auteur à propos de la reprise de la pièce alors modifiée : "It was cut to its proper length, beautifully cast, and the lady who directed it brought out its bawdy and yet touching style and *its strong thematic content* (nous soulignons)". (2) C'est en effet dans une pièce comme *K. of E.* que se trouve pleinement manifestée la fonction déictique du théâtre qui consiste à donner une forme concrète aux tortures de la conscience humaine, à lui montrer la racine de ses souffrances, à démasquer son mal. A la suite de Dante dont les œuvres étaient familières à T. Williams, l'écrivain américain veut que l'individuel soit soutenu par l'universel. La quête personnelle retentit sur la conscience collective qu'elle doit contribuer à transformer, à purifier. Au delà des masques multiples l'homme a besoin de trouver ce qu'Esther Jackson appelle "a self above selves". (3) C'est donc la tâche du dramaturge d'interroger la vie, même si aucune réponse définitive, absolue, ne peut venir, laissant ainsi entier le mystère de notre condition. (4)

Lorsque *K. of E.* fut joué pour la première fois en 1968, David Merrick présenta la pièce comme une "tragicomedy of the Delta", mais il changea le titre de l'auteur, qui fleurait trop le drame biblique, dit-il, pour celui de *Seven Descents of Myrtle* jugé vulgaire par l'auteur (5). Donc, pour T. Williams il y a un sens, peut-être une dignité dans ce qui paraît obscène, grotesque, horrible ou comique, sens et dignité qui éloignent de la vulgarité. Un Sudiste, d'ailleurs n'aime guère à tomber dans la vulgarité, mais, pour échapper au déséquilibre sensuel, au risque de la violence, autre face du romantisme, force lui est de recourir au comique qui permet d'objectiver, de relativiser les données intérieures, les situations douloureuses (6). T. Williams s'est en effet souvent senti dans le rôle de l'agneau, du faible en face des violents, des durs, et, comme nous le dit Estelle Parsons, l'interprète du rôle de Myrtle, *K. of E.* est un aboutissement dans l'œuvre de T. Williams, qu'ont préparé les pièces précédentes. Le thème "forts contre faibles" est à son maximum dans *K. of E.* Le cri de "Chicken is king !" marque la victoire des durs, l'écrasement des faibles. Cette vue, quelque peu schématique de l'actrice n'est peut-être pas complètement celle de l'auteur qui, au dire même de l'interprète, "seemed not too willing to talk about the character or the play." (7).

En fait rien n'est si simple, si tranché dans la vie qu'on puisse mettre les bons d'un côté, les mauvais de l'autre ; en outre, serait-il bien nécessaire de déployer tout l'arsenal symbolico-mythique cher au poète dramatique pour donner plus de poids à un fait qui s'impose de lui-même. Si les symboles sont utiles pour "résumer l'horrible en un court espace de temps", et s'ils sont le langage théâtral par excellence, c'est sans doute pour suggérer une vérité complexe, subtile, qui ne pourrait être perçue sans leur truchement. Mais symboles et mythes servent surtout à introduire le mystère sur la scène plus qu'à affirmer des vérités ou à démontrer l'infailibilité d'une proposition : "I give them (the spectators) views, but not certainties." (8).

I - Le Royaume divisé - ou le Pêché.

Ce qui frappe d'abord dans *K. of E.* c'est la dualité, la division, le divorce, l'affrontement qui règne entre les personnages ; en fait le théâtre lui-même est le lieu privilégié du paradoxe, de la personnalité double, ou dédoublée. (9)

Le titre ironique de *K. of E.* évoque cette dualité, puisque le royaume dont il s'agit s'oppose à celui qui est le plus souvent mentionné, bien que peu recherché : le Royaume des Cieux. Le mot "Royaume" traduit celui de "Malkuth" qui est le "règne", la projection terminale sous une forme matérielle de l'organisation céleste manifestée dans le temps et l'espace. C'est l'aboutissement naturel de l'architecture céleste. "Malkuth Shamayim" dénote l'union intime du feu et de l'eau, les deux principes à la base de la création qui sont la double polarisation de l'unité primordiale. Le Royaume est donc parmi les hommes, mais, pour s'établir sur la terre, il doit être reconnu par les hommes ; ce joug divin les libère de tous les autres. Le Royaume ne vient donc ni par la révolte, ni par la force. Dans les expressions consacrées "le règne, la puissance et la gloire", "le règne de la justice, de l'amour, et de la paix", on trouve ce qui s'oppose au "Royaume terrestre" dans son sens négatif ; positivement parlant "le Royaume terrestre" est un sens tardif du "Royaume des Cieux", et signifie tout l'univers. (10)

Ceci fait apparaître la division, la tension dans la pièce de T. Williams, où tout est soumis au temps, et succombe par lui. Les critiques, qui, impatients, lors des premières représentations n'ont pu, dirent-ils rester pour attendre que la maison soit engloutie, ont indirectement rendu hommage à l'auteur. L'imminence est en effet l'aspect temporel qui domine dans la pièce, ce qui s'oppose à la dimension a-temporelle, c'est-à-dire éternelle du "Règne" divin. Au royaume terrestre rien ne dure. Les appareils électriques de Myrtle, symbole des possessions terrestres vides de sens lorsqu'elles sont coupées de leur source divine, en l'occurrence l'électricité, véhicule des forces supérieures, vont être englouties par les flots anarchiques : coupée du feu avec lequel elle constituait l'unité essentielle, l'eau se déchaîne et envahit tout. Les "spiritual gates" sont fermées, alors la digue du voisin saute et les eaux déferlent ; les eaux des désirs, désirs de richesses terrestres, de confort, avidité de possession de la terre, des désirs charnels brûlants symbolisés encore par le chat, par l'asthme de Myrtle, par le poumon mort de Lot. L'air, élément spirituel, manque à ce monde d'en-bas.

La "puissance" fait place à la faiblesse — celle de Lot dont le nom évoque la faiblesse du vice — celle de Chicken qui maîtrise mal ses instincts, et dont la violence n'est que le masque de cette faiblesse ; ainsi il s'attaque à la faiblesse physique, image de sa faiblesse intérieure : il traite Lot de "chicken", et enfonce un interdit, que d'ailleurs la Bible ne retranscrit pas in extenso, à savoir : "ne pas manger un membre d'un animal vivant", lequel interdit fut énoncé par Noé. (11). "Ne pas manger de sang", or, lors d'inondations Chicken dévore des poulets tout crus. Les poulets sont aussi Lot, appelé Chicken par son frère ; plus Lot s'affaiblit, plus Chicken se renforce ; il pompe, tel un vampire, le sang de l'animal vivant dont il s'assimile, par la nutrition, la force et la vie. Car, entrer dans le Royaume des Cieux c'est entrer dans la vie ; coupé de la vie il doit la prendre de force ; pour ne pas mourir il tue, physiquement, ou moralement. Lot est tué, en quelque sorte, par substitution.

Quant à la "gloire", elle apparaît déçue dans le personnage de Myrtle, dont l'ancien patronyme évoque les plantations de canne à sucre de jadis (Kane). Elle porte aussi le prénom de celle qui fut la gloire des Hébreux, Esther, ou Hadassa. Myrtle raconte sa gloire passée comme danseuse de music-hall.

Le règne de la "justice" est à son nadir : le trafic avec les papiers, le texte dicté par Chicken, signé par Myrtle, sont des caricatures de la justice.

En ce qui concerne le règne de l'amour, il est fort illusoire : seule la femme en semble capable pendant un temps, mais cet amour ne résiste guère à l'épreuve. L'amour est dévié de ses voies divines, et le règne de la division entraîne des déviations compensatoires ; une odeur d'inceste flotte autour de Lot, dont le nom seul suffirait à rappeler la descendance incestueuse. Mais le cas de Lot est à l'opposé de ce qui se produit dans la Bible : son attachement à la mère surnommée Miss Lottie (on se souvient que la mère de T. Williams était appelée Miss Edwina par son fils) l'éloigne de l'épouse. T. Williams a reconnu le bien-fondé d'une critique perspicace : à savoir que "the true theme of (his) ("my") work is "incest". (12)

L'acte sexuel entre Chicken et Myrtle est l'opposé de l'acte normal. Leur acte, et le nom de Ravenstock rappelle la croyance de certains dans l'Antiquité selon laquelle les corbeaux pratiquaient le coït (et pondaient des œufs) par le bec. (13)

La haine entre frères trouve son origine dans la haine des deux mères l'une pour l'autre, car, si Lot et Chicken ont le même père, leurs mères sont différentes. Le nombre deux, symbolisant la réceptivité, et par conséquent la femme aussi, se trouve donc en dissonance ; ce nombre, toujours en rupture d'harmonie, apparaît à la fin de la pièce (14) dans le nom de "Two-River County", le lieu du drame.

La haine des frères née des problèmes au sein des couples parentaux fait bien sûr penser à Caïn et Abel (cf. la sonorité de Kane) - aux frères ennemis des grecs ; la haine pour le frère amène le fratricide ; dans la pièce celui-ci, comme nous l'avons noté, reste indirect et suggéré seulement ; cette haine prend sa source dans le péché originel, la connaissance dualiste, la séparation du bien et du mal. Eliane Amado Valensi écrit à ce propos : "Le véritable péché originel commence non pas à Adam et Eve mais au meurtre d'Abel par Caïn. . . Le mal originel, le mal absolu, c'est la rivalité et le fratricide." (15)

La rivalité liée au culte de la mère chez Lot, et du moi chez tous deux (Lot et Chicken sont farouchement attachés à leur propre personne et à leurs biens) s'accompagne de rapacité. Le nom de Ravenstock symbolise ce sentiment.

La séparation s'inscrit en outre dans le décor, plein de cloisons et dans la différence de niveaux : le rez-de-chaussée et l'étage noble, le ciel et la cave. Au rez-de-chaussée le contraste est frappant entre "l'animal" de la cuisine, et le mari dans le salon doré. On reconnaît, bien sûr, dans ce décor, tout le drame qui sépare le Vieux Sud du Nouveau Sud. La gloire passée du Vieux Sud est représentée par un salon désuet, poussiéreux, abandonné, et un poitrinaire agonisant, marié à une semi-prostituée prise elle-même entre deux allégeances. Cette représentation est classique chez T. Williams qui a confié à Estelle Parsons qu'avec Lot, il avait enterré "all the wispy, willowy women he has written about, that he wasn't going to write that kind of woman anymore." (16) Ceci marque une évolution intérieure chez l'auteur, visible dans l'effort qui se dégage de l'affrontement avec l'épreuve chez Myrtle.

Lot et Chicken représentent non seulement un Sud divisé, mais un homme divisé entre deux aspects opposés de sa personnalité. (17)

Lot regarde vers le passé et se coupe donc de l'avenir de sorte que sa vie perd ses racines et disparaît. Lui et son demi-frère sont des exemples de la maladie de l'homme moderne que T.S. Eliot nomme "dissociation of sensibility", Jung "split consciousness", et D.H. Lawrence "apartness" dans le mode de connaissance. (18). C'est ainsi que, ni Lot ni Chicken ne sont capables d'aimer car l'amour suppose un abandon, une communion, une compréhension qui leur sont étrangers. Tous deux vivent dans un univers dont la femme est absente : pour Lot il s'agit d'un souvenir, d'une morte ; pour Chicken d'une image : tous deux sont idolâtres, et ils sont condamnés à l'univers bi-dimensionnel de l'apparence, du reflet : les jeux de lumière ponctuent cet aspect, qu'il s'agisse du clair de lune, de l'obscurité, ou d'une faible source de lumière. Cette image féminine ne sert de support qu'à un plaisir narcissique, épidermique, illusoire, auquel Chicken, pour son compte, finit par renoncer.

La femme est exploitée, soumise par les deux hommes de façon différente mais non moins évidente : pour Lot, Myrtle est une garde-malade, et l'instrument

d'une vengeance mère-fils contre le bâtard, et pour Chicken, Myrtle est un moyen d'assouvir ses désirs sensuels, d'acquérir la propriété de Lot, cependant que sa quête d'une femme, d'une mère pour ses enfants n'est qu'un agrandissement, une justification de lui-même. Les deux hommes, en soumettant la femme à leur volonté sont tournés vers eux-mêmes, ce qui s'avère auto-destructeur. Chicken, dans son rejet de Myrtle après leur acte dans l'obscurité ne fait augurer guère mieux de sa sexualité que Lot dans son impuissance. L'homosexualité est suggérée, ou bien "l'homophilie" ? — dans l'un comme dans l'autre cas. Née du refus de l'autre — c'est-à-dire aussi de soi-même — dans la personne du frère comme dans celle de la femme, elle est une conséquence directe de l'univers dominateur du masculin sur le féminin. Sous son double aspect de "domination/dominé" l'image de l'homme dans *K. of E.* est conforme à celle de l'anti-héros, à son monde de "fiercely illuminated values in conflict" (l'expression est de T. Williams). Cet anti-héros de Williams a pour but, selon Esther Jackson, de révéler "the nature of suffering as it appears in the life of the twentieth century. He is intended as the object of pity and terror in the modern world." Le bâtard Chicken, dans cette perspective symbolise l'ambiguïté, mais aussi l'universelle culpabilité de la condition humaine.

L'attitude de T. Williams vis-à-vis du sentiment de culpabilité et de sa cause, le péché, n'est sans doute pas conformiste. Pour lui, il s'agit de prendre conscience de ces sentiments, de les confronter, tout en les dépassant. En fait, ses personnages n'apparaissent pas comme fort tourmentés par leurs infractions aux interdits bibliques. Avec T. Williams ils pourraient déclarer :

"I don't believe in original sin. I don't believe in guilt. I don't believe in villains or heroes — only right or wrong ways that individuals have taken, not by choice but by necessity or by certain still uncomprehended influences in themselves, their circumstances and their antecedents." (19)

Cependant le péché abonde dans *K. of E.*, et sa suite obligée, la souffrance. Car, qu'il s'agisse d'une mauvaise direction prise, ou bien d'un "faux-pas" au sens judaïque du terme, la conséquence demeure la même dans tous les cas : la souffrance.

Le sous-titre qui évoque le nombre de scènes dans la pièce, symbolise l'épreuve ; le nombre sept est en effet lié au développement, au rythme spirituel de l'homme ; or, toute croissance suppose épreuve, souffrance. L'idée des sept péchés capitaux est à rattacher à ce principe. T. Williams met en scène, en actes, le mécanisme de la faute : qu'il s'agisse de l'orgueil ("Chicken is king !"), de l'envie (la femme et la terre convoitées par Chicken), de l'avarice (Chicken couche avec son papier de garantie), de la luxure (rapport Myrtle-Chicken, et "the whore" dérisoirement amenée par Lot à Chicken), de la gourmandise (Myrtle descend pour manger, et les frites souillées représentent le fruit défendu, la tentation, l'adultère en esprit) ; qu'il s'agisse de la colère (violence de Chicken vis-à-vis de son frère, violence des paroles de Lot à Myrtle), ou enfin de la paresse (Myrtle doit elle-même aller chercher son appareillage ménager dehors). A ces péchés on pourrait ajouter la transgression des interdits de la loi mosaïque, interdits qui s'appliquent même aux étrangers à la communauté. Ces "commandements de Noé, antérieurs à la loi mosaïque, donc situés à l'époque du Déluge, concernaient en particulier l'idolâtrie, le blasphème, le meurtre, l'adultère, le

vol. Tous ces interdits, sauf un, sont enfreints dans *K. of E.* Ces erreurs de vision enferment chaque personnage à l'intérieur de son monde, de son rêve, et le coupe de la réalité qui n'est que le visage de l'Autre, de même que la maison est coupée, isolée du monde extérieur par l'imminence de la catastrophe. Le royaume divisé, c'est le combat de "Dieu et de Lucifer", que T. Williams nomme "the all-pervading dilemma." (20)

II - Le Royaume inversé - ou la Chute.

Le combat de Dieu et de Lucifer est figuré par un axe imaginaire vertical représenté par l'escalier, le long duquel se déroule le drame de la chute : alourdie par les désirs terrestres dont elle doit se purifier, l'âme est amenée à un parcours inverse de celui qui la mène au royaume céleste. Pour Estelle Parsons

"Tennessee's viewpoint is the opposite of the biblical dictum that the meek shall inherit the earth. He has come to believe in the survival of the hardest. In his own life he sympathizes and identifies with Laura, Blanche, and Lot, and is sharing their destiny."

On pourrait cependant faire remarquer que l'humilité n'est ni la faiblesse, ni le dérangement mental, et la dureté n'est pas nécessairement la violence ni la cruauté comme T. Williams tint un jour à le prouver dans une réplique significative à un ami (21). D'ailleurs le fait que T. Williams ne croie ni à la scélératesse, ni à l'héroïsme à l'état pur, tend à prouver que son but est également éloigné du procès comme de l'hagiographie.

La division, la séparation créent la solitude, l'angoisse et la mort. Au rayonnement de la vie, du soleil vers l'extérieur, se substitue le mouvement inverse : le retour vers l'intérieur, vers la maison, vers la nuit. Le sujet, nous annonce Williams, "is loneliness" (p. I). Seuls sont ces trois personnages qui essaient de crier leur angoisse, sans entendre celle de l'autre : Lot est seul dans la mort, Myrtle est seule entre deux hommes qui ne l'aiment pas mais se servent d'elle, et la mort qui menace. Chicken est seul dans son antre à peine éclairé ("dimly lit") rejeté par les autres, entouré de ses seuls fantasmes. Ce n'est pas par le devant, mais par derrière que l'on pénètre dans la maison. Tout le décor est déporté à gauche, et Williams précise bien que "the right side of the upper-half story is never used in the play and is always masked." (p. I). Le Sud, disaient les anciens Mexicains, est à gauche du soleil, et au Sud réside le Dieu qui donne la mort et mène à la nuit par le rouge du sang sacrificiel. (22) Dévorer le poulet, c'est aussi verser le sang innocent de l'Agneau. Il y a inversion dans les noms qui correspondent aux personnages de Chicken et de Ravenstock, comme il y a inversion dans leur destinée. Chacun se situe à un pôle opposé de l'axe vertical, Chicken en bas, Lot en haut, dans la chambre de sa mère. Les réponses données par chacun des trois personnages à l'aventure que leur propose la vie, sont différentes. Lot se saisit de l'occasion d'un mariage providentiel pour aller à sa mort, en toute quiétude, si l'on peut dire. Chicken profite de la venue d'une femme pour ses fins personnelles, y compris se procurer une descendance d'une blanche. Quant à Myrtle, après l'épisode paradisiaque de la télévision, elle est entraînée dans une aventure qui la dépasse mais à laquelle, contrairement à Lot et à Chicken, elle ne s'oppose pas. Chez Lot il y a refus de vivre, chez Chicken il y a exploitation de l'aventure, chez Myrtle il y a désir de vivre, de survivre. D'où des paliers différents de la chute.

Lot opte pour l'état paradisiaque sans affronter la chute. Une réflexion de T. Williams à sa mère, alors que celle-ci était venue lui rendre visite à l'hôpital accompagnée de son fils Dakin, est assez révélatrice à cet égard :

*"Why do women bring children into the world and then destroy them ?"
("I still consider this a rather good question") said Miss Edwina - sincerely ? -
"I just don't know if we're doing the right thing." (23)*

Donc Lot c'est tout ce qui tourne le dos à "la droite", à l'avenir, au Père, au don de soi, à l'esprit d'entreprise, à la maturité, c'est l'évolution interrompue, la stérilité : à l'inverse du Lot de la Bible, Lot n'a pas de descendance. Il se retourne vers l'ascendance. Sa femme est plus âgée que lui et éprouve des sentiments maternels à son égard. C'est le "bébé" prolongé d'une mère illusoirement reconstituée. La pulsion régressive de Lot le rend destructeur vis-à-vis de l'épouse qui veut vivre et finit par lui échapper. La préoccupation de T. Williams pour la maladie et la mort se devine sous cet être, victime et martyr de lui-même comme des autres. Lot, ainsi que Williams pendant une grande partie de sa vie, et notamment à l'époque où *K. of E.* fut écrit, est hanté par un désir de mort ("deathwish"). Il refuse la nourriture que lui propose Myrtle, or la vie se manifeste au travers des éléments naturels qui nous entourent et dont la nourriture fait partie ; mais la nourriture la plus essentielle c'est l'air. Lot respire de plus en plus difficilement, et s'il a peur de la mort, il est malgré tout revenu dans une maison menacée d'engloutissement par cet autre élément, l'eau, image du temps, de l'anéantissement, hantise et fascination des dépressifs qui y noient leur désespoir. (p. 39) T. Williams ne s'y est pas trompé qui a écrit : "It seems that somehow fear can exist in a monolith with a deathwish." (24) La mère apparaît alors comme le refuge, même et surtout dans la mort ; ainsi pour finir l'angoisse, Lot s'identifie à sa mère, dans un travesti qui devient son linceul. Madame Lévy-Valensi note que "L'homosexuel. . . est terriblement visé par la mort." (25) Le retour à la maison-symbole terrestre, corporel, maternel, -où la mère a vécu, l'agonie dans sa chambre et son salon, dans ses vêtements, constituent pour Lot le seul "Royaume terrestre" auquel il aspire. La mère est le symbole de la "materia", de la matrice terrestre, par opposition à l'air de polarité positive, solaire, donc masculine. Au fur et à mesure de la disparition de la vie terrestre en Lot s'évanouit tout ce qu'il possède : femme, terre, maison, espoir. C'est le thème de la dépossession, de celle du vaincu de la lutte, de la vie, et c'est aussi, Lot, le Vieux Sud dépossédé, spolié.

Pour Myrtle, infidèle car elle a "regardé en arrière", vers la "bête en-bas", c'est la chute symbolisée par les descentes et l'escalier. Cette chute est d'ailleurs progressive. Elle glisse inconsciemment de l'homme d'en-haut, à l'animal, en-bas. Cette danseuse de variétés est attirée par le plaisir des sens qui marque la condition terrestre (p. 67, "down there"). Sa chute est figurée à la fin de la scène deux - nombre de la division correspondant à sa dissociation d'avec Lot, nombre de l'association correspondant à sa relation avec Chicken. - Elle tombe en effet avec l'assiette de pommes de terre frites. Cette chute va graduellement la conduire loin de la lumière : les scènes se déroulent dans une pénombre faiblement éclairée, comme les consciences des habitants. Ses chutes successives l'emmènent au cœur du labyrinthe, jusqu'au point où elle entrevoit les forces souterraines, cahotiques, comme celles du subconscient et des instincts anarchiques représentés par les eaux qui ont envahi la cave et lui

font grand peur. Arrivée au royaume d'en-bas sa respiration se fait plus difficile. Ici, à l'inverse de ce qui se passe pour Lot, il s'agit, non d'un refus de vivre, mais d'un excès de plaisirs terrestres et charnels qui étouffent l'esprit ; le chat, concrétisant l'ardeur sexuelle de Myrtle (elle aimait son chat), est aussi dans la symbolique, le serviteur des enfers, qui aide à jeter les âmes coupables dans les eaux infernales. En bas les choses se passent à l'envers : le rapport Chicken-Myrtle souligne le caractère nourricier du sperme qui est en quelque sorte le lait de l'homme aidant Myrtle à accéder à une nouvelle vie, à une nouvelle connaissance.

Mais, avant sa chute, Myrtle a connu des heures de gloire au royaume de la terre, avec ses trois compagnes aux noms cocassement symboliques : les "four hot shots" pourraient, entre autres, symboliser l'espace terrestre balayé par la danse de la lumière du matin au soir, les moments du jour, les quatre points cardinaux, tous témoins du mouvement de la lumière ("Mobile") (p. 23).

Le nombre quatre symbolisant ce qui est terrestre, en particulier, revient à propos de la scolarité de Myrtle ("four grades of school", p. 90), et à propos du parfum employé par Chicken pour séduire une prostituée : "Four Roses" ; au nombre de quatre, ces roses ne pouvaient sans doute qu'être chamelles.

C'est la faim des nourritures terrestres qui attire Myrtle vers la cuisine d'en-bas, et vers l'homme bestial qui y réside comme au fond des Enfers où il fait sa cuisine grossière, où il détourne la "Statuesque Beauty" de ses fins par des jouissances, des images, des sculptures diaboliques, cet animal qui séduit Myrtle pour qu'elle "descende" vers lui qui jamais ne monte en haut (contrairement à ce qui se passe dans le conte du même nom, *K. of E.*) n'est autre que le Minotaure américain, caricature mi-humaine, mi-animale, dont le teint couleur de terre et les bottes d'égoutier accentuent encore ce dernier aspect. C'est Lucifer, inversion du divin qu'affronte la brave Myrtle dans son séjour au fond des abîmes de la terreur, de l'horreur, mais aussi du plaisir. C'est lui qui lui fait signer son abandon du royaume terrestre en un pacte déshonné par lequel il deviendra le roi de la terre. Il offre à l'innocente Myrtle de s'asseoir sur trois coussins qui rappellent étrangement le "three-faced devil" de l'entrée des enfers qu'on retrouve dans la Divine Comédie, en provenance de la Bible (Jérémie V : 5-6). Ainsi, confortablement installée sur le moelleux de la "convoitise, la gloutonnerie et la luxure", elle pourra se rire de la divine Trinité, et de la lumière angélique du Royaume perdu. Car, au royaume de Chicken-Lucifer, ce porteur d'une "dim light" qu'il dispense comme bon lui semble, en singeant Dieu ("let there be light", dit-il à Myrtle) règnent l'ignorance et l'obscurité (il éteint son lumignon lors de la séduction de Myrtle). Maître des lieux et des enfers souterrains, il est cependant prisonnier dans le froid qu'il combat par le feu dans un réduit insalubre qui symbolise l'instinct de possession, et la dureté du cœur. Solitaire dans son empire nocturne, il survit aux catastrophes, mais sa mort spirituelle fait de lui un Noé inversé. Les sept descentes de Myrtle la mènent jusqu'au septième cercle de l'Enfer où différents types de violence, et l'instinct destructeur aveugle, trouvent leur rétribution (26). Innocemment, dès sa seconde descente, elle partage nourriture et repas avec Chicken (plus tard ce sera la boisson partagée). Cet acte, dans le monde souterrain, est le signe d'un lien créé, et d'une promesse de rester, ainsi que d'un interdit d'attenter à la vie de l'autre, ce qui se produit effectivement (27). Chicken accorde finalement son aide à Myrtle en cas d'inondation de la maison. Il l'aidera à "monter l'échelle" jusqu'au toit.

Voici qui donne un sens nouveau à ce séjour en enfer obligatoire pour toutes les âmes qui veulent accéder au salut. Elles doivent en effet "pass the same way as the Conqueror and enter the tomb where Lucifer is held fast." (28). C'est après cette entrée "dans la tombe", par le rapport inversé Myrtle-Chicken que ce dernier l'entre-tiendra de "salut".

La mise en scène des tribulations de l'âme et de son aventure commencée dans le bonheur d'une rencontre de hasard, le mode mi-tragique, mi-amusé sur lequel le thème est traité, révèlent la prémisse fondamentale qui colore toute la vie et l'œuvre de T. Williams, selon les paroles mêmes de l'auteur : "the need for understanding and tenderness and fortitude among individuals trapped by circumstances."

III - Le Royaume transfiguré - ou le Déluge.

A) *Lutte et survie.*

Pourvus de ce viatique du créateur lui-même, les personnages ne sont plus tant des pécheurs que des malheureux essayant de survivre chacun dans sa voie : Lot, aux yeux des deux autres acteurs du drame, succombe car il est étrange, anormalement faible, malade, mais il échappe au Déluge puisqu'il meurt avant sa venue. Ce dernier est du reste presque simultané avec sa mort. Mais la survie que Lot se prépare est d'ordre négatif, ou inversée : il est fidèle à un idéal, à un rêve, à un passé qui le raye du royaume des vivants, de ce royaume terrestre où il faut être de pierre comme Chicken pour continuer à affronter la vie, elle-même dure comme le roc (pp. 82, 92). Quant à Myrtle, elle est accusée de faiblesse par Chicken (p. 94). Pourtant T. Williams semble "yet to maintain an open mind about this character's worth", c'est-à-dire Chicken (29). Ce dernier trouve dans son corps —puissant comme ses désirs— la force nécessaire pour résister aux eaux ; il fait même preuve d'une certaine sagesse lorsqu'il affirme : "No man can hold back a flood but some can live through one." (p. 103). Sa présence d'esprit à la fin de la pièce, son arrangement sur le toit, et le péril qui monte font penser à ce que l'homme contemporain, modèle du anti-héros de T. Williams peut devoir affronter avec la menace atomique qui est suspendue comme une épée de Damoclès au-dessus de lui, et que T. Williams voyait comme le signe d'une fin de civilisation sur cette "risky planet" (30). Mais si les phalènes passent, comme Lot, en revanche Chicken, enraciné dans la terre dont il est le fruit (p. 80), dure et demeure. Pour survivre il berce sa solitude de fantasmes et de rêves en allant au "Delta Brilliant". (Myrtle, elle aussi rêve au Delta Brilliant, et à Hollywood). Il chante de vieilles chansons, de préférence religieuses (pp. 161-162), car, s'il est le diable, Chicken aime aussi à rêver au divin, illustrant par là, de même que par son état de bâtarde, l'ambiguïté et la complexité de la condition humaine.

Les personnages de T. Williams sont tendus, nerveux, (p. 63) angoissés, et le seul moyen instantané d'évasion, et de détente en cette terrestre existence, c'est le rire ; mais la qualité et l'objet de leur rire les distinguent : Chicken rit de la peur de Myrtle, d'un rire énorme et grossier, tandis que Lot rit de sa mort prochaine, et du "mauvais rêve" qu'est sa vie (p. 81). Il rit de lui-même, du désespoir même ; mais l'humour noir ne peut le sauver. Myrtle fait rire le public par le récit de ses malheurs, mais elle, ne rit pas.

T. Williams nous montre des consciences où point de temps en temps une lucidité désabusée qui permet de voir la faute, le mal à sa racine, mais qui n'ont pas la force, le plus souvent, de le combattre en un corps à corps dont seuls les héros sont capables. La faiblesse de leur vouloir les fait dépendre, pour leur survie, s'ils survivent, des exorcismes surgis de leur inconscient, ou du monde extérieur.

B) Exorcismes et renaissance.

L'eau est évidemment le moyen naturel pour chasser les démons, mais elle évoque en même temps le chaos, et la dissolution de toutes les formes vivantes : Myrtle crie sa frayeur de l'eau en évoquant son baptême (p. 85) ; mais elle loue la pureté de l'eau de pluie que lui propose Chicken et qui est destinée à Lot (l'eau venue du ciel pour celui qui y retourne). A la fin de la septième scène, l'eau purifiera la maison des péchés qui ont amené la mort spirituelle symbolisée par la mort de Lot.

L'eau est encore associée au fluide vital, et à la force sexuelle en particulier, non maîtrisée en l'occurrence, et qui envahit la maison, symbole du corps. Mais comme tout élément et tout symbole sont ambivalents ou polyvalents, l'eau et la force sexuelle sont également synonymes de fluide vital qui se transforme à son tour en lumière, dispensatrice de vie et de connaissance. C'est ainsi que Myrtle accède à la connaissance en buvant l'eau-de-vie dans le sens concret et figuré, c'est-à-dire le whisky ; celui-ci annonce l'autre fruit défendu proposé par Chicken : le liquide séminal. Tous deux étant une fusion d'eau et de feu, de substance et de sang, font apparaître cette scène comme une orgie rituelle de transsubstantiation. C'est alors que Myrtle perçoit l'unité qu'elle avait oubliée au cours de sa chute.

On sait que T. Williams se défendait d'écrire sur le sexe d'un point de vue immoral. Son frère Dakin disait lui-même :

"Tom is not a dirty writer. . . he is really turning out morality plays. . . He is searching for pardon for the sinner in the mercy of an all-loving God." (31)

Quoique Chicken se considère comme perdu spirituellement, sa tirade sur la beauté de l'union des sexes est une expression d'harmonie, d'union dans un monde et une œuvre rongés par la division et la séparation. Cela situe l'acte sexuel dans un contexte universel qui en change la portée. T. Williams a assez souligné l'importance du symbolisme dans le théâtre, et dans le sien en particulier, pour qu'il ne soit pas mal venu de le rappeler alors même que l'on parle de nouveau romantisme, ou de sentimentalisme bon marché à propos des paroles de Chicken. Notons simplement que la "fellatio" se situe à la fin de l'acte VI (de façon fortuite peut-être) ; or, ce nombre symbolise l'union des deux éléments, l'eau et le feu, retrouvés dans toute la création. Le sexe étant le résultat d'une séparation due à la différenciation, c'est donc en particulier par le sexe que peut se reformer l'unité perdue. Le sexe est un élément transformateur dans la vie de Chicken et de Myrtle. Jerrold A. Phillips remarque à propos de la tirade de Chicken : "Sex transforms existence from something barren and empty into something rich and glorious." (32). Pour Chicken le sexe prend une valeur religieuse, ainsi que cela est généralement le cas dans les sociétés traditionnelles, et fait fonction de rite de passage, permettant à l'homme nouveau d'apparaître.

Cet homme nouveau peut aussi grandir grâce aux images dont il s'entoure, qu'il trace, ou sculpte. La photo du nu, les découpages sur la table de la cuisine sont les icônes de Chicken, et par sa contemplation il fait surgir la femme de ses désirs, c'est-à-dire Myrtle ; il retrouve ainsi son âme. Il libère les énergies de sa pensée, transformées dans et par son corps, et resurgis sous une forme manifestée, le corps étant la grande cornue qui transmute les énergies subtiles en matière dense. "Le soi monte des profondeurs du corps", disait Jung. Les images font sortir les démons intérieurs et les exorcisent, de même que peut le faire l'écriture. On se souvient que, pour T. Williams, écrire constitue une thérapeutique. Ainsi a-t-il fait surgir de lui-même l'image de Lot, dans laquelle on pourrait voir, quoique de façon simplement fugace, la représentation non plus uniquement d'un personnage efféminé, faible et malade, mais celle de l'idéal androgyne qui donnerait alors à la pièce une dimension, voire une grandeur mythique assez impressionnante. Le désintérêt manifeste de Lot pour le sexe (p. 43, p. 108) ainsi qu'il le laisse entendre à Myrtle, le travesti final, et le moment de sa mort coïncidant avec la venue d'un changement brusque extérieur, intérieur, et la chute, à deux reprises de deux ou trois œufs, tendraient à rappeler le mythe de l'androgyne duquel les deux sexes sont nés. Ceci marque un nouveau départ, une nouvelle naissance.

La vie de Lot s'estompe au fur et à mesure que celle du couple d'en-bas s'affirme ; en d'autres termes, ainsi que Lot le dit lui-même, c'est lui qui a fourni une femme à Chicken. Le couple est constitué par la mort de l'androgyne primitif, vestige d'un état passé glorieux. Lot ne descend qu'une fois, pour mourir ; cette descente n'apparaît pas comme une chute, mais comme une désintégration, exprimée par son extrême égarement. Il n'y a pas de résurrection pour lui dans la chair, mais sa vie est donnée comme un "present from the dying" (p. 96), pour qu'un androgyne d'un autre type puisse un jour se reconstituer par la transfiguration de l'homme en un être spirituel, christique, ainsi que l'évoque le sourire extatique de Lot (p. 108). Ceci est mis en scène par l'ascension rapide vers le toit, qui symbolise une montée vers des régions plus élevées, plus aériennes, une sortie hors du chaos. Ainsi la plongée dans le monde infernal a permis l'ascension vers les hauteurs qui correspondent à une descente dans les profondeurs de la conscience. Ceci vient également souligner le symbolisme du septénaire cyclique à la base de la vie humaine, et dont Henry Adams écrit :

"In these seven years man has translated himself into a new universe which has no common scale of measurement with the old." (33).

Le travesti rappelle le symbolisme qu'utilisaient les anciens pour représenter ce que Marc Daniel nomme : "L'union des deux sexes dans un seul être, retour à l'idéal divin de l'androgyne primitif.", et Marc Daniel, plus loin note : "Mircéa Eliade rappelle l'idée de Berdjajev pour qui l'homme parfait de l'avenir sera androgyne, comme le Christ." Dionysos était le "faux-homme", appelé "Homme-Femme" par Eschyle. (34). D'autre part, la naissance de l'homme mortel dont le corps est pétri de l'argile de la terre et du sang d'un dieu assassiné fait partie d'une tradition fort ancienne. (35). Elle est reprise par le christianisme dans des poèmes comme *La Divine Comédie*. A ce propos Sheila Ralphs écrit :

"The exploration of the depths which can destroy but which must be known begins on Good Friday evening at the time when Christ was laid in the tomb, and ends on Easter Sunday."

L'ascension sur le toit suggère de multiples sens, en particulier celui d'un bateau renversé puisque la maison est inondée, à moins qu'il ne soit le pont du navire, ou encore le "promontoire du purgatoire" (36). Le symbolisme du bateau avait déjà été énoncé vers le récit de Myrtle (p. 22) : "I've kept my head above water, that I can say for myself, and I've rowed my own boat, too." (scène I). L'ironie dramatique situe la pièce sur un océan d'eaux menaçantes, ce qui confirme l'atmosphère du lever de rideau et rappelle le début de la *Divine Comédie*.

C) Signification et incarnation.

Si la vie ne doit pas être "une histoire racontée par un idiot et ne signifiant rien", ce "low, insistent murmur of vast waters in flood" (p. 1) doit cacher un sens à la recherche duquel l'écrivain doit s'attacher :

"Unless the events of a life are translated into significant meanings, then life holds no more revelation than death, and possibly even less." (37).

Donc, pour T. Williams cette transposition est l'équivalent de "the journey toward meaning, the search for self and soul" de Jung qui fait de l'art un moyen de transcender les conflits. On peut donc bien parler, avec Esther Jackson, d'une recherche de dimensions nouvelles de la vérité "to develop within our times a "will-to-meaning" (38)- qui éclaire la descente du anti-héros dans "la nuit obscure". (39).

On sait que, le 6 janvier 1969, jour de l'Épiphanie, à Key-West, T. Williams s'est converti au catholicisme, assisté de son frère Dakin, en disant : "I wanted my goodness back." (40). Ceci va dans le sens de ce qu'Esther Jackson définit comme "a more comprehensive moral responsibility" dans ses pièces tardives (41). Et, tout d'abord, il convient de reconnaître, comme certains l'ont fait, l'importance du personnage de Myrtle. Les conclusions que l'on peut en tirer varient selon les points de vue particuliers adoptés. (42). Cependant il semblerait d'après le contenu de la pièce, et les nombreux symboles qui suggèrent un sens, que le personnage de Myrtle serait une traduction scénique, tragi-comique de l'incarnation, c'est-à-dire du voyage et des tribulations de l'Ame tant dans son parcours terrestre que dans sa descente et sa remontée céleste (cette dernière n'étant d'ailleurs qu'à peine esquissée). L'Ame, comme on sait, est volontiers figurée par une femme, qu'il s'agisse de la Béatrice de Dante, de la Sophia de Jacob Boehme, de Seraphita de Balzac. L'Ame est lumière, et celle-ci est de polarité féminine, réceptive, étant la manifestation de l'Esprit invisible dont elle est le réceptacle. Elle descend, pour s'incarner, de plan en plan depuis son origine céleste ou spirituelle, c'est-à-dire le monde d'En-Haut (Lot, p. 68, dit que la lumière du ciel lui suffira pour s'éclairer) jusqu'à sa rencontre du plan terrestre, dit le plan du "Royaume", ou plan incarné. L'homme peut être en relation avec sept de ces plans supérieurs, le huitième et le neuvième plans restant d'un accès qui dépasse le pouvoir de ses facultés terrestres. Selon l'adage hermétique "Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut", le voyage terrestre par les sept plans de l'épreuve, qui va jusqu'au septième cercle de l'Enfer de Dante, (cet enfer, comme l'on sait, en comprenant neuf, inversion des plans subliminaux), doit mener l'Ame à sa sortie du chaos jusqu'à son retour au septième ciel et au-delà. Il y a donc plongée et remontée. Tout ceci semble esquissé dans la pièce de T. Williams par les clins d'yeux des symboles que ponctuent les mythes. Ce serait donc une évolution cyclique qui nous

serait proposée : chute en-haut, naissance, séjour en enfer, et renaissance. Le signe le plus évident qui confirmerait cette hypothèse est la chanson exécutée par Myrtle pour Chicken (p. 62), texte qui résume admirablement la condition humaine, c'est-à-dire aussi celle de l'Ame qui, comme la prostituée, s'est donnée à tous les corps qu'elle anime, et que représente Chicken, ce corps en mal d'âme.

L'Ame, la prostituée sacrée découverte à Memphis, (ville qui rappelle l'Égypte, le temple de Ptah, et l'aube de la civilisation occidentale, comme la "Dew Drop Inn"), l'Ame danseuse, comme celle de Valéry mais sur un mode bien différent, cette Ame est brave, mais seule, méprisée, avilie, réduite à devenir une amuseuse publique, anonyme ("a headless woman") à faire de la photo Maton (l'Ame reproduit à des millions d'exemplaires le modèle divin qui habite en chacun), et pourtant, elle est l'infirmière dévouée (Myrtle a été aussi infirmière, p. 21 ; elle est celle de Lot). Comme Esther, rédemptrice du peuple d'Israël, l'héroïne de T. Williams est prête à se consacrer à Lot comme à une religion, dit-elle (p. 43). Mais, avant d'accomplir sa tâche ici-bas, Myrtle a dû attendre d'être appelée, ou choisie. Ainsi, se trouvant un jour à Memphis, sans travail, elle aperçoit des femmes faire la queue, attendant sans doute quelque événement exceptionnel, pense-t-elle (les âmes attendent leur incarnation). Un Juif, le manager, la fait parvenir jusqu'au plateau, par les coulisses d'un studio de télévision ("All the world's a stage"). C'est ainsi qu'elle fait son entrée au royaume des vivants. Le récit de ses malheurs les font rire (les âmes incarnées ont oublié leur origine). Au cours de ses descentes successives, l'étincelle de l'esprit vacille de plus en plus (comme la vie de Lot), et ce guide dans l'épreuve va bientôt disparaître pour remonter à sa source : Lot meurt dans un *été* qu'il perçoit ; le soleil, singulièrement absent de la pièce, indique l'aspect christique divin, alors que la lune qui règne dans *K. of E.* symbolise la crucifixion de l'humanité christique (43). Peu de temps avant la mort de Lot donc, Chicken révèle à Myrtle que la maison est en *bois* : or, le myrte à l'âge messianique croissait au désert là où auparavant il n'y avait que des épines. C'est aussi l'arbre de Vénus, déesse de l'amour. L'Ame, par amour, descend dans une maison (le corps) où, comme Myrtle, elle est prisonnière, et n'en ressort vivante que si elle assume la croix que représente cette maison (44) ; la crucifixion est donc figurée par Lot qui, en même temps, retourne à la lumière de l'été, celle de la Mère Divine avec laquelle il se confond.

Depuis la venue de Myrtle à Two-River County, elle est soumise au gronde-ments et aux et aux menaces du Mississipi, fleuve du temps charriant les passions humaines qui constitue la toile de fond sur laquelle se déroulent les malheurs de Myrtle. Tout ce qui est soumis au temps se dégrade (les cheveux de Lot perçus comme de l'or au départ, se révèlent maintenant n'être que cheveux teints (p. 43). Comme dans le Carnival Show tout est illusion, jeu des miroirs ("All a fake, done with mirrors !", p. 23). L'Ame-Personnalité plaît beaucoup. "That's my personality that I sell to the public mainly.", explique Myrtle à la scène I (pp. 26-27). Principalement, bien entendu, car l'Ame est pauvre : Myrtle a dû abandonner ses cinq enfants et cet abandon signifie que les cinq sens seront sous la loi du couple aux \$ 2.000, renvoyant à la nature double de l'homme et soumis aux illusions multiples, loin de l'unique réalité, celle que connaît l'Ame. Mais une fois la coquille brisée et la naissance effectuée (le gâchis avec les œufs cassés), une fois l'union au corps réalisé (Chicken) pour le meilleur et pour le pire, l'Ame-Myrtle n'ose plus dire, ou ne sait plus, qui elle est : elle ne

prononce pas son nom : "God have mercy on my --" (p. 100), et elle s'affaire abruptement à préparer des nourritures terrestres : les frites. Par le labeur entrepris, Myrtle sauve Chicken de la solitude, et elle lui donnera plus tard une famille (Cf. le conte du même nom, *K. of E.*).

Les eaux diluviennes survenant à ce moment précis de la naissance symbolisée par les œufs et soulignée par le sang du doigt de Myrtle qu'elle vient de se couper font penser à une scène ancienne imprimée dans le subconscient, du moment de la naissance considéré comme un déluge, comme des portes qui s'ouvrent, laissant échapper l'eau, et livrant les poumons de l'enfant à un autre élément, l'air (le toit). (cf. "Show Business" : "Show" : eaux amniotiques). La naissance terrestre et la renaissance ou vie nouvelle pourraient être marquées par les deux chutes successives des œufs symbolisant le monde de la dualité auquel l'incarnation soumet l'homme, alors qu'au-delà, dans le monde où Lot pénètre, le temps se perd : "All of a sudden the days in this place are long and hot an' yellow and time gets lost. . ." (His eyes fall shut.)" (p. 44).

Après l'examen de *K. of E.* on ne s'étonnera pas qu'un critique ait pu écrire : "Chicken, Lot, and Myrtle are considerably less compelling than Stanley, Blanche and Stella", qu'un autre ait remarqué que dans ces pièces impopulaires de Williams "self-analysis and the exorcism through his art was more important to him than the courting of public favor.". La réponse à ces réflexions pourrait être proposée par Williams lui-même lorsqu'il dit : "All my great characters are larger than life, not realistic." (45). *Kingdom of Earth* nous propose une image symbolique, tragiquement drôle, de notre venue sur terre. Cette image pourrait s'intituler "Un séjour en enfer", ce qui correspond bien au climat des années soixante dans la vie de T. Williams (46), ainsi qu'à celui de bien des millions de vies humaines.

Proposer une version non littérale, non réaliste de la vie dans un pays d'Occident où la course du soleil touche à son terme et se confond avec la terre, la mère, la matière, est une entreprise hardie. Qu'elle ait parfois échoué auprès des Américains n'a rien d'étonnant. Ceci n'est qu'un retard de consécration pour certaines pièces récentes. *K. of E.* a cependant déjà reçu, de bien des côtés, l'accueil que cette pièce mérite, et elle est reconnue comme "a richly symbolic, modern-day allegory about Williams's beloved, benighted South. It is a briskly charged comedy that provides a refreshing departure from the gloom-ridden sixties plays." *K. of E.* n'est pourtant pas que cela, et l'histoire qui y est racontée "becomes but a starting point for a profound, hallucinatory examination of human existence in the play." (47) Comme la vie elle-même dont elle essaie de rendre le caractère insaisissable, évanescant, cette pièce est riche de sens possibles, mais pose des questions plus qu'elle n'impose des réponses (48). Si l'on y sent un malaise c'est que T. Williams est un reflet de son temps, et que les maux de son temps sont aussi les siens. Le déséquilibre de la société, ses fautes, ses blessures sont aussi les siens. C'est donc pourquoi ses pièces sont un miroir présenté à l'homme du vingtième siècle pour provoquer la purgation de ses passions et tenter d'exorciser ses démons plus que jamais terrifiants.

La comédie de T. Williams est celle des larmes qu'on veut cacher. C'est aussi la voie ouverte à tout ce qui, au-delà de lui-même, appelle l'homme, et qui n'a pas de

fin. Cette quête par delà toute frontière est l'essence même du génie américain. Nous laisserons donc au dramaturge le soin de nous révéler le sens de son aventure théâtrale :

"I would say that there is something much bigger in life and death than we have become aware of (or adequately recorded) in our living and dying. And, further, to compound this shameless romanticism, I would say that our serious theatre is a search for that something that is not yet successful but is still going on."

(Préface, *Sweet Bird of Youth*, p. XI).

Colette GERBAUD
Reims.

NOTES

- (1) Foster HIRSCH, *A Portrait of the Artist, the Plays of Tennessee Williams*, London, New York, 1979, p. 71.
- "Kingdom of Earth : some Approaches", dans *T. Williams, a Tribute*, Tharpe editor, 1977, p. 349.
- (2) *The World of T. Williams*, Richard F. Leavitt ed., London, 1978, Préface.
- Memoirs*, by T. WILLIAMS, A Star Book, 1977, p. 212.
- (3) Voir Esther JACKSON, *The Broken World of T. Williams*, The Un. of Wisconsin Press, 1965, p. 130, p. 44, p. 84.
- (4) Voir *Where I Live*, by T. WILLIAMS, Selected Essays, a New Direct. Book, 1978, p. 113.
- (5) Voir *The World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 140.
- A Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 115, note 6.
- (6) Gerald WEALES, *Tennessee Williams*, Minnesota Pamphlets, 1965, p. 35.
- Voir Thomas E. PORTER, *Myth and Modern American Drama*, Detroit, 1969, p. 175.
- (7) Mike STEEN, *A Look at T. Williams*, New York, pp. 265-6, 268.
- (8) Voir *Where I Live*, *op. cit.*, p. 45, p. 73.
- (9) Voir *The Broken World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 83.
- (10) Voir *The Jewish Encyclopedia*, v. 7, New York & London, 1904, pp. 502-503.
- Voir *The Encyclopedic Dictionary of the Bible*, Edinburgh, 1899, p. 1268.
- (11) Voir *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood*, by Jack P. LEWIS, 1968, p. 187.
- (12) Voir *Memoirs*, *op. cit.*, p. 119.
- (13) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery*, De VRIES, London, Amsterdam, 1976.
- (14) *Kingdom of Earth*, A New Directions Book, New York, 1968, p. 110.
- (15) Eliane Amado LÉVY-VALENSI, *Le Grand Désarroi aux racines de l'Énigme Homosexuelle*, Paris, édit. Univ., 1973, p. 150.
- (16) *A Look at Tennessee Williams*, *op. cit.*, p. 266.
- (17) Voir *A Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 52.
- (18) Voir *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Rutgers U.P., 1973, p. 3.
- (19) *The Broken World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 87, p. 145.
- (20) *Where I Live*, *op. cit.*, p. 41.
- (21) *A Look at T. Williams*, *op. cit.*, p. 266.
- Voir *Memoirs*, *op. cit.*, p. 165, l'anecdote racontée par T. Williams.
- (22) Voir *Dictionnaire des Symboles*, dir. par Jean CHEVALIER, Laffont, 1979, p. 615.

- (23) *Memoirs*, *op. cit.*, p. 219.
- (24) T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 558.
Where I Live, *op. cit.*, p. 169.
- (25) *Le Grand Désarroi*, *op. cit.*, p. 113.
- (26) Voir *Dante's Journey to the Centre*, by Sheila RALPHS, Manchester 1972, p. 20, pp. 10-11.
 Dans la dernière scène, Chicken dit : "I was just created without them ("spiritual gates").", p. 106.
- (27) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery*, *op. cit.*, à "Food".
- (28) Voir *Dante's Journey*, *op. cit.*, p. 16 ; et *Le Poème Sumérien du Paradis, du Déluge et de la Chute de l'Homme*, S. LANGDON, Paris, London, 1979, p. 51, note 1.
- (29) Voir T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 740.
- (30) *Where I Live*, *op. cit.*, p. 169, p. 146.
- (31) Cité dans *A Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 4.
- (32) T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 350.
- (33) *Encyclopedia of Numbers*, by A.E. ABBOTT, s.d., Emerson Press, London, p. 211.
- (34) *Des Dieux et des Garçons*, Marc DANIEL, Paris, Arcadie, s.d., p. 21, p. 8, p. 15.
- (35) Voir *Le Poème Sumérien*, *op. cit.*, p. 35.
- (36) *Dante's Journey to the Centre*, *op. cit.*, p. 20, p. 19.
- (37) *Where I Live*, *op. cit.*, p. 142.
- (38) *The Broken World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 66, p. 157.
- (39) *A Collection of Critical Essays*, Stephen Stanton ed., pp. 93-94.
- (40) Voir *The World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 148.
- (41) *The Broken World of T. Williams*, *op. cit.*, p. 133.
- (42) Voir T. Williams, *a Tribute*, p. 353. Également *A Collection of Critical Essays*, *op. cit.*, p. 69.
- (43) Voir *Dictionary of Symbols and Imagery*, *op. cit.*, p. 327.
- (44) Voir plus haut, p. 4, à propos du Royaume, et de son établissement sur la terre.
- (45) Voir T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 807.
 Voir *A Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 5.
 Voir T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 682 (*Playboy*, p. 80).
- (46) Ainsi que le rappelle Philip M. ARMATO dans T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 558.
- (47) *Portrait of the Artist*, *op. cit.*, p. 93.
 T. Williams, *a Tribute*, *op. cit.*, p. 350.
- (48) Voir *Memoirs*, *op. cit.*, p. 84.