Suddenly Last Summer : variations sur un *whodunit* médicalisé

Thierry DUBOST
(Université Caen Normandie)

Lorsque *Suddenly Last Summer* (*SLS*) fut représentée pour la première fois *off Broadway,* en 1958, la réception critique fut globalement favorable, malgré une thématique et une esthétique potentiellement déroutantes pour les spectateurs les moins avertis. Cette œuvre de Tennessee Williams fait écho à nombre d'écrits antérieurs, mais ses enjeux furent très clairement résumés quelques mois plus tard, dans un article que l'auteur publia dans le *New York Times* (en mars 1959) à propos de *Sweet Bird of Youth*. Il y résumait un point central de *Suddenly Last Summer* : « We are all civilized people, which means that we are all savages at heart but observing a few amenities of civilized behavior » (Williams 1959 : 151). La tension entre l'essence sauvage de l'être et un encadrement social - carcan à la fois tangible et impalpable à l'intérieur duquel les individus sont confinés - se trouve au cœur de *Suddenly Last Summer.* En effet, cette pièce s'attache à la manière dont un personnage tente de lever le voile sur un événement brutal survenu au cours de l'été précédent, qui met à jour un télescopage entre le raffinement de Sebastian Venable et des forces brutales, emblématiques d'une animalité indomptable. « *Suddenly* » renvoie au meurtre d'un jeune homme, qui s'est produit en Amérique du Sud. Le récit qu'en fait sa cousine Catharine rompt avec les attendus comportementaux du monde « civilisé ». En effet, après avoir utilisé Catharine comme appât auprès de jeunes hommes avec lesquels il souhaitait avoir des relations intimes, Sébastien fut pris à partie par ces êtres affamés, qui le tuèrent et le dévorèrent partiellement. Soucieuse de rendre cette mort socialement acceptable, la mère de Sebastian s'attache les services d'un neurochirurgien spécialiste des lobotomies, susceptible d'opérer sa nièce. Elle souhaite en effet que d'une confrontation avec celle-ci jail-

lisse la lumière sur cet homicide, afin d'anéantir un témoignage hors normes que Mrs. Venable assimile à une profanation[1]. Pour mettre en scène cette enquête, Tennessee Williams inscrit *Suddenly Last Summer* dans le cadre du *whodunit*, architecture théâtrale signifiante, mais qui ne relève pas de l'évidence dans la mesure où le rôle de l'enquêteur est tenu par un médecin et qu'il poursuit son investigation à l'aide d'outils qui sont ceux de sa profession et non ceux d'un détective traditionnel. En outre, si le crime peut expliquer un recours à une forme qui lui est liée, il convient de noter que l'herméneutique à l'œuvre pendant la représentation explicite imparfaitement la stratégie d'écriture de l'auteur. En transformant le spectateur en Dr. Watson mutique qui assiste à l'enquête d'un Sherlock Holmes médicalisé, le dramaturge gomme subrepticement certains enjeux, notamment ceux qui ont trait à son propre statut auctorial. Ce faisant, Williams propose une réécriture du *whodunit* qui mérite l'examen, afin d'établir comment la convergence d'une réflexion sur la nature humaine, le pouvoir médical et la vérité donnent une portée politique inattendue à cette œuvre.

Au vu de la définition du *whodunit* proposée par *The American Heritage Dictionary,* « A story dealing with a crime and its solution », *Suddenly Last Summer* entre dans ce cadre. En effet, le crime est avéré et la résolution finale apporte une solution à l'énigme initiale. Par-delà cette première caractérisation, quelques précisions formelles apportées par Eliot Singer permettent de restreindre le spectre définitionnel du *whodunit* :

> It is absolutely essential to the whodunit that there be an apparent crime (usually a murder), that someone seek to solve that crime, and that the reader not learn of the solution until the final epiphany. (Singer: 166)

Si l'on s'en tient à cette dimension formelle plus restreinte, force est de constater que Williams inscrit *Suddenly Last Summer* dans les attendus du *whodunit*, en mettant en scène une personne qui cherche à résoudre une énigme criminelle, laquelle porte sur l'identité du ou des assassins. Par ailleurs, et ce point mérite que l'on s'y attache dans la mesure où il ne s'agit plus d'un roman mais d'une pièce de théâtre, le lecteur devient spectateur. Ce changement de genre redéfinit le code herméneutique à l'œuvre car, contrairement au roman, le théâtre ne

raconte pas la manière dont l'enquête se déroule, mais expose la progression de celle-ci. Enfin, le travail de l'enquêteur consiste effectivement à dévoiler une vérité masquée, tâche qu'il mène à son terme puisque, lors de la dernière scène, le spectateur dispose de toutes les informations sur le crime et les assassins.

S'il fallait préciser encore davantage la composante formelle du *whodunit*, Todorov permettrait de mettre en relief un trait particulier du genre, lorsqu'il écrit à son sujet qu'il « ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun » (Todorov : 11). C'est manifestement le cas de *Suddenly Last Summer*, qui se décompose en deux parties, le récit du crime et la progression de l'enquête. En premier lieu, le médecin doit reconstituer la manière dont Sebastian a été tué, ce qu'il fait en écoutant les personnes rassemblées pour l'occasion. La seconde histoire, en revanche, n'en est pas une. En effet, contrairement aux attendus romanesques, elle n'est pas racontée aux spectateurs, mais se déroule sous leurs yeux. Le changement de genre - passage du roman au théâtre - aboutit à une opposition entre modes d'expression (récit/discours), lesquels participent néanmoins d'une structure formelle commune aux deux genres. Malgré cette variation notable, la pièce relève du *whodunit* dans la mesure où, par-delà les autres éléments formels et thématiques précités, elle s'inscrit dans la dualité constitutive du genre selon Todorov.

Lors de la scène d'ouverture, Mrs. Venable fait allusion à son fils, en valorisant son statut d'artiste[2] : « Mrs. Venable: I'm devoting all that's left of my life, Doctor, to the defence of a dead poet's reputation » (*SLS* : 103). Mrs. Venable donne une tonalité singulière à ses propos, car elle situe son engagement existentiel à l'intérieur d'un conflit[3]. Le spectateur comprend que le médecin va devenir une pièce maîtresse dans une stratégie guerrière, qui consiste à anéantir un discours injurieux[4]. Grâce à cette mise en situation, sur un plan dramaturgique, Williams introduit une forme de représentation inquisitoriale immédiatement intelligible pour le public. Le médecin, assimilé à un psychiatre – sans l'être véritablement, mais la lobotomie a compté parmi les remèdes de la maladie mentale, en particulier après la deuxième

guerre mondiale[5] – ajoute une crédibilité policière de par sa seule présence, au sens où Michel Foucault écrit que « le psychiatre […] est le descendant de l'inquisiteur » (Foucault : 75). Les codes théâtraux mis en avant inscrivent la pièce dans la tradition anglosaxonne du *whodunit* avec laquelle le public était familier. Cependant, par-delà cette typicité qui pourrait sembler culturellement réductrice, chacun – y compris les spectateurs qui découvrent le genre - comprend qu'il s'agit d'une enquête. Elle situe ostensiblement *Suddenly Last Summer* à l'intérieur d'une forme théâtrale que Colin Winslow définit en attirant l'attention sur le spectateur : « Whodunnit: Play in which the audience is encouraged to try to guess who has perpetrated a crime or series of crimes » (Winslow : 160) avec, pour cette œuvre de Williams, une particularité sur laquelle il convient de mettre l'accent, le caractère « médicalisé » du *whodunnit*.

Le crime est unique. Sebastian est décédé, mais selon sa mère un discours de folie occulte les circonstances de sa mort, laissant planer le doute sur l'identité de ses meurtriers. La mission du médecin consiste à résoudre un mystère, donc l'enquête s'attache à reconstituer le déroulement du meurtre, processus de découverte dont le spectateur devient le témoin. Dramaturgiquement, cette invitation auctoriale à la levée du mystère place *Suddenly Last Summer* sous le signe du jeu, marqué par une expectative spectatorielle constitutive du *whodunit*, qui confine *a priori* la pièce dans la catégorie des divertissements inoffensifs.

Par-delà cette annonce thématique, dès l'image d'ouverture, le public découvre avec surprise un décor visuel et sonore que Williams inscrit au cœur de son projet d'écriture[6]. Il le décrit précisément dans la didascalie d'ouverture :

> *It represents part of a mansion of Victorian Gothic style in the Garden District of New Orleans on a late afternoon, between late summer and early fall. The interior is blended with a fantastic garden which is more like a tropical jungle, or forest, in the prehistoric age of giant fern-forests when living creatures had flippers turning to limbs and scales to skin. The colors of this jungle garden are violent, especially since it is steaming with heat after rain. There are massive tree-flowers that suggest organs of a body, torn out, still glistening; there are*

harsh cries and sibilant hissings and thrashing sounds in the garden as if it were inhabited by beasts, serpents and birds, all of savage nature… (*SLS* : 101)

Visuellement, l'opposition entre une architecture marquée par l'ordre (Victorian Gothic style) et un jardin emblématique d'un monde sauvage rappelle la tension entre la blancheur d'une géométrie victorienne et un univers coloré, potentiellement dantesque. Au fil des actes, le spectateur découvre que cette jungle, où le cri tient lieu de verbe, propose à son regard un miroir du monde. Loin d'être contingent, le jardin tropical constitue la pierre d'angle de la mise en scène ; comme le *whodunit*, il invite au décryptage, mais à l'insu du public qui, dans la scène d'ouverture, ignore si le « *fantastic* » du décor relève d'une inspiration créatrice du metteur en scène, ou s'il traduit une volonté auctoriale[7].

Sur le plan de la construction de l'œuvre, le trait frappant de la scène d'ouverture résulte de la mise en relief d'un double encadrement, physique et formel : celui d'une nature sauvage confinée à l'intérieur d'une vaste maison, et une expression théâtrale singulière - le *whodunit* - qui sert de cadre à l'histoire d'un meurtre dont la bestialité demeure implicite lors de la première prise de contact du public avec la scène.

Pour conforter sa stratégie d'annonce, Williams procède à un enchâssement au premier acte, via une enquête liminaire qui vise à dresser un profil de personnalité de la victime[8]. Cette approche initiale s'opère via une conversation entre le médecin et Mrs. Venable dont les allégations perdent rapidement en crédibilité, puisque son discours hagiographique la caractérise comme une mère déstabilisée par la mort de son fils. D'une manière assez surprenante au vu des enjeux, les échanges conduisent à une tentative de décryptage de la pensée de Sebastian, autour de son rapport au divin :

Doctor: Did he mean we must rise above God?
Mrs. Venable: He meant that God shows a savage face to people and shouts some fierce things at them, it's all we see or hear of Him. Isn't it all we ever really see and hear of Him, now? (*SLS* : 107)

Par-delà cette approche eschatologique, l'élément essentiel, indéchiffrable à ce stade, se situe dans l'adjectif « savage ». En effet, subrep-

ticement, l'enquête a déjà commencé ; les indices se multiplient, mais les informations initiales fournies se croisent à différents niveaux, d'où une confusion première, qui justifie les explicitations qui suivent. En outre, le décryptage des signes s'avère d'autant plus ardu que les codes interprétatifs ne sont pas fournis au spectateur, ce qui le place dans la situation de découverte semblable à celle du médecin. Ainsi, bien que l'adjectif « savage » entre en résonnance avec le décor, l'élucidation du lien s'opère graduellement. Le mot synthétise un regard sur le monde, tout en servant d'annonce à une scène fondatrice, qui annonce le destin tragique du jeune homme :

> Mrs. Venable: They were diving down on the hatched sea-turtles, turning them over to expose their soft undersides, tearing the undersides open and rending and eating their flesh. Sebastian guessed that possibly only a hundredth of one per cent of their number would escape to the sea. (*SLS* : 105)

Sur un plan symbolique, qui témoigne d'une précision syntaxique remarquable, la proximité de « eating their flesh. Sebastian » préfigure la scène de crime. En outre, Mrs. Venable met l'accent sur l'animalité, la dévoration, reliant cet épisode à son évocation préalable de la jungle reconstituée par Sébastian et aux plantes carnivores qui l'habitent[9].

A l'inverse des pièces policières classiques où les personnages sont confinés malgré eux dans un espace clos et isolé, la maison où Mrs. Venable accueille ses invités ne constitue qu'un point d'arrêt transitoire, mais elle devient néanmoins une 'maison d'arrêt' dans la mesure où les personnages ont accepté de s'y rendre et que toute échappée s'avère impossible avant la résolution de l'énigme. Ce lieu de convergence rassemble les protagonistes pour faire jaillir la vérité. Face à l'impossibilité de reconstituer le crime, la validation ultime de son déroulement s'opère via une prise de parole qui suit un cheminement temporel particulier.

En tant que titre, « Suddenly Last Summer » invite le spectateur à poser un regard rétrospectif sur une action révolue, sachant que, dans une dualité chère à Williams, l'action scénique construit une herméneutique particulière dont la dernière scène constitue le point d'aboutissement symbolique. La pièce interroge le passé ; en cherchant à faire

la lumière sur le crime, elle nourrit une attente spectatorielle, un suspense inhérent au *whodunit* qui se construit autour d'une enquête. La tension entre un retour temporel et une élucidation potentielle se trouve à l'origine d'un jeu qui consiste à dérouler l'écheveau d'un récit dont les fils narratifs s'entremêlent. Sur ce plan, les propos de Mrs. Venable servent d'étalon ; elle assène une vérité sujette à caution, qui l'oppose à Catharine, ce qui octroie *de facto* une place centrale au détective, personnage clef de toute enquête.

En tant que figure d'autorité, le Dr. Cukrowicz dispose des attributs nécessaires pour exercer sa mission. Confortant les attendus de l'époque, Williams octroie ce rôle à un homme. Son statut médical, son discours rationnel et méthodique font de lui un représentant de l'ordre, du monde civilisé. Sa démarche intellectuelle renvoie aux activités botaniques de Sebastian « The Latin names of the plants were printed on tags » (*SLS* : 101), sachant que le médecin est censé classer des êtres – affabulateurs ou porteurs de vérité – afin de redonner une cohérence à un monde bouleversé. Par-delà les aspects spécifiques liés au contenu thématique de *Suddenly Last Summer*, dans le *whodunit*, son rôle consiste donc à mener l'enquête à son terme. Mrs. Venable espère retrouver la sérénité, tandis que dans la dernière scène le spectateur peut s'attendre à la mise à jour d'une vérité cachée, couplée avec le rétablissement de l'ordre.

Dès son arrivée sur scène, Catharine clame son innocence quant à l'invention supposée d'une fable qui ternirait l'image de son cousin, mais en vain[10]. En octroyant le rôle d'enquêteur à un médecin, Williams métamorphose le fonctionnement du *whodunit.* En effet, le croisement des récits contradictoires, avec un indice fatal au porteur de discours mensongers, n'a plus lieu d'opérer dans ce cadre médicalisé, sachant que la mise à jour de la vérité suit un cheminement classique, autour des interrogations permanentes du médecin. Paré des attributs de la science de l'époque, outre ses capacités de maïeuticien, le Dr. Cukrowicz se voit doté d'une omnipotence scientifique qui lui permet de mettre à jour la vérité. Incarnation divine médicalisée ou réincarnation du *Deus ex Machina*, le médecin dispose de l'arme absolue, Catharine en témoigne :

> Catharine: but if they give me an injection—I won't have any choice but to tell exactly what happened in Cabeza de Lobo last summer. Don't you see? I won't have any choice but to tell the truth. It makes you tell the truth because it shuts something off that might make you able not to and everything comes out, decent not decent, you have no control, but always, always the truth! (*SLS* : 121)

Après que Catharine a explicité ce point technique, le spectateur attend le moment où elle se verra contrainte de parler, de dire la vérité dont les personnages sont en quête. Élément central de l'enquête, dans cette nouvelle formule inquisitoriale le médecin n'a guère besoin de compétences particulières pour parvenir au but, si ce n'est l'autorité nécessaire pour que Mrs. Venable n'étouffe pas une vérité qu'elle conteste[11]. Au terme de préliminaires visant à camper la situation, tout en donnant à chacun la possibilité d'exprimer son point de vue, le Dr. Cukrowicz utilise le sérum de vérité : « (*The doctor gives her an injection*.) » (*SLS* : 133). Ce geste, dont Williams souligne visuellement la force symbolique, témoigne de la puissance de régulation que la société octroie au monde médical[12]. Cet acte s'inscrit en écho de l'épisode traumatisant vécu par Catharine lorsqu'elle avait cédé aux charmes d'un homme marié, avant de subir l'ostracisme de la société bien-pensante, provoquée par sa rébellion consécutive à l'abandon post-coïtal de son partenaire. La jeune femme perd la maîtrise de son corps, et son affaiblissement mental conduit, comme elle l'avait prédit, à une expression désinhibée. Ironie scénique qui ne saurait être due au hasard, la présence d'une religieuse donne à son propos des allures de confession, sachant qu'après celle-ci, une divinité médicale statuera sur sa réintégration dans la communauté, et imposera éventuellement une peine (la lobotomie).

À l'inverse des détectives traditionnels des *whodunits*, le médecin peut donc faire l'économie d'une maïeutique retorse pour recueillir les aveux, puisque le sérum fait son office, libérant une parole de vérité. Par conséquent, le geste médical conduit à un véritable retournement ; scénographiquement, il marque l'étape ultime d'une attente : une présentation fiable du crime. Cependant, la métamorphose la plus signifiante concerne le genre théâtral, car jusqu'à cet instant, selon les

principes du *whodunit*, l'objectif premier était la mise à jour de la vérité. L'acte médical fait basculer la pièce dans une autre sphère, au moins symboliquement, car cette conclusion anticipée initie un nouveau suspense et inscrit *Suddenly Last Summer* dans une forme théâtrale que l'on pourrait baptiser '*willhedoit*'.

En agissant, le médecin perd sa neutralité supposée d'inquisiteur et devient un censeur potentiel, puisque ce premier acte médical instaure un questionnement relatif à l'étape suivante. En effet, la manne budgétaire que lui propose Mrs. Venable implique de pratiquer une lobotomie pour invalider le récit de Catharine[13]. Face à une mère soucieuse de protéger la mémoire de son fils coûte que coûte, le médecin est soumis à une tentation financière, dont le spectateur mesure toute l'importance éthique. Il se produit alors un basculement des enjeux, puisque le public ne cherche plus simplement à connaître le déroulement du crime, mais essaie d'entrevoir l'issue possible - intervention chirurgicale ou non - que le médecin donnera à son enquête[14].

Conformément aux attentes, après un éclairage portant sur le contexte, à propos de questions majoritairement liées à la sexualité de son cousin, Catharine dépeint un tableau apocalyptique qui lève enfin le voile sur le mystère :

> Catharine: he was lying naked as they had been naked against a white wall, and this you won't believe, nobody *has* believed it, nobody *could* believe it, nobody, nobody on earth could possibly believe it, and I don't *blame* them!—They had *devoured* parts of him. (*SLS* : 147)

Confrontée à l'image du cadavre de son cousin, ainsi qu'aux mutilations qu'il a subies, Catharine énonce sa propre vision de la scène. Elle évoque un acte cannibale, dont elle souligne le caractère insoutenable, via une emphase verbale qui correspond au ressenti de ses interlocuteurs, tout en expliquant l'impact de cette mort sur sa propre stabilité mentale. Bien que l'horreur criminelle soit subtilement annoncée dès la scène d'ouverture, la description de Catharine questionne le statut du récit dans *Suddenly Last Summer.* En effet, cet éclairage brutal sur le crime renvoie à de nombreux discours ainsi qu'à des éléments scéniques – le décor notamment– qui, en plaçant la dévoration au

centre de l'œuvre, nourrissent un questionnement relatif au cadre dans lequel s'inscrit sa confession.

Sur le plan du réalisme, la mise en relief d'une anthropophagie stupéfiante renvoie, en premier lieu, aux plantes carnivores évoquées dans la scène d'ouverture. Cependant, la description du cadavre de Sebastian fait également songer à une scène de genre, dans le domaine pictural, lorsque des artistes peignent une curée, ou donnent à voir les restes d'un cadavre partiellement dévoré. Dans ce cas, l'événement tragique, présenté dans sa cruauté insoutenable, peut inviter le spectateur à sortir du réalisme, en faveur d'une interprétation allégorique. Cependant, dans *Suddenly Last Summer*, le verdict du médecin valide prudemment le récit de Catharine. Cela conduit, dans l'immédiat de la scène finale et au vu du cadre formel retenu, à une lecture du crime qui repose sur un réalisme accepté comme tel :

> (*The doctor comes downstage. Catharine wanders out into the garden followed by the Sister*.)
> Doctor (*after a while, reflectively, into space*): I think we ought at least to consider the possibility that the girl's story could be true… (*SLS* : 148)

Rompant avec les usages des enquêtes théâtrales, le personnage du Dr. Cukrowicz - figure d'autorité suprême puisqu'il dispose des armes de la science - propose une réponse qui déboute Mrs. Venable, tout en inscrivant le doute au cœur de son jugement final. Au terme du *whodunit,* l'enquêteur est censé proclamer la vérité, mais dans *Suddenly Last Summer* la phrase conclusive décline diversement - modalité, lexique, syntaxe - la rémanence d'une incertitude. Ainsi, le dramaturge déroge aux attentes et se joue du public, qui constate la défaite de Mrs. Venable, mais reste dans l'expectative quant au regard qu'il convient de porter sur le récit de Catharine. La jeune femme ne subira pas de lobotomie, mais malgré cette conclusion rassurante, le doute qu'instille le médecin questionne l'interprétation même de la scène macabre. L'incertitude induit une réflexion sur la représentation, le réalisme et ses limites. Cette méditation sur le théâtre, inscrite dans l'hésitation conclusive, suggère, parmi d'autres interprétations possibles, une lecture duelle, qui arrache partiellement la fable aux analyses littérales

auxquelles invite le *whodunit,* et qui incite, *in fine,* à une interprétation allégorique.

La fable serait donc construite autour d'une anthropophagie symbolique, révélatrice de ce que sont les êtres humains. Cette possibilité interprétative mérite l'attention, en gardant à l'esprit qu'au terme de ce *whodunit* revisité, le dramaturge met l'accent sur la convergence qui finit par s'imposer entre le médecin, qui met à jour une vérité, et l'artiste qui agit de même avec un public qui partage probablement certains préjugés avec Mrs. Venable. Par un retournement paradoxal, Williams se sert du *whodunit* pour refuser un théâtre de distraction ; évitant subtilement une opposition frontale avec le public, il subvertit le genre et emprunte des voies connexes afin de construire un discours politique. En effet, les enjeux du *whodunit* - la reconstitution verbale du crime ainsi que les éclaircissements espérés par le spectateur – importent sans doute moins, finalement, que la mise à jour de l'hypocrisie sociale d'un monde qui s'efforce de masquer toute forme de sexualité. Au féminin, en premier lieu, comme l'atteste l'ostracisme punitif dont Catharine fut victime, suite à sa dénonciation publique d'un homme adultère. Au masculin ensuite, dans un univers qui réfute une homosexualité patente et la relègue au rang de fiction. Malgré les efforts de Mrs. Venable, l'enquête aboutit à la déconstruction du mythe tissé autour de Sebastian, et la tentative d'étouffement du récit de Catharine matérialise la loi du silence qui prévaut dans la communauté. L'idéalisation outrancière de Sebastian, construite par une mère qui le savait l'objet de multiples désirs[15], s'effondre à mesure que l'action progresse. La dénégation maternelle devient la pierre d'angle de la critique sociale williamsienne, laquelle souligne la vulnérabilité des êtres face au pouvoir de l'argent et au poids des normes sociales. Plus fondamentalement et d'une manière surprenante au vu des lois du genre, le *whodunit*, qui est censé entraîner le spectateur dans une maïeutique complexe au terme de laquelle la vérité surgit, aboutit, dans *Suddenly Last Summer,* à un portrait social inattendu, presque dystopique. Le public est convié au spectacle d'un monde où le respect des bienséances prévaut sur celui des êtres et où, sous prétexte d'ordre, les médecins encourent le risque de se transformer en bourreaux au

service des forces de l'hypocrisie et du silence. La violence de la réécriture williamsienne du *whodunit* apparaît alors, et pas uniquement via l'évocation de la scène du crime, mais plutôt par sa puissance d'interpellation individuelle. En effet, lorsque le rideau tombe, le sérum de vérité théâtral démontre son impact, privant chacun de ses prétentions à l'innocence. Déniaisé, frustré dans son plaisir de témoin distancié, le spectateur se trouve soudainement face à lui-même, complice d'une lobotomie sociétale dont il ne peut s'exonérer.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

WILLIAMS, Tennessee. *Suddenly Last Summer*. New York N.Y., The Library of America, 2000.
WILLIAMS, Tennessee. "Foreword" *Sweet Bird of Youth*. New York N.Y., The Library of America, 2000.

Sources secondaires

The American Heritage Dictionary of the English Language. New York N.Y., Houghton and Muffin Co., 1992.
CARUSO, James P. BS. et SHEEHAN, Jason P, MD., PHD. "Psychosurgery, Ethics, and Media: a History of Walter Freeman and Lobotomy." *Neurosurg Focus* 43 (3): E6, 2017, 1-8.
FOUCAULT, Michel. "L'extension sociale de la norme" *Dits et écrits II*. Paris, Gallimard, Coll. Quarto, 2001, 74-9.
GROSS, Robert F. "Consuming Hart: Sublimity and Gay Poetics in *Suddenly Last Summer*." *Theatre Journal* 47 (1995) 229–51.
LAPIDUS, Kyle A. B., KOPELL, Brian H., BEN-HAIM, Sharon, REZAI, Ali R. et GOODMAN, Wayne K. "History of Psychosurgery: a Psychiatrist's Perspective." *World Neurosurgery BO* [3/4]: S27. E1-S27, E16, September/October 2013, 1-13.
ROBINSON, Marc. *The American Play 1787-2000*. New Haven, Yale University Press, 2009.

ROBISON, Aaron R., TAGHVA, Alexander, LIU, Charles Y. et APUZZO, Michael L. J. « Surgery of the Mind, Mood, and Conscious State: an Idea in Evolution. *World Neurosurgery* 77 [5-6]: May/June 2012, 662-86.
SIEGEL, Janice. "*Suddenly Last Summer*" and Euripides' "*Bacchae*". *International Journal of the Classical Tradition.* Vol. 1 No 4 (Spring, 2005) 538-70.
SINGER, Eliot A. "The Whodunit as Riddle: Block Elements in Agatha Christie" *Western Folklore,* Vol. 43. No. 3 (Jul., 1984), 157-171.
THOMPSON, Judith. *Tennessee Williams's Plays. Memory, Myth and Symbol*. New York N.Y., Peter Lang, 1987.
TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1978.
TODOROV, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Translated by Richard Howard. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977.
VAN LAAN, Thomas F. "'Shut Up!' 'Be Quiet!' 'Hush!' Talk and Its Suppression in Three Plays by Tennessee Williams". *Comparative Drama,* Vol. 22, No. 3 (Fall, 1988) 244-65.
WINSLOW, Colin. *The Oberon Glossary of Theatrical Terms*. London, Oberon Books, 2011.

---

1 « Mrs. Venable: I've waited months to face her because I couldn't get to St. Mary's to face her—I've had her brought here to my house. I won't collapse! She'll collapse! I mean her lies will collapse—not my truth—not the truth. » (*SLS* : 103)

2 Cette première définition concernant son statut d'artiste constitue la première brèche dans la crédibilité de son discours :
Doctor: He wrote one poem a year?
Mrs. Venable: One for each summer that we traveled together. The other nine months of the year were really only a preparation. (*SLS* : 104)

3 Sachant que les spectateurs découvrent rapidement que le récit maternel est lacunaire : « Mrs Venable: I haven't heard the girl's story except indirectly in a watered-down version, being too ill to go to hear it directly, but I've gathered enough to know that it's a hideous attack on my son's moral character which, being dead, he can't defend himself from. » (*SLS* : 110)

4 Le reste de la pièce peut conduire à mettre en doute cette approche, comme en témoigne la perspective développée par Janice Siegel : « Now that he is dead, Violet is more determined than ever to preserve the fiction of Sebastian as 'de-

voted son, poet-priest, and visionary saint'—to validate her view of him—because this fiction has come to define her own existence. » (Siegel : 542)

[5] « Although approximately 60,000 lobotomies were performed between 1936 and 1956 in the US, some of them in makeshift operating rooms outside of the hospital, lobotomies are now only performed under very select conditions and circumstances » (Caruso : 6). See also: « Freeman […] brought the technique to America where over 20,000 lobotomies were performed by 1951. Meanwhile, Freeman initially with, and subsequently without, Watts brought the technique to America where over 20,000 lobotomies were performed by 1951. » (Lapidus : 1)

[6] Sur le plan de l'usage des sons, dans une dimension structurante, voir : « (*She gazes up again: we hear the wild, ravenous, harsh cries of the birds. The sound comes in rhythmic waves like a savage chant*) » (*SLS* : 105)

[7] Cette ambiguïté fondatrice invite à prendre quelque distance quant aux certitudes formelles énoncées par certains critiques : « The play is easily identified as an example of Gothic melodrama. Its very setting—an exotic, tropical garden within a Victorian Gothic mansion (9), looking like a 'well-groomed jungle' (11)—establishes the familiar Gothic dialectics of overrefinement and wildness, fastidious artifice and dangerous nature that are common to the genre. » (Gros : 229)

[8] « Williams presents an even more explicit version of character-as-text in *Suddenly Last Summer*: the never seen Sebastian Venable, a writer himself, exists only as a function of other people's narratives. » (Robinson : 269).

[9] « Mrs. Venable: The Venus flytrap ?
Doctor: An insectivorous plant?
Mrs. Venable: Yes, it feeds on insects. » (*SLS* : 101)

[10] Sa mère et son frère partagent les doutes nourris par les autres personnages : « Catharine : I can't change the truth, I'm not God! I'm not even sure that He could, I don't think God can change truth! How can I change the story of what happened to her son in Cabeza de Lobo? » (*SLS* : 128)

[11] « The characters in these three plays are given explicit awareness that they are trying to *speak,* to engage in *talk* or a *talk,* even at times to *tell a story.* Far more important, on every occasion that two characters interact, as the one attempts to speak, the other strives to shut the opponent up. » (Van Laan : 244)

[12] Williams savait que le public percevrait potentiellement cette action comme un coup de force, écho de la lobotomie envisagée, laquelle suscitait un antagonisme grandissant : « An initially small but growing body of criticism began appearing in the professional medical publications, including articles in the respected *New England Journal of Medecine* and the *American Journal of Psychiatry* which expressed concern over the potentially underestimated risks of the procedure. Within the realm of public opinion, the increasing prevalence of the procedure meant a significant portion of the American public came in contact

with postlobotomized individuals, increasing the awareness of the potential negative effects and consequences of the procedure. » (Robison : 669)

[13] «Doctor: You're such an innocent person that it doesn't occur to you, it obviously hasn't even occurred to you that anybody less innocent than you are could possibly interpret this offer of a subsidy as—well, as a sort of a *bribe?* » (*SLS* : 114)

[14] In an attempt to discredit Catharine's "hideous" story of Sebastian's character and death, Mrs. Venable has her declared insane and means to have "cut out" of Catharine's brain her debasing memories of Sebastian through the neurosurgery of lobotomy: a once medically sanctioned and ostensibly civilized form of Sebastian's cannibalization. Thus, even as Mrs. Venable and Catharine narrate their antithetical memory-stories of Sebastian's life and death, they act as the major antagonists in his story's dramatic reenactment. As dramatically realized, then, the play is structured not in the sequential pattern of a story told, then reenacted, but by the *simultaneous* revelations of the fate of Sebastian and the fate of Catharine—thereby heightening the suspense of each revelation and creating emotional tension by withholding the full understanding of their analogical significance until the play's very end. (Thompson : 98)

[15] "Mrs. Venable: My son was chaste. Not c-h-a-s-e-d! Oh, he was chased in that way of spelling it, too, we had to be very fleet footed I can tell you, with his looks and his charm, to keep ahead of pursuers, every kind of pursuer! (*SLS* : 110)