Jumpers (1972) de Tom Stoppard ou l'autopsie du genre policier

Jean DU VERGER
(ENSMM Besançon)

> "The criminal is the creative artist; the detective only the critic"
> G.K. Chesterton, "The Blue Cross" *in The Innocence of Father Brown* (1911)

Introduction

Après avoir exploré l'aspect métadramatique du genre policier dans *The Real Inspector Hound* (1968) puis cherché à montrer comment un détective parvient à élucider un mystère en confrontant les témoignages contradictoires des différents protagonistes dans *After Magritte* (1971) – illustrant ainsi les propos du personnage de Sir Rowland adressés à l'inspecteur Lord dans la pièce d'Agatha Christie *The Spider's Web* (1954) : « You must know better than I do, Inspector, how very rarely two people's account of the same thing agrees » (*TSW* : 88) –, le dramaturge anglais Tom Stoppard propose avec *Jumpers* (1972) une pièce qui, tout en se jouant des codes de la « crime play » (Hesse : 1), propose une véritable encyclopédie du genre.

Jumpers s'ouvre *in medias res* pendant une soirée célébrant la victoire électorale des *Radical Liberals* – un parti composé de technocrates à tendance fortement anti-démocratique – en Angleterre. Les premières scènes oscillent entre le farfelu et l'absurde : une chanteuse sur le retour qui ne parvient plus à chanter, une femme qui se balance sur un trapèze accroché à un lustre en faisant un strip-tease, une troupe de philosophes-gymnastes, les « jumpers » du titre de la pièce, effectuant un numéro d'acrobatie au cours duquel l'un d'eux – le professeur Duncan McFee – est assassiné. On est plongé au cœur

d'une sorte de soirée de music-hall où s'entremêlent enquête policière, considérations métaphysiques sur la question du relativisme moral et de l'existence de Dieu, dissection psychologique d'une relation amoureuse sur le déclin. Véritable palimpseste philosophique et théâtral, *Jumpers* ressemble à un labyrinthe ou un palais des glaces dans lequel références philosophiques, citations et parodies ne cessent de se refléter au point de se diffracter en une multiplicité de sens et d'interprétations possibles, laissant le spectateur-lecteur quelque peu désorienté.

La présente étude se propose d'explorer la manière dont le dramaturge détourne dans la pièce les codes de la littérature policière avant d'aborder l'utilisation qu'il fait de l'une des principales caractéristiques du genre qui lui permet d'ouvrir les portes de l'espace privé du couple George et Dotty Moore. En effet, le roman policier se propose également de dissiper, selon la belle formule de Boileau-Narcejac, les « clairs-obscurs » du cœur et peut ainsi donner à voir le hors-champ du couple. Enfin, en abordant la question de la désintégration du couple, le dramaturge anglais s'inspire d'une tendance qui n'a cessé de se développer depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale sur la scène britannique à savoir le meurtre comme conséquence des tensions au sein du couple (Hesse : 57) et tout particulièrement le motif du triangle amoureux, en l'occurrence ici Archie Bouncer, Dotty et George Moore.

Par ailleurs, le texte dramatique de Stoppard s'offre également comme une sorte d'enquête pour le lecteur-spectateur dans la mesure où le texte est parsemé d'indices littéraires, artistiques et philosophiques qui participent à la subtile efficacité dramaturgique et dépend de la sagacité du lecteur-spectateur. Il appartient en effet à ce dernier de découvrir et interpréter les indices disséminés dans le texte afin de profiter pleinement de la complexité du texte stoppardien.

Détournement(s) d'un genre

Jumpers se présente comme une mosaïque de fragments philosophiques qui interrogent le spectateur-lecteur sur la question ontologique de l'existence de Dieu[1], ainsi que sur les concepts du Bien et du Mal, et Stoppard donne à cette réflexion la forme d'une enquête

policière. En effet, la pièce repose sur les conventions de la littérature policière, conventions que le dramaturge anglais s'amuse à parodier et à détourner. Cette manière d'utiliser le cadre d'une enquête policière permet d'emprunter aux différentes variantes du genre pour créer par collages une encyclopédie du genre, dont le détournement et la parodie permettent d'augmenter l'efficacité dramatique de la pièce. Outre les références au genre policier, Stoppard n'hésite pas à renvoyer le spectateur-lecteur à des pièces de son propre corpus telles que *Another Moon Called Earth* (1967) ou bien *The Real Inspector Hound*.

Dans leur ouvrage *Le Roman policier* (1964), Boileau et Narcejac définissent ce genre littéraire comme une enquête, « mais une enquête qui a pour but d'élucider un certain mystère, un mystère en apparence incompréhensible et accablant pour la raison » (Boileau et Narcejac : 8). La trame narrative de la pièce de Stoppard vient s'insérer dans le cadre de ce que l'on appelle un « *whodunit*». Le *whodunit* est un sous-genre narratif complexe du roman policier, qui repose sur la technique du puzzle. Le genre fit florès à l'époque de l'âge d'or du roman policier, des années 1920 aux années 1940. Le terme fut inventé par D. Jordan dans la revue *American News of Books*. Il fait référence à une forme d'écriture inventée par Edgar Allan Poe, dans sa nouvelle *The Murders in the Rue Morgue* (1841). Le *whodunit* repose sur un certain nombre de conventions : un crime vient d'être commis ; un détective excentrique mène l'enquête ; divers suspects et indices contribuent à l'élucidation du crime qui a été commis. Cette fragmentation de la trame narrative est l'une des raisons pour lesquelles le genre est comparé à un puzzle.

Tom Stoppard avait déjà parodié le genre dans sa pièce *The Real Inspector Hound* (1968), dans laquelle deux critiques dramatiques se retrouvent inextricablement happés par le monde fictif de la pièce à laquelle ils assistent et qui est une parodie de la célèbre pièce d'Agatha Christie, *The Mousetrap* (1952). La parodie, comme impulsion première, demeure au fil du temps un élément essentiel du roman policier. En effet, le cliché est constitutif du genre et sa répétition ainsi que les poncifs du roman-problème (la figure du coupable-patient, l'enquêteur, les témoins…) introduisent une distance parodique. C'est

d'ailleurs cette dimension parodique qui produit un effet de mise en abyme dans *The Real Inspector Hound*.

Revenons maintenant à *Jumpers*. La pièce comporte tous les éléments du *whodunit*. Le professeur Duncan McFee est assassiné (« *Professor McFee was killed by a bullet fired from the outer darkness* »). Habituellement, selon les conventions traditionnelles du *whodunit*, le meurtre n'a pas lieu sur scène mais hors-scène, une fois que les personnages principaux, qui sont aussi les suspects potentiels, ont été présentés. Or dans *Jumpers*, Stoppard détourne les conventions du genre en faisant assassiner McFee sur scène. En outre, Archie, l'un des principaux suspects, n'a pas encore fait son apparition sur scène. Nous avons bien évidemment d'autres suspects possibles : Dotty et la secrétaire. En effet, lorsque le meurtre est commis, Dotty est cachée à la vue des spectateurs-lecteurs : « *When the pyramid is complete it hides Dotty from view* » (*J* : 16). Ces derniers ne peuvent donc pas voir ce qu'elle fait. Comme l'indiquent clairement les didascalies, cette situation est voulue par le dramaturge :

> *And from her position in the near-dark outside the JUMPERS' light, it should be possible to believe that Dotty is responsible for what happens next – which is: A gun shot. ONE JUMPER is blown out of the pyramid.* (*J* : 16)

Ceci nous renvoie à la situation du personnage de Penelope dans la pièce *Another Moon Called Earth*, que le dramaturge écrivit pour la télévision en 1967. Penelope est soupçonnée d'avoir poussé sa *nannie*, Pinkerton[2], par la fenêtre au cours d'un défilé fêtant le retour d'un astronaute[3]. Toutefois, Penelope apparaît comme la seule coupable possible, alors que ce n'est pas le cas de Dotty :

> CROUCH: The incident. There's been a bit of an incident. (*He sags into a chair.*) Woman, middle-aged to elderly, five foot one, grey hair in a bun, blue dress, starched apron, fell in the street. Dead. (*AMCE* : 61)
> […]
> BONE: Well, it must have been your window – it's the only one overlooking… You can't hide! (*AMCE* : 64)

Le personnage d'Archie dans *Jumpers*, est lui-même un suspect potentiel. En effet, lorsqu'il décrit le déroulement des événements, il

fait calmement remarquer à l'inspecteur Bones, en charge de l'enquête, qu'il avait également un motif pour tuer McFee :

> ARCHIE: Professor McFee was killed by a bullet fired from the outer darkness. We all saw him shot, but none of us saw who shot him. With the possible exception of McFee's fellow gymnasts, anybody could have had a reason for doing so, including, incidentally, myself. (*J* : 53-54)

On remarque que cet extrait fonctionne comme une sorte de *flash-back*, technique propre au *whydunit*. Contrairement au *whodunit* qui suit un déroulement chronologique linéaire, le *whydunit* repose sur l'exploration des raisons psychologiques qui ont motivées le crime ce qui lui permet une plus grande liberté avec la chronologie des événements.

Nous avons également affaire à un détective pour le moins excentrique, l'inspecteur Bones, qui affirme : « Show business is my main interest, closely followed by crime detection » (*J* : 37) et qui rappelle d'autres détectives du corpus stoppardien. Nous pensons à l'inspecteur Hound dans la pièce déjà citée ainsi qu'au Detective Inspector Foot dans *After Magritte* (1970).

Au fur et à mesure que l'action se déroule, le lecteur-spectateur découvre un certain nombre d'indices qui sont censés l'aider à élucider le meurtre de McFee. Ainsi Archie s'exclame : « shocking tragedy. I am entirely to blame », ou bien : « And then again, perhaps it was Dorothy. Or someone. (*Smiles.*) » (*J* : 53). On voit bien ici comment le dramaturge procède pour se jouer du public. Il met en application l'une des principales règles du genre, à savoir le principe de désorientation qui repose sur la mise en place d'apparences trompeuses. L'inspecteur Bones met justement George en garde : « Do not be misled by appearances » (*J* : 35).

La dichotomie apparence/réalité permet à l'auteur de créer une comédie de la confusion (*cross-purposes*), faisant ainsi écho à la stratégie de l'auteur d'un *whodunit* dont le but principal est de tromper, d'égarer son lecteur. Toutefois, Stoppard subvertit la structure formelle du genre en privant le lecteur-spectateur de dénouement, lui laissant le rôle de deviner qui est réellement l'assassin. Cette absence de conclusion dont parle Beatrix Hesse (Hesse : 169) se trouve clairement exprimé dans la coda de

l'édition de 1986 et permet au dramaturge, dans une scène onirique, de brouiller encore un peu plus les pistes. En revanche, si l'on considère la coda dans les éditions de 1972 et de 1976, le lecteur-spectateur attentif peut légitimement penser qu'Archie est le coupable :

> ARCHIE: *Will no one rid me of this turbulent priest!*
> *(From each side of the stage, as though catapulted (from trampolines off stage) a* YELLOW JUMPER *leaps into the middle of the stage, both* JUMPERS *landing together in front of* CLEGTHORPE, *with the first bar of the introduction to* 'Sentimental Journey'.
> […]
> GEORGE *watches, moves hesitantly*.
> *This is what happens now, and it ought not to take as long to happen as it does to describe it: The* JUMPERS *and the music together keep the beat: The pattern of men changes and in six separate movements* CLEGTHORPE *is moved upstage until he is standing on* CROUCH*'s desk as part of a pyramid of* JUMPERS.)
> […]
> (*A gunshot. It stops the music, and knocks* CLEGTHORPE *out of the pyramid, which disintegrates.* […])[4] (*J* 1972 : 86-87)

La coda des versions de 1972 et 1976 constitue ici une sorte de répétition du meurtre originel de McFee. Ce dernier qui était, à l'image de Clegthorpe, l'archevêque de Canterbury, un membre éminent de cette « squirarchy » (Hesse : 135) fut éliminé pour ne pas avoir respecté la loi non-écrite de la société désormais dirigée par les « Radical Liberals » d'Archibald Bouncer. En contrevenant ainsi aux règles, McFee et Clegthorpe se mettent en marge du groupe des Jumpers. Ils deviennent gênants puisqu'ils sont devenus des « blocking character[s] » (Hesse : 139) que le ou les assassins se doivent d'éliminer afin de parvenir à leurs fins.

Le détective : une figure clownesque

Les personnages stéréotypés de détectives sont, dans les pièces de Stoppard, une bonne illustration de la manière dont l'auteur ré-utilise et recycle ses propres écrits dans ses textes. Si l'on examine brièvement

le personnage de l'inspecteur Foot dans *After Magritte* (1970), pièce que l'on peut envisager comme l'un des hypo-textes de *Jumpers*, on observe certaines caractéristiques communes aux deux inspecteurs. Foot est dépeint comme un personnage condescendant, comme l'indiquent les didascalies « (*FOOT ignores her [mother]. He stands looking down smugly at HARRIS*) » (*AM* : 60). Tout comme Foot, Bones ne fait que très peu attention aux réponses qui lui sont faites :

> FOOT: It is my duty to tell you that I am not satisfied with your reply.
> THELMA: What was the question?
> FOOT: That is hardly the point. (*AM* : 62)
> GEORGE: Yes… (*Lightening.*) Yes, I'm something of a logician myself.
> BONES: Really? Sawing ladies in half, that sort of thing?
> GEORGE: Logician. (*J* : 35)

Et non « magician », terme que semble avoir entendu Bones, qui peut se lire comme une remarque ironique de l'auteur sur la pensée des philosophes-positivistes qui sont en quelque sorte des prestidigitateurs de la pensée, qui interrompent ou découpent les phrases et le raisonnement philosophique au gré de leur fantaisie. L'effet comique du *double sound pun* est ici évident. Autre exemple de l'incapacité de Bones à écouter, il s'avère incapable d'appeler George par son prénom et le nomme tour à tour « Charlie », « Jack », « Ferdinand », « Sidney » ou « Clarence ». (*J* : 35, 36, 37 et 42)

Tous ces éléments produisent un effet comique qui fait écho à la dimension clownesque du personnage du détective dans le *whodunit*. Audrey Laski propose à cet égard une approche théorique originale de la question en faisant ce parallèle entre le personnage du détective et du clown : « Every Clown template I have been able to recognize has at least one representative among series detectives » (Laski : 95). Elle propose une typologie des différentes caractéristiques des « mythic Clowns » (Laski : 94) en les comparant avec celles de certains détectives.

Le personnage de Bones est un collage des différents types de clowns, illustrant ainsi le propos de Laski selon qui les clowns passent rapidement d'une catégorie à l'autre (Laski : 94), ce qui contribue à

créer cette impression d'instabilité et de changement permanent que le spectateur-lecteur perçoit. Dès qu'il apparaît sur scène, Bones est décrit de manière un peu surprenante pour un détective qui enquête sur un meurtre : « *He carries a bunch of flowers* » (*J* : 34). On pense aux numéros de clowns qui arrivent en piste en portant un énorme bouquet de fleurs ou une grosse fleur à la boutonnière. Cette entrée en scène est caractéristique de la manière dont le dramaturge introduit ses personnages de détectives. Ainsi, l'inspecteur Hound apparaît sur scène vêtu de fort étrange manière « (*Enter INSPECTOR HOUND. On his feet are his swamp boots. These are two inflatable – inflated – pontoons with flat bottoms about two feet across. He carries a foghorn.*) » (*TRIH* : 26), soit à peu près les godillots des clowns qui accentuent leur démarche maladroite et en perpétuel contre-rythme. Quant à l'inspecteur Foot, son entrée en scène est des plus incongrues : « *FOOT charges into the room* » (*AM* : 58). Là encore, on visualise l'Auguste qui se précipite sur la piste de son pas pachydermique.

De plus, la manière dont Bones se présente auprès de George atteste du ton burlesque de la pièce :

> BONES: Ah! – Bones!
> GEORGE: What?
> BONES: As in rags – and.
> GEORGE: Rags and bones???
> BONES: Yes – No. Bones' the name, as in dem bones… (*Pause*)… dem dry bones. (*J* : 34)

De l'expression proverbiale « rags and bones », on passe au fragment du Gospel *Dry Bones*, télescopage propre au processus d'écriture de Tom Stoppard. Le personnage de Bones semble, à travers ce court dialogue, être assemblé pièce par pièce sur scène. L'effet comique est accentué par la remarque suivante de Bones: « Show business is my main interest, closely followed by crime detection » (*J* : 37).

Le comique est redoublé par les gestes de Bones qui dénotent les caractéristiques comportementales du détective : « (*He produces a notebook.*) » (*J* : 38) ; « (*His pencil poised, his eyes wide.*) » ; « (*Bones scratches his head*) » (*J* : 39). Un geste classique de l'enquêteur qui tra-

duit soit sa perplexité, soit sa réflexion. On retrouve cette gestuelle dans la pièce d'Agatha Christie, *The Spider's Web*, dans laquelle l'inspecteur Lord est décrit de la manière suivante : "*The* INSPECTOR *puts a hand to the back of his head* […]", (*TSW* : 95). Comme nous l'avons remarqué précédemment, Bones est une incarnation de plusieurs types de clowns-détectives tels qu'ils sont décrits dans la taxonomie d'Audrey Laski.

L'un des traits clownesques mis en lumière par Audrey Laski concerne le fait que les détectives ne cessent de poser des questions (Laski : 94). Ce questionnement incessant est justement une caractéristique de Bones comme par exemple « What is it you do? » (*J* : 34) ou « Who was at the party? » (*J* : 38). À l'instar du philosophe, le détective ne cesse de questionner les témoins afin de trouver une solution au meurtre de McFee. Par ailleurs, ses questions sont en réalité une manière pour lui de vérifier ce qu'il dit ou entend : « Really? How do you mean? » (*J* : 38) ; « You know what I mean? » (*J* : 49).

L'une des caractéristiques mentionnée dans la typologie de Laski est celle du nigaud, dont la fonction dramatique principale est de se tromper avec le lecteur-spectateur (Laski : 97) Comme l'illustre la remarque suivante de George :

> GEORGE: Well, it's awfully nice of you to come round…
> BONES: Not at all. If I'm going to arrest her, I can hardly do it by Interflora. (*J* : 49)

Bones semble ici avoir déjà conclu quant à la culpabilité de Dotty et ceci avant même d'avoir réellement commencé son enquête. Cette micro-scène peut être lue comme une diversion, un piège qui doit détourner l'attention du spectateur-lecteur. La confrontation entre Bones et Archie nous éclaire quant à un autre aspect de la figure du clown, celui du petit homme, qui fut remarquablement incarné par Charlie Chaplin au cinéma. Ce dernier est décrit par Laski comme un personnage à la fois amusant et pathétique, aux airs de perdant qui triomphe parfois (Laski : 96). Cet aspect du personnage de Bones fut d'ailleurs souligné lors de la représentation de la pièce donnée par la troupe The Washington Shakespearean Company en 2004 par l'imperméable fri-

pé qu'il portait. Dotty le décrit comme « a plain clothes detective » (*J* : 64). Lorsqu'il s'entretient avec Archie, ce dernier lui donne sa carte de visite afin non seulement de l'impressionner, mais aussi de lui faire sentir son pouvoir :

> BONES: (*Reading off card.*) 'Sir Archibald Jumper, MD, DPhil, DLH? LD? DPM? DPT (Gym)'…. What's all that?[5] (*J* : 52)

Cette micro-scène souligne l'hyperactivité d'Archie. Cette hyperactivité constitue l'un des traits caractéristiques du coupable dans le roman-problème. Par ailleurs, le personnage d'Archie semble symboliser, de par les multiples fonctions qu'il occupe, le microcosme de la haute-société britannique. On pense ici à la scène de *The Spider's Web* au cours de laquelle l'inspecteur Lord feuillette le Who's Who : « INSPECTOR (*reading*) « "Delahaye, Sir Rowland Edward Mark, K.C.B., M.V.O. […]" » (*TSW* : 81).

La réaction de Bones montre son ignorance des codes sociaux et rend par conséquent le geste d'Archie quelque peu ridicule. Cependant, au fond, la réaction de Bones n'a que peu d'effet sur Archie dont le mépris est tel qu'il pense pouvoir corrompre sans difficulté la police :

> ARCHIE: I dare say your ambitions do not stop with the Police Force, even. (*J* : 52)

On voit bien ici la manière dont Stoppard intègre une dimension sociale à sa pièce. En effet, après-guerre, le genre a, notamment sous l'impulsion d'Agatha Christie, abordé la question des changements qui étaient à l'œuvre au cœur même de la société britannique. Nous pensons notamment à la remarque de Mrs Boyle dans *The Mousetrap* : « […] the lower classes seem to have no idea of their responsibilities » (*TM* : 306).

Par ailleurs, Bones, « a plain clothes detective », est dépeint comme un personnage se situant à la périphérie du monde du spectacle dans lequel évolue Dotty mais aussi de l'univers philosophique et politique qui est celui de George et Archie. Comme il le fait d'ailleurs remarquer lui-même, « [i]t's not a world I move in very much » (*J* : 36). Ce sentiment d'exclusion constitue l'une des caractéristiques du petit homme. Comme le souligne Audrey Laski, cette dernière figure

de clown se place en dehors des limites de la société et semble incapable de comprendre les raisons de son bannissement (Laski : 96).

Une pièce en clair-obscur[6]

Nous allons maintenant nous attarder sur ce que nous pourrions appeler « la scène de l'inspecteur Bones »[7] afin de mettre en lumière quelques-uns des éléments qui caractérisent l'écriture dramatique de Stoppard. L'une des techniques préférées du dramaturge est le *cross-talk* – une sorte de joute oratoire qui repose sur un phénomène d'interférences – qu'il utilise dès l'entrée en scène du personnage de Bones. Bien que ce dernier soit là pour enquêter sur le meurtre de l'infortuné McFee, George pense que sa présence est due à la plainte qu'il a déposée au sujet du bruit de la fête qui a eu lieu la veille au soir.

> GEORGE: Inspector! – I think I can help you in your inquiries. I'm your man. I am the mystery telephone caller.
> BONES: (*Pause*.) You laid information against your wife, sir?
> GEORGE: Yes. Well, it was really against myself more than my wife […]
> BONES: Your phone call was about noise?
> GEORGE: Yes.
> BONES: You didn't mention – an acrobat? (*J* : 37)
> […]
> BONES: (*with irony*.) In these cases, we do like to have a look at the scene of crime.
> GEORGE: Oh, really? What for?
> BONES: It's traditional… (*J* : 39)

Les remarques de Bones relèvent du pastiche, l'utilisation des stichomythies permet à l'auteur de créer ainsi une comédie fondée sur l'incompréhension en raison d'une communication brouillée en permanence par des interférences extérieures ou bien en raison de l'inattention des personnages, du fait de la multiplication des sources qui réclament notre attention au quotidien comme la radio, la télévision ou le téléphone. Le téléphone, comme tout accessoire théâtral, possède une signification qui lui est propre, et constitue également l'un des motifs récurrents de la « crime play ». Si sa sonnerie contribue à créer,

comme dans *The Real Inspector Hound*, une véritable tension dramatique, il symbolise dans *Jumpers* une communication manipulée, voire faussée puisque d'une part George ment sur son identité et, d'autre part il évite de communiquer directement avec son épouse Dotty alors qu'elle se trouve dans le même appartement, soulignant ainsi l'incommunicabilité au sein de leur couple.

Examinons maintenant cette pièce sous l'angle des mouvements d'ombre et de lumière qui permet à l'auteur de jouer non seulement avec ses personnages mais aussi avec le lecteur-spectateur. L'éclairage joue en effet un rôle central dans la « crime play » dans la mesure où l'obscurité crée une atmosphère mystérieuse et permet de dissimuler l'identité du coupable. Si l'ombre et les ténèbres inspirent une inquiétude, voire la peur, c'est bien parce qu'elles dissimulent ce qui nous est inconnu, elles représentent l'espace dans lequel se déploient nos cauchemars. Les jeux de lumières, que décrivent les didascalies, ont une grande influence sur la création de cette atmosphère, savant mélange d'angoisse et de peur. Les premières indications que donne le dramaturge découpent l'espace théâtral en trois lieux distincts, « *three playing areas* » (*J* : 7) : le bureau de George, la chambre de sa femme, Dotty, et le hall. Mais l'indication la plus importante concerne l'éclairage : « *It is an essential requirement of the play that the bedroom can be blacked out completely while the action continues elsewhere* » (*J* : 7). Ces indications viennent souligner le cadre à la fois urbain et bourgeois de l'action qui va permettre au dramaturge d'offrir un accès à l'espace privé du couple. Comme l'a observé Anna Pasolini, l'une des principales caractéristiques du roman policier classique est de donner à voir les secrets de la vie privée bourgeoise (Pasolini : 152). Outre la tension dramatique qu'induit la séparation entre l'espace occupé par George et celui occupé par Dotty (Crump : 366), c'est l'oscillation entre ombre et lumière qui doit ici attirer notre attention. L'importance de ce jeu est mise en évidence lors de l'assassinat du professeur Duncan McFee . Le personnage de Dotty se retrouve ainsi caché (« *in the near-dark outside the JUMPERS' light* », *J* : 7), de telle sorte que le spectateur puisse la croire coupable (« *it should be possible to believe that Dotty is responsible for what happens next – which is: A gun-shot* », *J* : 7)) lorsqu'elle réap-

paraît en pleine lumière à travers le trou formé dans la pyramide par la chute du corps de McFee. À ce propos, on pourrait voir la pyramide comme une mise en scène de l'écriture du dramaturge. En effet, le texte dramatique de Stoppard repose sur le collage de fragments épars qui, une fois réunis dans la phrase, créent un effet de surprise lié à la présence d'un élément incongru qui attire l'attention du spectateur-lecteur, tout comme la figure de Dotty à travers la pyramide humaine ne peut passer inaperçue. Le dramaturge commence, dès le début de la pièce, à jouer avec les spectateurs qui n'ont pas accès aux didascalies (Kreps : 190). Le spectateur est donc amené à croire en la culpabilité de Dotty – du moins jusqu'à l'acte II, quand Archie admet, face à l'inspecteur Bones, avoir eu quelques griefs envers McFee qui font de lui un coupable potentiel (*J* : 53-54).

Archie rejette ainsi Dotty dans l'ombre en s'interposant entre elle et Bones (et le public), diffractant la lumière du soupçon sur lui-même. Par ailleurs, les didascalies du début corroborent cette hypothèse : « *Archie (Unseen)* », « *Archie's voice* » et « *Archie (Voice only)* » (*J* : 9, 10 et 13).

Mais si Stoppard joue avec les spectateurs, il joue également à la manière de Pirandello avec ses personnages. Tout au long du premier acte, le dramaturge met ainsi en place une sorte de chassé-croisé permanent entre George et le cadavre de McFee. Le cadavre devient alors un accessoire théâtral. Ce « busy body » (Hesse : 55) dont parle Beatrix Hesse, qui fait écho à celui du personnage d'Oliver Costello dans *The Spider's Web*, disparaît ainsi aux yeux des protagonistes et l'aspect répugnant du cadavre fait progressivement place à un objet de comédie macabre.

Après le meurtre de McFee, Dotty, paniquée, fait appel à Archie qui lui dit : « Just keep him out of sight till morning » (*J* : 13). S'ensuit alors ce chassé-croisé visuel entre George et le cadavre accroché derrière la porte de la chambre de Dotty. Chaque fois que George entre dans la chambre, le cadavre est visible pour le public mais lui ne le voit pas : « *(George leaves, shutting the door and thus revealing the corpse to the audience. He re-enters, and the corpse is obscured again)* » (*J* : 22). Mais, outre la dimension comique, ce gag visuel constitue, comme le

remarque fort justement Barbara Kreps, une illustration, en termes de représentation théâtrale, sur la manière dont le jeu du langage permet de cacher une vérité dont l'existence est présente à l'esprit des spectateurs (Kreps : 197). Le comique de la situation lié à la dissimulation du corps de McFee dure tout au long du premier acte et notamment pendant la visite de l'inspecteur Bones, lorsque ce dernier, vers la fin du premier acte, revient de manière impromptue par la cuisine : « *(Enters from the kitchen)* » (*J* : 41). Son retour inopiné oblige Dotty à mettre George à la porte de sa chambre : « *(Dotty pushes George out of the bedroom and closes the door. The bedroom blacks out. George turns to meet Bones who has appeared and is coming upstage […])* » (*J* : 41).

La chambre se retrouve plongée dans la pénombre, disparaissant ainsi à la vue des spectateurs. Elle sera éclairée à nouveau quelques minutes plus tard par une lumière diaphane : « *(The bedroom light is romantic : pink curtains have been drawn across the French window, and there is a rosy hue to the lighting)* » (*J* : 42). La lumière et la musique de Beethoven (*Fidelio*) confèrent un aspect figé, onirique, à la scène qui contraste avec la chute brutale et inattendue du cadavre : « *(From behind the closed curtains, the stiff dead JUMPER falls into the room like a too-hastily-leaned plank. Quick fade to blackout, in bedroom only)* » (*J* : 43). Le bruit provoqué par la chute du cadavre coïncide avec le bruit du magnétophone de George, ce qui a pour effet de laisser George dans l'ignorance de la situation qui se déroule dans la pièce à côté de son bureau. Le dispositif visuel élaboré par le dramaturge est combiné à l'utilisation de la musique ou du bruit et contribue à l'aveuglement de George, incapable de voir ce qui se déroule sous ses yeux.

À la fin de l'acte I, la musique dissimule aussi l'arrivée d'Archie et de ses Jumpers venus se débarrasser du cadavre[8] :

> (*SEVEN JUMPERS in yellow tracksuits enter smoothly […] In the bedroom, DOTTY is surprised but pleased by the entry of ARCHIE and the JUMPERS. They have come to remove the body.*) (*J* : 46)

Une sorte de danse macabre et comique réunit Dotty et les gymnastes : « *the effect is a little simple improvised choreography between the Jumpers and Dotty* » (*J* : 47). Archie s'apprête, en prestidigitateur qu'il

est, à faire disparaître le corps dans un sac-poubelle, et l'on ne peut s'empêcher de penser à ce que George disait lorsqu'il résumait la philosophie des radicaux-libéraux : « No problem is insoluble given a big enough plastic bag » (*J* : 31).

Une fois de plus, la mise en scène donne forme au message véhiculé par la pièce, à savoir que le langage vient dissimuler la vérité. Les strates du langage viennent, en effet, se superposer les unes aux autres et finissent par rendre la réalité opaque en l'occurrence ici la question du meurtre et de la manière dont les gymnastes disposent du cadavre de McFee. Cette réalité est clairement mise en abyme par la structure récursive de cette scène. Comme le note Pierre Hadot, « [c]'est le langage lui-même qui nous donne l'illusion d'être un système de signes intermédiaires entre notre pensée et les objets » (Hadot : 90) :

> ([…] *the FOUR JUMPERS throw the body into the bag: bag closes, bedroom door closes, JUMPERS moving smoothly, front door closes, and on the last beat of the song, only ARCHIE and DOTTY are left on stage.) Blackout* (*J* : 47).

La vérité ne peut donc apparaître nue sous peine d'aveugler l'homme et, *a fortiori*, le lecteur-spectateur.

Le corps du délit

Examinons maintenant la manière dont les indications scéniques contribuent aux modalités d'inscription des corps dans l'espace théâtral. Nous nous intéresserons ici seulement aux représentations théâtrales des corps de Dotty et de la secrétaire. Nous nous appuierons donc sur les didascalies mais aussi sur les comptes rendus publiés dans la presse concernant la mise en scène de 1972 et ceux plus récents portant sur la mise en scène de 2004 par David Leveaux à Broadway.

La pièce s'ouvre sur une scène surréaliste au cours de laquelle la secrétaire effectue un strip-tease tout en se balançant sur un trapèze :

> *Like a pendulum between darkness and darkness, the* SECRETARY *swings into the spotlight, and out. She is on a swing, making an arc from wing to wing, in sight for a second, out of sight for a second, in sight for a second out*

of sight for a second… back and forth. The swing itself hangs from chandelier. […] Each time she reappears she has taken off some clothing. (*J* : 9)

La nudité au théâtre constitue un événement captant toute l'attention du spectateur. Dans le *strip-tease* (pratique à la lisière du théâtre), le dévoilement du corps est codifié et le vêtement joue le rôle principal. Dans la mise en scène de Leveaux, l'actrice qui incarne l'effeuilleuse : « swings across the stage seven times » (McKinley). À chacune de ses apparitions éphémères, elle dévoile une partie de son anatomie soulignant la connotation sexuelle de la scène (« a topless woman on a swing » McKinley) mais, en focalisant l'attention du spectateur (tout en la détournant), le dramaturge souligne également l'importance du corps et tout particulièrement celui de la femme. La scène met en lumière la frustration qu'engendre la pièce puisque au moment où la secrétaire doit se montrer nue, elle disparaît brutalement dans la pénombre : « *The SECRETARY is nearing nakedness, obscured* » (*J* : 10).

L'autre personnage dont la nudité attire notre attention est Dotty. Sa nudité va permettre à Stoppard d'exprimer de manière théâtrale un certain nombre des thèmes centraux de la pièce. Bien que la nudité de Dotty puisse, en surface, représenter l'intimité de la relation entre elle et George, elle est avant tout un moyen de mettre en lumière le dysfonctionnement du couple mais également de souligner le contraste entre l'esprit (George) et le corps (Dotty). Lorsque George fait irruption dans la chambre de Dotty à la recherche de son lièvre Thumper, il ne fait absolument pas attention au corps nu de Dotty sur le lit. La nudité révèle les secrets d'un corps désiré. Or, pour George, ce corps est trop visible, au point qu'il en est invisible. Cette « hyperobtrusive situation », pour reprendre l'expression du chevalier Dupin, le célèbre détective d'Edgar Allan Poe, dans *La Lettre volée* (1844) (Poe : 195), nous renvoie à l'une des caractéristiques récurrentes du genre, qui consiste à placer la solution du mystère à la vue de tous. Cela traduit l'absence de désir de George pour sa femme, et le corps de Dotty semble, sous l'effet de l'anamorphose de la didascalie, se métamorphoser en cadavre :

The body of the JUMPER is nowhere in sight. However, DOTTY's nude body is sprawled face down, and apparently lifeless on the bed. George takes in the room at a glance, ignores DOTTY […] (*J* : 21)

L'attitude de George a dû, lors de la création de la pièce en février 1972 à l'Old Vic, surprendre plus d'un spectateur si l'on veut bien se souvenir que l'actrice qui créa le rôle de Dotty n'était autre que Diana Rigg. L'incompréhension du spectateur face à la réaction de George est accentuée par la supplique de Dotty : « Stay with me! » (*J* : 22) Elle s'est relevée entre temps (« *DOTTY has sat up on the bed* », *J* : 22). Elle l'invite même, à la plus grande surprise de George, à quelque jeu érotique : « Play with me… » Mais ce dernier reste prisonnier de ses pensées métaphysiques. Après une brève dispute au cours de laquelle elle dévoile son désarroi, Dotty couvre son corps « (*She lies down on the bed and pulls the cover over her.*) » (*J* : 23). En recouvrant ainsi sa nudité elle revient au *statu quo ante*, celui d'une « bored housewife » (*J* : 29).

Tout comme Dotty ne sait pas quoi faire du cadavre de McFee, George lui ne sait pas quoi faire avec le corps de Dotty :

(He strokes her hair. He doesn't really know what to do. So he plays with her hair for what seems a long time, lifting up her hair, running it through his fingers, looking at it, separating strands of hair. His mind grapples with hair, and then drifts, and stops). (*J* : 32)

Une fois George reparti dans son bureau, Dotty décide de déplacer le corps de McFee : « *During the next scene in the study, the light remains in the bedroom. DOTTY, during the scene, lifts the corpse off its hook and sits it in an upstage chair* » (*J* : 32) ; celui-ci devient alors visible pour les spectateurs. Lorsque George revient soudainement dans la chambre à la recherche, cette fois-ci, de sa tortue Pat, on assiste à une scène qui nous paraît extrêmement intéressante :

(*He heads back towards the bedroom where DOTTY has just dumped the JUMPER into the chair. The chair is upstage facing the audience. DOTTY is standing up against the chair with her back to the audience* […] *GEORGE is going to cross the bedroom behind DOTTY's back. The JUMPER's yellow trousers are ill concealed by DOTTY's body.*
GEORGE enters.

As GEORGE opens the door, DOTTY calmly lets her robe slip down her back until it hangs like a drape below her buttocks, her arms, still in the sleeves, held out to the sides; thus concealing the JUMPER from view. Thus, she is naked from thighs up, back view. GEORGE glances casually at her as he crosses the room.) (*J* : 33)

Le corps à moitié nu de Dotty vivante vient donc dissimuler le corps habillé du cadavre. C'est le dévoilement de son propre corps qui détourne volontairement l'attention de George du cadavre. En se dénudant elle se rend à nouveau visible à George, qui cette fois-ci la remarque, mais pour faire écran à un autre corps, celui du pauvre McFee…

Jumpers ou l'autopsie du corps féminin

Toutefois, ce que le corps cache est encore plus porteur de sens que ce qu'il dévoile. Le corps, s'il confère à l'être humain son apparence, est avant tout une surface qui doit être examinée, comme le montre la scène du "dermatographe" au début de l'acte II. Cette scène illustre parfaitement la remarque de Bertrand Russell sur le fait que la pensée d'autrui se reflète dans son corps : « What goes on in the minds of others is known to us through our perception of their bodies, that is, through the sense-data in us which one associated with their bodies » (Russell : 27). Le corps constitue en effet l'un des éléments essentiels de la « crime play » ou du roman policier. Le corps, que ce soit celui de la victime ou du coupable, est non seulement l'objet de tous les regards, et tout particulièrement ceux du policier ou du détective, mais également le lieu de toutes les interprétations. Comme le note à raison Ronald R. Thomas, le corps doit être déchiffré et pour cela l'enquêteur doit aller au-delà des simples apparences, d'où l'intérêt qu'il y a à explorer l'intérieur du cadavre de la victime afin de déterminer les causes de sa mort. L'étude de Thomas montre bien comment les conventions du genre ont mis l'accent sur la médicalisation du discours criminel qui confère au détective le statut de maître diagnosticien (« master diagnostician ») (Thomas : 3)[9] capable de lire au-delà des apparences souvent trompeuses. Il lui ap-

partient de combler les blancs d'une histoire fragmentée (Thomas : 4). Thomas souligne ainsi comment le personnage du détective apparaît comme un expert capable de déchiffrer le corps humain avec la précision d'une machine (Thomas : 5), afin de rendre visible ce qui, jusqu'alors, était du domaine de l'invisible. On voit donc bien ici comment la fiction policière s'intéresse, non seulement aux aspects physiques du corps, mais aussi à la complexité de l'esprit humain. Thomas souligne comment la science s'est peu à peu appropriée l'ensemble de l'enquête policière en utilisant un certain nombre de machines ou de sciences nouvelles telles que le détecteur de mensonge, la photographie ou l'anthropométrie. Le but de ces machines et de ces techniques est de permettre au corps d'écrire et de parler en son nom propre (Thomas : 17).

Le personnage de George observe la scène étrange, qui se déroule dans la chambre de Dotty, dont les interprétations sont multiples :

> *(He opens the bedroom door. In the bedroom, no one is in view. The drapes – or screens – are round the bed. An ambiguous machine—the dermatograph—is set up so that it peers with its lens through the drapes. Some camera-lights are in position around the bed, shining down over the drapes into the bed. The TV set is connected by a lead to the dermatograph.*) (*J* : 51).

Après avoir refermé la porte, George retourne dans son bureau puis c'est au tour de l'inspecteur Bones de pénétrer dans la chambre de Dotty. Après les présentations d'usage, Bones s'enquiert auprès d'Archie au sujet des propriétés de cette étrange machine :

> ARCHIE: […] As you can see I have been taking a dermatographical reading.
> BONES (*Indicating the dermatograph*): This? What does it do?
> ARCHIE: It reads the skin, electronically; hence dermatograph. All kinds of disturbances under the skin show up on the surface, if we can learn to read it, and we are learning.
> BONES: Disturbances? Mental disturbances?
> ARCHIE: Among other things. (*J* : 53)

Ainsi donc le « dermatographe » permet de regarder à l'intérieur du corps, de rendre transparent ce qui est opaque, afin de déceler

d'éventuels symptômes de dysfonctionnements mentaux ou physiologiques. Toutefois, la machine n'est pas maîtrisée : « if we can learn how to read it, and we are learning » (*J* : 53), soulignant ainsi les limites de la science à comprendre l'humain et la folie, tout comme la philosophie ne peut tout expliquer. La nudité de Dotty est synonyme d'opacité et de mystère, elle dissimule plus qu'elle ne révèle. La texture même du corps de Dotty est, à l'instar de la pièce, une énigme qu'il nous faut déchiffrer comme le soulignera George : « Dorothy—don't hide—it's not a charade » (*J* : 69). Le dermatographe qui doit permettre l'accès à la connaissance de l'esprit de Dotty ne semble pas à même de déchiffrer la complexité de l'âme humaine. Pas plus, d'ailleurs, que la psychiatrie dont le représentant, Archie, avoue les limites à George, au cours d'une conversation où abondent les sous-entendus sexuels. Le corps de Dotty devient alors le lieu où viennent s'inscrire les désirs libidineux d'Archie, désirs auxquels renvoie de manière oblique son titre de « Vice-Chancellor » :

> ARCHIE: I naturally try to get her to open up, but one can't assume she tells me everything, or even that it's the truth.
> GEORGE: […] All she says is, she's all right in bed.
> ARCHIE: Yes, well there's something in that.
> GEORGE: What exactly do you do in there?
> ARCHIE: Therapy takes many forms. […]
> GEORGE: You examine her?
> ARCHIE: Oh yes, I like to keep my hand in. (*J* : 60-61)

Archie fragmente mais ironiquement, à la manière d'un blasonneur de la Renaissance, le corps de Dotty, un corps qui n'est en réalité pour lui qu'une machine. Tous ces fragments qui tissent la structure de surface du corps ne font en réalité que l'opacifier davantage. Cette parcellisation du corps fait écho à la fragmentation de son esprit qui se reflète au travers de ses chansons :

> ARCHIE: […] you think that when I'm examining Dorothy I see her eyes as cornflowers, her lips as rubies, her skin as soft and warm as velvet – you think that when I run my hands over her back I am carried away by the delicate contours that flow like a sea-shore from shoulder to heel – oh yes, you think my mind turns to ripe pears as soon as I press –

[…]
But for us medical men, the human body is just an imperfect machine […]. (*J* : 61)

Mais en réalité la texture du corps de Dotty est bien plus complexe qu'il n'y paraît, ce qu'elle exprime d'ailleurs elle-même de manière métaphorique dans cet échange avec George :

GEORGE: Are you a proverb?
DOTTY: No, I'm a book.
GEORGE: *The Naked and the Dead*. (*J* : 21)

Le terme « book » illustre clairement la complexité du personnage de Dotty, qui est loin d'être une forme brève, un apophtegme, même sybillin. Elle est au contraire l'expression d'une forme littéraire complexe. L'utilisation du titre du roman de Norman Mailer, *The Naked and the Dead* (1948), renvoie aussi à la complexité du personnage de Dotty et à sa situation désespérée. La pièce souligne tout particulièrement sa solitude, qui constitue par ailleurs l'un des thèmes récurrents du roman de Mailer. Contrairement aux personnages féminins dépeints dans *The Naked and the Dead*, Dotty n'est pas, pour Stoppard, un simple objet sexuel mais bien un personnage dense et complexe.

La nudité de Dotty révèle ainsi une transparence qui est hantée par l'opacité et l'habile mise en scène du corps. Une mise en scène qui participe d'une stratégie de l'éblouissement censé aveugler le spectateur, en le laissant s'interroger sur ce qui se tapit dans l'ombre. Sa nudité s'apparente donc à un véritable costume qui vient voiler son identité profonde, ce qui lui permet d'exister. Les entrelacs et la superposition de ses tissus (le regard d'autrui…) contribuent à opacifier la complexité de son personnage. Son corps vient s'intégrer dans la syntaxe même de l'espace théâtral, dont elle constitue en quelque sorte l'élément central, comme l'écrivit le critique dramatique du *New York Times*, Jesse McKinley, au sujet de la mise en scène de David Laveaux à Broadway en 2004 : « a bedroom that assembles itself around a completely naked woman » (McKinley), à l'image de ces collages cubistes qui insèrent un élément de la réalité dans une œuvre fictionnelle.

Conclusion

La surface apparemment comique de la pièce dissimule et révèle à la fois une réelle profondeur philosophique et ontologique. Cette oscillation permanente entre ombre et lumière repose sur les didascalies et le texte-palimpseste de la pièce, dont la richesse et la complexité laissent parfois le lecteur-spectateur dans une situation inconfortable dans la mesure où la multiplicité des perspectives contribue à l'égarer dans un véritable labyrinthe. Son désarroi est à l'image de celui exprimé par George : « How the hell does one know what to believe? » (*J* : 62).

L'écriture de Stoppard exhibe ici son savoir-faire afin de le donner à voir au lecteur-spectateur attentif. Par ailleurs, le chassé-croisé verbal entre les personnages ainsi que les didascalies se retrouvent être l'écho d'un savant et subtil chassé-croisé intratextuel et intertextuel dans l'œuvre même du dramaturge. Stoppard propose dans *Jumpers* une véritable encyclopédie de la « crime play » dont il s'ingénie à détourner les codes. Les détournements et subversions des codes du genre invitent le lecteur-spectateur à opérer par commutations ou permutations qui installent ainsi une équivoque permanente et permettent de ne jamais figer, fixer réellement le sens d'un texte qui s'ouvre à de multiples interprétations, tout comme le corps de Dotty, soumis non seulement aux regards d'Archie, de George et du « dermatographe », mais également à ceux des spectateurs. Malgré sa nudité, ce corps résiste aux interprétations psychanalytiques et psychiatriques d'Archie et de sa machine. En conservant son mystère, le corps de Dotty permet à Stoppard d'illustrer la difficulté, voire l'impossibilité qu'il y a à vouloir déchiffrer les motivations de l'âme. L'enquête philosophico-policière est incapable d'apporter une solution au mystère qui parcourt la pièce. L'« horlogerie policière » (Catsiapis : 30) de celle-ci repose elle-même sur une écriture dramaturgique de haute précision dont les différents rouages (allusions, citations, collages ou didascalies) maintiennent en éveil la curiosité du lecteur-spectateur. Elle induit en effet chez ce dernier des réflexes comparables à ceux d'un détective qui cherche à déceler les indices du mystère, indices qui, mis bout à bout, doivent lui permettre de résoudre son enquête.

RÉFÉRENCES

Sources primaires

CHRISTIE, Agatha. *The Mousetrap and Selected Plays*. Londres, HarperCollins Publishers, 1994, abrégé *TM*.
—. *The Spider's Web* (1954). Londres, Samuel French, Inc., 2014, abrégé *TSW*.
POE, Edgar Allan. *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe* (1985), avec une introduction de Wilbur S. Scott. New Jersey, Castle Books, 2002.
STOPPARD, Tom. *After Magritte* (1971), in *Tom Stoppard: Plays 1*. Londres, Faber and Faber, 1996, p. 45-72, abrégé *AM*.
—. *Another Moon Called Earth* (1967), *in Tom Stoppard: Plays 3*. Londres, Faber and Faber, 1998, p. 45-67, abrégé *AMCE*.
—. *Jumpers*. Londres, Faber and Faber, 1972.
—. *Jumpers*. Londres, Faber and Faber, 1976.
—. *Jumpers*. Londres, Faber and Faber, 1986, abrégé *J*.
—. *The Real Inspector Hound* (1968), *in Tom Stoppard: Plays 1*. Londres, Faber and Faber, 1996, p. 1-44, abrégé *TRIH*.

Sources secondaires

BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1964.
CATSIAPIS, Hélène. « Deux monuments de la vie théâtrale londonienne ». *Communication et langage*, no. 67, 1er trimestre 1986, 26-34.
CRUMP, G.B. « The Universe as Murder Mystery: Tom Stoppard's "Jumpers" ». *Contemporary Literature*, Vol. 20, No. 3, Summer, 1979, 354-368.
DELANEY, Paul (éd.). *Tom Stoppard in Conversation* (1994). Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
HADOT, Pierre. *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010.
HESSE, Beatrix. *The English Crime Play in the Twentieth Century*. Londres, Palgrave MacMillan, 2015.

JENKINS, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge, University Cambridge Press, 1990.
KELLY, Katherine E. et DEMASTES, William W. « The Playwright and the Professors: An Interview with Tom Stoppard ». *South Central Review*, Vol. 11, No. 4, Winter, 1994, 1-14.
KREPS, Barbara. « How Do We Know That We Know What We Know in Tom Stoppard's *Jumpers*? ». *Twentieth Century Literature*, Vol. 32, No. 2, Summer, 1986, 187-208.
LASKI, Audrey. « The Detective as Clown: A Taxonomy », in CHERNAIK, Warren L. SWALES, Martin et VILAIN, Robert (dir.). *The Art of Detective Fiction*. Basingstoke, Palgrave-MacMillan, 2000, 90-103.
MACDONALD, Janice. « Parody and Detective Fiction » in DELAMATER, Jerome et PRIGOZY, Ruth (dir.). *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*. Westport CT, Hofsra University, 1997, 61-72.
MCKINLEY, Jesse. « Stoppard's Eight Lords A-Leaping », *The New York Times*, April 9, 2004. <http://www.nytimes.com/2004/04/09/movies/stoppard-s-eight-lords-a-leaping.html> (vu le 10/10/2017).
RUSSELL, Bertrand, *The Problems of Philosophy* (1912), introduction de John Skorpuski. Oxford, Oxford University Press, 2001.
SOLOSKI, Alexis. « The mystery of theatre's missing detective plays », *The Guardian*, Thursday28 July 2011. <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/jul/28/detective-plays-mystery-theatre> (vu le 29/10/ 2017).
STOPPARD, Tom. « A Conversation with Tom Stoppard », *Sillages Critiques* [En ligne], 13 | 2011, consulté le 25 août 2017. <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2497>.
THOMAS, Ronald R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

---

[1] Comme l'a fort bien observé, et non sans humour, Beatrix Hesse : « The play's protagonist, George Moore, is continually interrupted in his attempts to write a lecture on the great "Whodunit" question: "Who created the universe?", (Hesse : 66).

[2] On appréciera ici au passage l'utilisation comique de l'onomastique stoppardienne, avec cette allusion à l'écossais Allan Pinkerton, célèbre pour avoir fondé en 1850 aux États-Unis la Pinkerton Detective Agency.

[3] On notera ici le parallèle entre les conditions dans lesquelles s'effectue le retour sur terre de l'astronaute dans *Jumpers* et dans *Another Moon Called Earth*. Si dans *Another Moon* l'astronaute est accueilli en héros, dans *Jumpers* en revanche il revient sur Terre après avoir sacrifié l'astronaute qui l'accompagnait. Le vaisseau n'ayant plus suffisamment d'énergie pour ramener les deux astronautes sur Terre il n'hésite pas à abandonner son coéquipier sur la Lune. Un abandon qui ressemble fort à un assassinat.

[4] Tom Stoppard, *Jumpers*, Londres, Faber & Faber, 1972, p. 86-87. Les deux éditions mentionnées proposent une version légèrement différente de la coda. Les versions de 1972 et 1976 confèrent une circularité à la pièce puisque celle-ci s'achève comme elle a débuté avec l'assassinat de l'un des gymnastes. En revanche, dans la version de 1986 ce passage a été supprimé. Par conséquent, la conclusion ne donne aucun indice tangible quant à la culpabilité possible d'Archie, laissant ainsi un goût d'inachevé à l'enquête.

[5] Ce passage fait écho au passage d'*Ulysses* dans lequel Bloom lit son nom dans le botin mondain (« court directory ») : « Bloom, Leopold P., M.P., P.C., K.P., LL.D. (honoris causa), Bloomville, Dudrum ». Bloom s'interroge, à travers ses fonctions civiques et honorifiques, sur son propre statut au sein de la société (« among the country families and the landed gentry »), (Joyce : 588).

[6] Boileau-Narcejac remarquent avec pertinence que « c'est bien entre brume et soleil que le roman policier s'est développé et c'est bien la lutte entre la nuit et le jour qui le caractérise, c'est-à-dire le clair-obscur », (Boileau-Narcejac : 61).

[7] Cette scène se déroule de la page 34 à la page 47 de *Jumpers*.

[8] Voir également la didascalie : « *the song dominates the whole scene. Nothing can be heard* […] », (*J* : 46).

[9] On pense également à la nouvelle d'Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd* (1840), notamment lorsque le narrateur remarque : « The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces […] it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years », (Poe : 428).