

Laurence Marie, Jeux avec le quatrième mur : Hamlet (1769), Le Roi Léar (1783) et Macbeth (1784) de Ducis

Selon la théorie illusionniste de la peinture qui prévaut dans la Renaissance italienne, c'est le regard du spectateur qui définit le point de fuite unique permettant d'organiser la représentation à partir d'une perspective centrée. Mais, si le tableau ne prend forme qu'à partir du regard du spectateur, ce regard doit être nié dans l'espace de la toile pour pouvoir créer l'illusion du vrai. Il s'agit en effet de susciter l'impression que les objets se sont disposés d'eux-mêmes au sein du cadre pictural, sans intervention extérieure, ce qui est impossible si les personnages donnent l'impression qu'ils se savent regardés [1](#).

C'est sur cette exigence propre à la peinture illusionniste que s'appuie Diderot quand il transpose au théâtre ce qu'on appelle le « quatrième mur ». Exactement un siècle après d'Aubignac qui, en 1657, affirmait dans *La Pratique du théâtre* que « tout ce qui paraît affecté en faveur des spectateurs est vicieux » [2](#), Diderot formule explicitement cette théorie pour la première fois dans les *Entretiens sur le Fils naturel* : « Dans la représentation dramatique, il s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas » [3](#). Il la précise l'année suivante dans *De la Poésie dramatique*, par ce conseil destiné à l'acteur : « Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. [4](#) » Autrement dit, la scène théâtrale est conçue comme un cube dont on aurait enlevé l'un des côtés, sur le modèle des boîtes perspectives où Poussin disposait des figurines de cire destinées à préparer la composition de ses tableaux [5](#). La théorisation est suivie de près par la possibilité de sa mise en œuvre, tributaire des conditions matérielles de la représentation. En 1759, la réforme dite « des banquettes » interdit sur la scène de la Comédie-Française les sièges destinés aux spectateurs privilégiés. La séparation entre la scène et la salle est désormais effective et la dramaturgie peut prendre en compte les possibilités ouvertes par l'esthétique du quatrième mur.

Le tableau peint et le tableau théâtral ont en effet pour vocation, non pas de « neutraliser » le spectateur, mais de le toucher plus fortement en lui donnant l'illusion qu'il voit sans être vu. Ainsi, afin de justifier l'impératif du quatrième mur, Diderot prend également pour modèle la scène circulaire inspirée du théâtre shakespearien du Globe, comme le montre sa réponse à Madame Riccoboni : « La position des acteurs toujours debout et toujours tournés vers le spectateur vous paraît gauche. – [...] Je voudrais que vous eussiez pour vos répétitions un théâtre particulier, tel par exemple un grand espace rond ou carré, sans devant, ni côté, ni fond, autour duquel vos juges seraient placés en amphithéâtre » [6](#). Cet extrait met en lumière que ce n'est pas tant le dispositif frontal de la scène à l'italienne qui importe aux yeux de Diderot, que l'impact produit par le fait d'ignorer volontairement le faisceau de regards dirigés sur les acteurs [7](#).

Par conséquent, dans le but de démultiplier l'impact produit sur le public par une scène particulière, certains peintres ou dramaturges choisissent d'exhiber la dénégation symbolique du spectateur. Tourner le dos au public est l'un des procédés privilégiés. Diderot décrit en ces termes le tableau de Robert, la Cuisine italienne, présenté au Salon de 1767 : « Entrons dans cette cuisine. Laissons d'abord passer cette servante qui nous tourne le dos », puis évoque « deux enfants » qui ont « le dos tourné au spectateur » [8](#). L'indifférence des personnages transforme un tableau soigneusement composé en une scène apparemment tirée directement du réel, ce qui conduit le spectateur à être comme happé par la toile. Diderot peut donc inviter le lecteur à se promener avec lui au sein du tableau. Dans une perspective comparable, mais à propos du théâtre cette fois, il donne ce conseil à l'apprentie comédienne Mademoiselle Jodin : « Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur » [9](#). Grâce à l'éviction des spectateurs de la scène, l'acteur peut en effet désormais tourner le dos au public de manière volontaire, ce qui n'était pas le cas avant la réforme des banquettes. En effet, comme le rappelle l'auteur d'un essai en faveur de l'éviction des spectateurs de la scène, « on reprochait à Baron de tourner parfois en scène le dos au public. Il ne le faisait que lorsqu'il y était contraint en quelque sorte par les spectateurs des banquettes, qu'il entendait rire ou causer tout haut derrière lui : il se retournait vers eux et imposait silence en leur adressant les vers de son rôle » [10](#). L'absorption du personnage regardé dans son activité ou ses pensées [11](#) est un autre moyen de mettre en valeur la présence fictive d'un quatrième mur. On retrouve ce procédé de

manière récurrente dans le drame, notamment dans les pièces de Beaumarchais ou de Diderot, où les didascalies signalent « l'air pensif », les « yeux fermés » d'un personnage, ou encore le fait qu'il est « enseveli dans une rêverie profonde » [12](#).

Néanmoins, dans certaines adaptations de Shakespeare, le procédé de dénégation du spectateur par la distraction du personnage est poussé à l'extrême. Celles de Jean-François Ducis, l'un des premiers à oser adapter Shakespeare pour la scène de la Comédie-Française, offrent des exemples particulièrement révélateurs de la préoccupation qui anime les dramaturges de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ses réécritures d'*Hamlet* (1769), du *Roi Léar* (1783) et de *Macbeth* (1784) [13](#) empruntent à Shakespeare, en amplifiant les effets, une mise en abyme de la théorie du quatrième mur destinée à montrer l'irreprésentable.

Le protocole du quatrième mur, qui gouverne la représentation dans son ensemble, se voit en effet reconduit à plus petite échelle sur la scène. *Hamlet*, *Le Roi Léar* et *Macbeth* de Ducis mettent en scène des personnages qui ignorent le spectateur par une nécessité interne à la fable et selon différentes configurations. Le personnage est soit endormi (Léar s'endort sur la scène et ne se réveille qu'un entracte et deux scènes plus loin) [14](#), soit somnambule (comme Frédégonde, la Lady Macbeth de Ducis, ou alternativement Macbeth lui-même), soit atteint par une folie qui le rend aveugle à ce qui l'entoure (Léar), soit en proie à des visions qu'il est le seul à voir : Hamlet est confronté au spectre de son père assassiné, et Macbeth à celui du roi qu'il a tué. Dans ces scènes, l'absorption du personnage est soulignée par la mention de son regard fixe : Léar a le « regard vague », Lady Macbeth regarde son flambeau « d'un œil fixe », les yeux de Hamlet « semblent fixés sur quelque objet terrible » [15](#). Son insensibilité à ce qui l'entoure est également mise en valeur. Lors de l'apparition du spectre, la mère de Hamlet demande à son fils : « Qui te rend tout à coup immobile, insensible ? ». De même Léar « tombe tout à coup dans une espèce d'insensibilité et d'anéantissement. » et un personnage s'écrie alors : « Il ne nous entend plus » [16](#). De fait, le héros est semblable à une figure picturale regardant en direction du spectateur sans le voir. Exemple particulièrement frappant de ce type de procédé, le tableau de l'Anglais William Hogarth, *Garrick as Richard III* (1746), montre l'acteur anglais David Garrick se réveillant d'un cauchemar peuplé de fantômes. Encore aveuglés par le rêve dont il vient d'être la victime, les yeux exorbités fixent un point situé au-delà de l'espace de la toile : le regard halluciné est dirigé vers l'endroit où se tient le spectateur et détermine la perspective à partir de laquelle le tableau est composé [17](#).

Deuxième élément qui permet de parler de mise en abyme du protocole du quatrième mur dans les adaptations de Ducis, le personnage absorbé est le plus souvent regardé par un spectateur interne. Il est vrai que de nombreuses pièces de théâtre du dix-huitième siècle mettent en scène un spectateur caché sur la scène : un des exemples les plus connus est celui du *Fils naturel* où le personnage nommé Moi assiste sans être vu à la pièce représentée [18](#). Dans les scènes des adaptations de Shakespeare, le spectateur interne est lui aussi placé dans une position de voyeur car il assiste à ce qu'il ne devrait pas voir : la folie ou le sommeil d'un roi, ou encore la culpabilité d'un meurtrier qui s'exprime lors d'une crise de somnambulisme. Mais la grande différence est qu'il n'est pas dissimulé, pour plusieurs raisons: le personnage endormi ou somnambule ne voit pas le spectateur présent sur la scène, et pour cause ; d'autre part, le personnage pris de folie se coupe de ce qui l'entoure ; enfin, à l'apparition du fantôme, fasciné par la vision, le personnage oublie momentanément la présence du spectateur interne. Ces scènes sont donc composées selon le modèle suivant : le spectateur réel regarde le tableau composé un ou des spectateurs internes regardant la peinture formée par la pantomime d'un personnage absorbé par une vision absente qu'il présente comme une image. Macbeth décrit en effet avec force détails qui font tableau l'ombre de Duncan qui lui apparaît:

« Hé, depuis quand, couverts de leurs lambeaux,
Des spectres déchaînés sortent-ils des tombeaux ?
Viens-tu régner encor du sein de la mort même,
Et de ton front hideux souiller le diadème ?
Et quand tu m'offriras tes yeux étincelants,
Et ta tête blanchie, et tes cheveux sanglants. » [19](#)

Plus encore, la gravure qui représente le couronnement de Macbeth donne à voir un jeu de regards complexe mettant en œuvre une sorte de réduplication de la mise en abyme : le spectateur de la gravure peut apercevoir des spectateurs alignés à l'arrière-plan (les soldats de Macbeth et le peuple selon les indications de Ducis) qui regardent l'image constituée par Frédégonde et le personnage présentant la couronne, lesquels observent tous deux Macbeth contemplant le spectre. Au sein de la scène telle qu'elle est composée par Ducis dans la pièce, dont les didascalies abondantes semblent avoir inspiré directement la gravure, un chef guerrier offre à Macbeth la couronne royale et lui demande de se prêter au rituel du couronnement. Mais Macbeth, de principal acteur jouant sous le regard de la multitude venue assister au spectacle, devient également le spectateur unique du spectre du roi défunt qu'il a tué. S'étonnant de l'absence de réaction de Frédégonde et Loclin, il souligne en effet qu'il est le seul spectateur de l'apparition du spectre : « Vous n'avez point pâli », leur dit-il [20](#). Son absorption dans sa vision le conduit à oublier les spectateurs et à laisser échapper sa vraie nature - la culpabilité qui le ronge - par sa pantomime et ses exclamations de terreur. Son épouse Frédégonde lui rappelle alors qu'il doit composer son visage et jouer la comédie pour les spectateurs qui l'entourent. « Songez qu'on vous observe » : cette brève réplique de Frédégonde renvoie à la présence des spectateurs internes sur la scène, mais aussi, par le biais de la double énonciation, à celle des spectateurs externes. Ainsi, jouer pour les spectateurs présents sur le théâtre consiste à incarner un rôle, conformément aux bienséances, alors qu'oublier les spectateurs conduit à montrer la vérité.

Précisément, il n'est pas anodin que les scènes de *Hamlet*, *Le Roi Léar* et *Macbeth* que nous avons répertoriées soient justement celles qui contreviennent aux bienséances. Tout d'abord parce que rares sont les pièces qui montrent un personnage endormi [21](#) ou somnambule : faisant référence à la scène où Frédégonde endormie frotte ses mains pour tenter d'en faire disparaître le sang imaginaire qui les souille, Ducis parle de « cette scène singulière, hasardée pour la première fois sur notre théâtre » [22](#). S'il est moins exceptionnel de représenter un personnage atteint de folie, le dramaturge exprime malgré tout sa crainte de faire paraître sur le théâtre un roi aliéné en mettant en avant la différence des scènes française et anglaise : « Je n'ignorais pas que la sévérité de nos règles et la délicatesse de nos spectateurs nous chargent de chaînes que l'audace anglaise brise et dédaigne. » [23](#). Quant aux spectres, Voltaire, s'inspirant de Shakespeare, avait osé en montrer un sur le théâtre dans *Sémiramis* en 1748, mais l'encombrement de la scène avait fait tomber la représentation car « Sémiramis éperdue, et l'ombre de Ninus sortant de son tombeau, étaient obligés de traverser une haie épaisse de petits maîtres » [24](#). La réforme des banquettes a permis de renouveler l'opération avec davantage de succès, mais la présence de spectres sur la scène paraît encore problématique puisque Ducis choisit dans la plupart des versions successives de *Hamlet* et de *Macbeth* de les reléguer hors-scène.

Or, justement, selon Diderot, le protocole du quatrième mur serait ce qui permet de montrer des scènes contrevenant aux bienséances. Après avoir rappelé dans le *Salon de 1767* que l'exigence du quatrième mur est commune à la peinture et au théâtre – « une scène représentée sur la toile, ou sur des planches, ne suppose pas de témoins. » - il en tire immédiatement après les conséquences : « Une femme nue n'est point indécente. [...] C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre » [25](#). Représenter un personnage absorbé oublieux du spectateur interne conduirait donc à repousser les limites de ce que l'on peut montrer au spectateur sans enfreindre les bienséances, et cela à divers égards.

Tout d'abord, la mise en abyme du protocole du quatrième mur présente une alternative vraisemblable au monologue et aux apartés. A la différence des monologues ou des apartés qui

s'adressent directement au spectateur et qui sont taxés d'in vraisemblance, la pantomime ou jeu muet donne l'impression d'avoir été surprise par inadvertance. La pantomime joue en effet de la dénégation du spectateur : contrairement à la parole, le geste n'a pas forcément besoin d'un destinataire [26](#), et permet de donner à voir l'intériorité d'un personnage. Mais on n'en assiste pas moins, comme pour le monologue, à une reconduction du dialogisme au sein des répliques. Le personnage absorbé ne voit pas le spectateur interne, mais joue avec un partenaire absent, comme Frédégonde qui, d'après les didascalies, « appel[le] Macbeth pendant la nuit [...] cro[it] le voir hésiter et lèv[e] les épaules de pitié. » ; ou encore, le personnage se dédouble, tout en commentant sa propre gesticulation. Macbeth s'exclame : « où fuir ? où m'éviter ? [...] Macbeth poursuit Macbeth. Ah ! dans mon trouble / Le plus grand de mes maux est de me voir moi-même » [27](#).

Autre modification permise par la reconduction sur la scène du quatrième mur, le récit se voit remplacer par l'action. La pantomime d'un personnage oublieux de ce qui l'entoure montre une scène qui s'est produite en coulisses puisque les personnages somnambules jouent pour ainsi dire à blanc devant le spectateur interne des meurtres perpétrés hors scène. La scène du somnambulisme de Lady Macbeth / Frédégonde se voit ainsi accorder un statut original dans la pièce de Ducis [28](#). Comme chez Shakespeare, l'épouse du roi est observée par deux personnages qu'elle ne voit pas ; mais Ducis la dote d'un poignard et lui fait jouer « le geste d'une femme qui porte plusieurs coups de poignard dans les ténèbres ». Elle réitère le régicide sur la scène et, autre ajout de Ducis, prépare l'infanticide involontaire qu'elle va accomplir immédiatement dans la coulisse.

La mise en abyme du protocole du quatrième mur sur la scène offre également la possibilité de suggérer la présence d'un spectre sans le montrer. Si les spectres ne sont pas visibles, le spectateur peut néanmoins lire la vision absente sur le visage de l'acteur et entendre les commentaires des spectateurs internes. Gertrude décrit ainsi la réaction d'Hamlet à l'apparition du spectre : « Tu pâlis, tous tes sens sont glacés ; / Tes cheveux sur ton front d'horreur sont hérissés. / Qui te rend tout à coup immobile, insensible ? » [29](#). De fait, c'est le visage de l'acteur qui joue Hamlet que s'attachent à décrire nombre de comptes rendus de représentations, comme par exemple celui-ci : « L'apparition se passe en entier dans la physionomie de Talma, et certes elle n'en est pas moins effrayante. Quand au milieu d'un entretien calme et mélancolique, tout à coup il aperçoit le spectre, on suit tous ses mouvements dans les yeux qui le contemplant, et l'on ne peut douter de la présence du fantôme quand un tel regard l'atteste » [30](#).

Plus encore, mettre l'accent sur la réaction du personnage qui observe la scène sans être vu conduit à renforcer le spectaculaire. Certes, Dubos condamne les spectateurs internes au théâtre, mais il encourage leur présence au sein de la scène picturale lorsque, par leur participation affective, ils constituent un support d'identification pour le spectateur. A partir des exemples tragiques du Meurtre de César et du Sacrifice d'Iphigénie, il explique :

« Les émotions des assistants les lient suffisamment à la scène, dès que cette action les agite. L'émotion de ces assistants les rend, pour ainsi dire, des acteurs dans un tableau, alors qu'ils ne seraient que de simples spectateurs dans un poème. [...] Des acteurs qui ne prennent pas un intérêt essentiel à l'action, dans laquelle on leur fait jouer un rôle, sont froids à l'excès en poésie. Le peintre au contraire peut faire intervenir à son action autant de spectateurs qu'il le juge convenable. Dès qu'ils paraissent touchés, on ne demande plus ce qu'ils font » [31](#).

Toujours selon Dubos, les spectateurs internes doivent cependant rester discrets car « leur action [...] ne doit être vive qu'à proportion de l'intérêt qu'ils prennent à l'événement dont on les rend témoins » [32](#). Étendant cette restriction au théâtre, l'allemand Engel donne cet exemple tiré de Shakespeare : « C'est ainsi, par exemple, qu'Horatio, en apercevant le spectre au même instant qu'Hamlet le voit, peut, par une expression trop animée et trop frappante, partager les regards du spectateur entre lui et ce prince, et même les attirer entièrement sur lui seul » [33](#). Par conséquent, le fait que dans l'adaptation de Ducis, Hamlet soit le seul à voir le spectre permet de concentrer attention sur lui. En outre, la stupéfaction manifestée par le spectateur interne souligne le caractère frappant de la scène, conformément à une dramaturgie fondée sur une esthétique de la surprise : une didascalie indique

par exemple l' « étonnement » du personnage qui présente la couronne à Macbeth lors de la scène du couronnement [34](#). Mais surtout, dans toutes les scènes, l'horreur ressentie par le personnage absorbé touche, par contagion, le spectateur interne. Frédégonde somnambule exprime sa terreur par des larmes et de longs soupirs, et le spectateur interne dit à son compagnon : « Je n'ai jamais senti de terreur si profonde » [35](#). La réaction est alors destinée à contaminer le spectateur réel par un processus d'identification.

Enfin, le rappel du quatrième mur guide l'interprétation à donner à la scène. La réaction du spectateur interne, précisée par les didascalies ou par le commentaire du personnage, diminue le scandale en donnant une dimension morale au non respect des règles. Le personnage à l'origine de l'infraction aux bienséances est réhabilité et apparaît alors comme n'étant « ni bon, ni méchant : la folie de Léar suscite la « compassion » [36](#) et la pantomime de Macbeth en pleurs conduit le vieillard qui en est témoin à avoir « les larmes aux yeux », contribuant à faire de Macbeth « le Traité du Remords » [37](#).

A tous égards, montrer sur la scène un personnage absorbé oublieux du spectateur interne apparaît ainsi comme l'un des moyens permettant de résoudre la contradiction qui oppose la nécessité de se plier aux bienséances classiques et la tentation de plaire au public à grand renfort de spectaculaire. Plus largement, la mise en abyme du quatrième mur sur la scène témoigne de l'évolution qui touche l'art de l'acteur à partir du milieu du dix-huitième siècle : feindre d'ignorer le spectateur contraint en effet le comédien à reporter son attention du public à son partenaire de jeu et conduit à un style de jeu jugé plus « naturel » par les contemporains. Sur le modèle de la représentation picturale, l'acteur a alors tout le loisir de remplacer, selon les termes de Diderot, l'« attitude [...] fausse et petite » par l'« action [...] belle et vraie » [38](#).

1. Sur la théorie picturale du quatrième mur, voir Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture, de la Renaissance italienne au classicisme français*, Paris, Champion, 2003, pp. 243-255. [renvoi](#)
2. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, livre I, chapitre 6, p. 82. [renvoi](#)
3. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p. 1145. [renvoi](#)
4. Diderot, *De la Poésie dramatique* (1758), dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p. 1310. [renvoi](#)
5. Pour rappeler l'exigence du quatrième mur, Stendhal compare le public, installé frontalement face à la scène, à un mur qui aurait pour principale fonction de délimiter l'espace scénique : « Rappelons-nous sans cesse que l'action dramatique se passe dans une salle dont un des murs a été enlevé par la baguette magique de Melpomène, et remplacé par le parterre et les loges au moyen de la baguette magique d'une fée. Les personnages ne savent pas qu'il y a un public. » (*Racine et Shakespeare*, chapitre X, Les introuvables, Études sur le romantisme, L'Harmattan, 1993, pp. 111-112). [renvoi](#)
6. Diderot, *Lettre à Mme Riccoboni*, 27 novembre 1758, citée dans Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, Livre de Poche, 2001, p. 203. [renvoi](#)
7. Je reprends ici à mon compte l'argument développé par Pierre Frantz à l'encontre de l'analyse de Michael Fried, lequel affirme que “The primacy function of the tableau as Diderot conceived it was not to address or to exploit the visibility of the theatrical audience so much as to neutralize that visibility, to wall it off from the action taking place on stage, to put it out of mind for the dramatis personae and the audience alike” (M. Fried, dans *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980 (traduction française, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 96, je souligne). Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998, pp. 70-71. [renvoi](#)
8. Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont,

- collection Bouquins, p 711. [\[renvoi\]](#)
9. Diderot, *Lettres à Mlle Jodin*, (1765), dans Alain Ménil, *Diderot et le théâtre. L'acteur*, Paris, Pocket Agora, 1995, p.151. [\[renvoi\]](#)
 10. Adolphe Jullien, *Les Spectateurs sur le théâtre, établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*, Paris, Detaille, 1875, p. 10. [\[renvoi\]](#)
 11. J'emprunte le terme d'absorption à Michael Fried qui l'utilise pour parler des figures de la peinture du dix-huitième siècle. [\[renvoi\]](#)
 12. Dans *Eugénie* de Beaumarchais, Eugénie « marche lentement comme quelqu'un enseveli dans une rêverie profonde » (acte III, scène 3), elle garde « les yeux fermés » (acte V, scène 6) ; enfin, elle reste assise, « sans regarder » (acte V, scène 13). Dans *Le Fils naturel* de Diderot, les gestes précisés par les didascalies renvoient à l'absorption des personnages dans leurs pensées : « Constance, un coude appuyé sur la table, et la tête penchée sur une de ses mains, demeure dans cette situation pensive » (acte I, scène 4) : « Après un silence pendant lequel Dorval est resté immobile, la tête baissée, l'air pensif et les bras croisés (c'est assez son attitude ordinaire ») (acte III, scène 8). Le modèle de cette attitude figurant le repli sur soi semble emprunté à *La Mélancolie* de Dürer, tableau qui montre un ange, le menton dans la main, perdu dans la contemplation d'un paysage et des objets de l'art. [\[renvoi\]](#)
 13. Pour toutes les références aux pièces de Ducis, je me reporterai ici exclusivement aux *Œuvres complètes de J. F. Ducis, suivies des œuvres de M. J. de Chénier*, Paris, Auguste Desrez, 1815. [\[renvoi\]](#)
 14. Imogène dans l'adaptation de *Cymbeline* de Shakespeare par L.-S. Mercier, ainsi que Hédélmone dans *Othello* de Ducis sont également représentés endormis sur la scène. [\[renvoi\]](#)
 15. Respectivement, *Le Roi Léar*, acte II, scène 4 ; *Macbeth*, acte V, scène 7 ; *Hamlet*, acte IV, scène 3. [\[renvoi\]](#)
 16. Respectivement, *Hamlet*, acte IV, scène 3 et *Le Roi Léar*, acte III, scène 7. Autre exemple intéressant, *Jean-sans-Terre* de Ducis (1791), adaptation de *King John* de Shakespeare, montre le jeune Arthur, rendu aveugle par le fer rouge avec lequel ses ennemis ont brûlé ses yeux : le personnage, à l'inverse de *Macbeth*, de *Hamlet* ou de *Léar*, ne peut plus voir, mais sait qu'on le regarde. S'il « reste sans guide, éperdu, les bras levés vers le ciel, ne sachant où se jeter » (acte III, scène 14), sa cécité le conduit à prendre d'autant plus en compte les spectateurs internes qui l'entourent, en ce qu'il s'assure de leur présence et s'enquiert de leur identité. Ce personnage, en quelque sorte contraint au quatrième mur dans l'espace de la scène, est ainsi conduit à nier celui-ci pour pouvoir continuer à participer à l'action. [\[renvoi\]](#)
 17. Dans une perspective un peu différente, car il s'agit de souligner que « Hogarth donne à cette peinture de l'horreur une dimension imaginaire et subjective », Maria-Ines Aliverti souligne l'importance du regard de la figure picturale : « Seul, au centre de la scène, [Garrick] regarde devant lui disparaître les fantômes, mais nous ne les voyons pas : car c'est son regard et non pas sa vision qui est l'objet du tableau. » (Maria-Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne, L'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 77). [\[renvoi\]](#)
 18. Diderot, *Le Fils naturel*, dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p. 1083. [\[renvoi\]](#)
 19. Ducis, *Macbeth*, acte IV, scène 4. [\[renvoi\]](#)
 20. Ducis, *Macbeth*, acte IV, scène 4. [\[renvoi\]](#)
 21. Ce thème est fréquent en peinture, en particulier dans celle de Greuze, comme le soulignent les titres des tableaux suivants : *Un Enfant qui s'est endormi sur son livre* (Salon de 1765), *La Tricoteuse endormie* (Salon de 1759) et *Le Repos* (Salon de 1759) (voir Michael Fried, *op. cit.*, p. 32). [\[renvoi\]](#)

22. Ducis, *Macbeth*, Avertissement. [[renvoi](#)]
23. Ducis, *Le Roi Léar*, Avertissement. [[renvoi](#)]
24. A. Jullien, *op. cit.*, pp. 17-18. [[renvoi](#)]
25. *Salon de 1767*, p. 558. Si l'on suit ce raisonnement, il n'y aurait donc rien d'indécent à montrer en vêtement de nuit Lady Macbeth somnambule ou l'épouse d'Othello à son coucher. [[renvoi](#)]
26. « Le privilège accordé au jeu muet correspond exactement à la nécessité, [...] d'établir la séparation du quatrième mur. Jamais en effet l'indifférence affectée de l'acteur à ses spectateurs n'est plus manifeste que dans le cas du jeu muet. Le discours paraît toujours 'destiné' à un auditeur alors que le jeu muet indique le plus souvent une 'absorption' du personnage dans la fiction, un 'naturel' que le spectateur surprendrait alors qu'il ne lui est pas destiné. » (Pierre Frantz, « Du spectateur au comédien : le Paradoxe comme nouveau point de vue », dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Armand Colin, septembre-octobre 1993, 93e année, n° 5, p. 697). [[renvoi](#)]
27. Ducis, *Macbeth*, respectivement acte V, scène 7 et acte IV, scène 1. [[renvoi](#)]
28. Ducis, *Macbeth*, acte V, scène 7. [[renvoi](#)]
29. Ducis, *Hamlet*, acte IV, scène 3. [[renvoi](#)]
30. Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, notice, Paris, Auguste Fontaine, 1856, pp. XIV-XV. [[renvoi](#)]
31. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, P.-J. Mariette, 1733, première partie, section 13, p. 99. [[renvoi](#)]
32. *Ibid.*, section 30, p. 256. [[renvoi](#)]
33. Johann Jacob Engel, *Idées sur le geste et sur l'action théâtrale* (1795), éd. M. de Rougemont, Genève, Slatkine, p. 158. [[renvoi](#)]
34. Ducis, *Macbeth*, acte IV, scène 4. [[renvoi](#)]
35. Ducis, *Macbeth*, acte V, scènes 6 et 7. [[renvoi](#)]
36. Ducis, *Le Roi Léar*, acte II, scène 4. [[renvoi](#)]
37. Cette expression est empruntée à Onésime Leroy, qui l'attribue à un certain Thomas (*Etudes sur la personne et les écrits de J.-F. Ducis*, Paris, Louis Colas, 1835 (2e édition), p.126). [[renvoi](#)]
38. Diderot, *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, dans *Œuvres*, tome IV : Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, p. 471. [[renvoi](#)]