



Colloque international / International Conference

Scènes de spectres / Ghost Scenes

25-26 Novembre 2021

Université Paul-Valéry Montpellier 3 - IRCL (UMR 5186)

The Book of Abstracts

Laurent Berger (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)

Jouer au fantôme ou être un fantôme, le sous texte de l'acteur-spectre

Les spectres chez Shakespeare sont-ils des êtres comme les autres ? Dans la réalité nous croyons faire la différence. Mais au théâtre elle semble moins perceptible, les spectres parlent et bougent comme nous, et comme nous sont interprétés par des actrices et des acteurs. À travers un montage scénique de la scène 5 de l'Acte I de *Hamlet*, nous tâcherons de creuser cette question en rendant visibles les processus de création et de représentation de l'acteur-spectre et en observant comment se construit et évolue son imaginaire scénique à partir et en regard des multiples strates de l'écriture shakespearienne. En partant de la pratique actorale, il s'agira de décrire comment le matériau que propose Shakespeare à son interprète sédimente en lui et comment s'incarne dans l'acteur une figure désincarnée. Cela nous mènera à une réflexion plus large sur la dimension spectrale de la notion de personnage dramatique qui s'apparente plus à un fantôme qu'à l'être humain avec lequel nous avons coutume de le confondre.

Marianne Closson (Université d'Artois)

Le Tableau tragique, ou le Funeste amour de Florivale et d'Orcade, de J. Joyel (1633) : la nuit des morts-vivants

Texte marginal, dont on ne connaît que quelques exemplaires dans les bibliothèques européennes, le *Tableau tragique ou le funeste amour de Florivale et d'Orcade* de Joyel, paru à Douai en 1633, est considéré par Jean Rousset comme « la moins arcadienne et la plus

macabre des pastorales ». Au-delà de l'obsession de la décomposition des corps qui habite tous les personnages – faisant d'eux littéralement des morts-vivants –, le surnaturel se manifeste par l'intervention des démons, les cortèges d'ombres menaçantes, les animaux maléfiques, mais aussi par l'action de morts revenus à la vie pour accomplir leur vengeance : la pièce s'achève ainsi sur le spectacle de « quatre corps morts et une Ombre, qui ferme les yeux et tire le rideau à cette histoire tragique ». Les « fantaisies poétiques » et « autres œuvres » qui accompagnent la pièce offrent un aperçu sur la vie théâtrale douaisienne et inscrivent clairement la pièce dans un projet esthétique qui invite à se questionner sur le caractère outrancier, « fantastique » mais peut-être aussi grotesque, de ce théâtre des spectres.

Miranda Corcoran & Andrea Di Carlo (University College, Cork)

Phantasmic Projects: Ghosts and the Technological Sublime in the Eighteenth-Century Phantasmagoria

Debuting at the very end of the eighteenth century, the Phantasmagoria (*La Fantasmagorie*) was an astounding combination of art and science. By projecting painted slides onto a transparent screen, the Phantasmagoria gave the impression that the veil separating the living and the dead had been breached, with spectres summoned to appear before a thrilled audience. The Phantasmagoria has been described as an important milestone in the pre-history of cinema and as a precursor to Tom Gunning's cinema of attraction. Likewise, the Phantasmagoria, appearing at the tail end of the Enlightenment, has been understood as an attempt to reconcile the waning superstition of earlier periods with the new sciences of physics and optics. While these are valid readings of the phenomenon and its popularity, this paper argues that the Phantasmagoria, with its iconography of spectres and spirits engendered from within the heart of a technical apparatus, represents an early manifestation of Mario Costa's conception of the technological sublime. According to Costa, the technological sublime is primarily a feature of twentieth- and twenty-first-century aesthetics, signalling the displacement of the natural by the technological. Where individuals might previously have experienced an overwhelming sense of awe and terror in the face of the natural world, those sensations are now felt most acutely when one is confronted by the extraordinary capacities of new technology. Our paper frames the Phantasmagoria as an early iteration of the technological sublime, exploring how the machine's capacity to produce spectres engendered terror, awe and excitement in a late-Enlightenment audience.

Céline Graillat (Université de Fribourg)

Quand les fantômes quittent la scène pour la rue : engagement politique des ombres aux XVI^e-XVII^e siècles

Quand on parle de pamphlets aux XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles, de la Ligue ou de la Fronde, on ne pense pas spontanément à du théâtre. Pourtant, comme le relève Claude Grimmer, les mazarinades sont des récits « que l'on peut théâtraliser[...].C'est le théâtre de foire »¹, et il

¹ Grimmer Claude, « Christian Jouhaud, Mazarinades : la Fronde des mots, 1985 », in *Vibrations*, N. 2, 1986. A la recherche de l'instrument., p.228.

ajoute également qu'il s'agit d'une «[p]ropagande bien organisée qui mêle politique du spectacle et spectacle du politique. [...] Des comédiens miment des scènes identifiables par tous [...] ». Si ces pamphlets gagnent la scène, se pose alors la question des spectres dans ce corpus. Comme le relève Olivier Millet, il faut distinguer *l'ombre* comme personnage théâtral de la prosopopée d'un mort : « le mort que l'on fait parler ne doit par principe pas être évoqué comme une ombre »². Que penser alors de textes comme *La Tragédie de feu Gaspard de Colligny* (1572), de *L'Ombre du marquis d'Ancre à la France* (1620), de *L'Ombre du grand Armand Cardinal duc de Richelieu* (1643), de *L'Ombre du maréchal d'Ancre apparue au Mazarin* (1651), *L'Ombre de Molière, comédie* (1674) etc. ? Entre personnages à part entière et ombres protatiques qui n'apparaissent qu'une fois délivrer leur message, les spectres sont des acteurs importants et souvent négligés des pamphlets des périodes de trouble en France.

Jean-Philippe Groperrin (Université de Toulouse - Jean Jaurès)

Laboratoire des spectres dans le théâtre musical en terre germanique de 1754 à 1780

La recherche d'une *terribilità* renouvelée dans le théâtre musical européen au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle – qui culminera avec les grandes tragédies lyriques de Gluck – peut s'observer plus tôt dans *l'opera seria* et surtout dans les genres récents du ballet-pantomime et du mélodrame. Le phénomène comprend notamment la représentation (ou présentification) de fantômes, suivant deux orientations, traditionnelles d'ailleurs : pathos de l'apostrophe rhétorique (avec processus hallucinatoire le cas échéant) ou apparition sur scène (le spectre étant incarné par un acteur). On se propose d'examiner ces modes de représentation et leur économie théâtrale à partir d'un corpus qui procède en majeure partie d'adaptations des tragédies de Voltaire *Sémiramis* et *Oreste*, lesquelles intégraient à leur dramaturgie l'ombre du roi-père. On s'interrogera en particulier sur l'extension du domaine du spectre de Ninus et sur le rapport structurant entre représentation des spectres et modernité des formes du théâtre musical.

Corpus :

Tagliazucchi, *Semiramide*, musique de Graun (Berlin, 1754)

Angiolini, *Sémiramis, ballet pantomime*, musique de Gluck (Vienne, 1765)

Dalberg, *Electra, eine musikalische Declamation*, musique de Cannabich (Mannheim, 1780)

Neumann, *Cleopatra, ein Duodrama*, musique de Danzi (Mannheim, 1780)

Savannah Jensen (University of Georgia)

Directors, Actors, and Believers: How Ghosts Get What They Want

The ghost of Old Hamlet often dominates modern imaginings of England's sixteenth and seventeenth century ghosts. Old Hamlet's desire for revenge and need for an intermediary to obtain it has good company. Many ghosts, like Don Andrea in *The Spanish Tragedy*, Andrugio in *Antonio's Revenge*, and The Lady in *The Second Maiden's Tragedy* need an intermediary to act on their behalf so they can rest in peace. While they cannot act in their own interests,

² Millet, Olivier, « *Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragédies françaises de la Renaissance* », in *Dramaturgies de l'ombre* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005 (généralisé le 13 juillet 2021).

these ghosts are directors of the play's events. But just as interesting are the ghosts from the same period that act as intercessors for the living. Some ghosts, including Jack in *The Old Wife's Tale*, the Friar's ghost in *Bussy D'Ambois*, the ghosts in *Cymbeline* and the ghost of the Host in *The Lovers' Progress*, work to help the living with the means available to them. While these ghosts take a greater action within the play (from killing evil wizards to foretelling the death of other characters), they generally appear to have less influence on the play's outcomes. In this presentation, I will examine why ghosts who direct the actions of the plays are often (but not always) more successful than ghosts who try to act of their own accord. Why do the living respond to some ghosts and question others? How does a ghost's success depend upon how its actions fit into common narratives about ghosts, demons, and gods? Or is there something more than fitting into a narrative at work?

Sofia Kalogeropoulou (Université de Rouen)

Les âmes souffrantes de la Renaissance crétoise

Le théâtre de la Renaissance et des Lumières est sans doute rempli par des âmes souffrantes qui reviennent sur Terre afin d'exécuter ou trouver un exécuteur de leur vengeance. Plus qu'un phénomène, ce retour constitue très souvent un moment troublant, voir un moment de crise pour la société et les personnages-récepteurs de l'apparition. Mettant sous la lumière des pièces théâtrales de la Renaissance Crétoise, où les spectres forment des personnages agissants intervenant au cœur de l'action, cette présentation considère ce moment de crise comme une scène de rencontre interrogeant les rapports à soi et à l'autre et les mécanismes de toute une société ; une rencontre qui nous oblige d'examiner attentivement la question du « pourquoi » ou, plus précisément, « pour qui » revient-il finalement le mort. « Fallait-il, Monseigneur, qu'un spectre quittât sa tombe pour nous apprendre cela ? », est la question qu'Horatio adresse à Hamlet quant à l'existence d'un traître au Danemark. La réponse à cette question est très probablement oui. Alors, le spectre revient-il pour lui-même, afin de mettre fin à son propre trouble, ou dans le but de démontrer une crise sociale, politique ou familiale dépassant sa vengeance individuelle ? Que peut-il nous dire le statut d'apparition et la réception du spectre quant à cela ? Voir et s'engager envers le revenant s'agit-il de s'engager face à une crise autre ? Le spectre est-il finalement le provocateur de la crise, le déclencheur d'une crise déjà existante où le secours n'est plus possible, ou bien l'ultime chance de s'en sortir ?

Pierre Kapitaniak (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)

Trends in Ghostly scenes from *The Spanish Tragedy* (1587) to *The Ghost or the Woman Wears the Breeches* (1640)

From our 21st century stand, we are used to seeing in the ghost of *Hamlet* the paragon of the spectral figure on the early modern stage. But how well or how little is this ghost representative of the numerous other plays and the ghosts they stage? How do Shakespeare's ghosts relate to the history of shadows that stalked the English stages for more than six decades? One of the essential aspects of the returning soul of the dead is its condition of being seen (or at least heard), as most terms used for ghosts (apart from the English one derived from fear) testify. For what is a ghost if it cannot communicate? And how must an actor convey with his body the fact that he is supposed not to have one? On the

one hand, I will try to retrace the evolution of the central question of tangibility and visibility of ghosts on a theatre stage, using Shakespeare's contributions as landmarks in a broader tradition of staging apparitions. On the other hand, I will confront this general trend with Shakespeare's own development of that supernatural figure.

Arul Kumaran (University of Saskatchewan)

**Air from Heaven, Blast from Hell, or Depriver of the Sovereignty of Reason?
Shakespeare's Ghost in *Hamlet***

I am coming to the figure of the Renaissance ghost from studying pamphlets in the latter part of the sixteenth century in England. The distrust and suspicion that satiric pamphlets aroused in Elizabethan authorities "spawned a print subculture that was antiestablishment and subversive, one that articulated society's hidden, anarchic energies and its oppositional and dissident views, while casting doubts on such institutions as monarchy, aristocracy, church, and patronage. Because this print subculture operated under threat of persecution and censorship, its subversion was necessarily expressed, often covertly, in codes and allegorical figurations. This study seeks to understand the social frisson (rage even) behind one particular and familiar aesthetic motif in Elizabethan satiric pamphlets: the "netherworld messenger" was a subversion, a kind of negative social energy, encoded in the arresting figure of the ghost—with the capacity to arouse anxiety not just in a single reader but in a community, especially in those who were culturally dominant and politically powerful".

The Revenge Ghost, on the other hand, could be said to embody societal notions of and longing for justice and retribution. While the Ghost in *Hamlet* is genealogically related to this ghost, I am struck by how different the *Hamlet* ghost is, compared, say, to the one in *The Spanish Tragedy*. Far from being a plot device, Shakespeare's ghost is radically different and potent. Shakespeare is certainly channeling the subversive energies of Elizabethan society like the satiric pamphlets did ("a kind of negative social energy," "one that articulated society's hidden, anarchic energies and its oppositional and dissident views"). The pamphlet ghosts were fashionable in the last decade of the sixteenth century and Shakespeare, being part of the pamphlet scene during that time (his rival Robert Greene, who had died in 1592, frequently figured as a ghost in several pamphlets in the mid and late 1590s). So it is certainly worth examining Shakespeare's ghost from this perspective. But Shakespeare, I think, goes beyond these two models of literary ghost in *Hamlet*. In Christianizing the ghost (even made Catholic through the idea of purgatory), Shakespeare is moving beyond the Revenge Ghost of Roman Tragedy, and in casting the ghost as "sense" in the neo-platonic dichotomy of sense and reason, he problematized this Christian ghost and makes so complex as to make unrecognizable both from the ghost in *The Spanish Tragedy* and the pamphlet ghosts of his contemporaries. My paper will study this complexity, contextualizing Shakespeare's creation within competing interests of Revenge, Christianity and neo-platonism in Renaissance England, offering the argument that *Hamlet's* tragedy is an inevitable and direct result of the unresolved tension among these Renaissance intellectual categories.

Elisabeth Lacombe (Université de Picardie Jules Verne)

Les os, le mort, les sorts : le spectre d'Agamemnon dans *The Tragedy of Orestes* de Thomas Goffe

Agamemnon hante les pages de *The Tragedy of Orestes* par Thomas Goffe (1613-1618). Corps assassiné, puis dévoyé par le deuil feint de Clytemnestre, ses os sont exhumés par Oreste, pour servir de support à l'évocation de la sorcière Canidia qui les désacralise. Vision folle de l'esprit mélancolique d'Oreste? Illusion démoniaque créée par Canidia? Spectre incarné et bien manifeste? L'ombre du père obsède entièrement Oreste, depuis sa présence onirique la nuit de son assassinat jusqu'à son apparition tardive à l'acte IV. Si le fantôme d'Agamemnon n'intervient ni à l'orée de la pièce comme dans *Hamlet*, ni lors de l'invocation magique pour identifier ses meurtriers c'est que cette apparition retardée a lieu lors de l'acmé de l'action théâtrale, au moment justement où Oreste hésite, liant fonction dramatique et métaphorique. Le spectre sanglant demande alors qu'on lui immole l'enfant innocent de Clytemnestre et Égisthe dans une scène où Oreste embrasse entièrement le rôle du vengeur furieux en tuant son double enfantin, ce qui amènera fatalement à sa mort finale. Nous nous proposons ainsi de montrer comment Thomas Goffe construit la présence spectrale d'Agamemnon comme le nœud dramatique, symbolique et visuel de la pièce. Dans un premier temps nous nous intéresserons aux os d'Agamemnon, traçant l'itinéraire de dégradation progressive du corps du mort. Dans un second temps il s'agira d'étudier Agamemnon dans son immatérialité, comme vision mélancolique et apparition fantasmatique. Enfin, nous nous intéresserons à la question des sorts de Canidia, qui opèrent la transmutation du cadavre dégradé en ombre vengeresse par la magie.

Anastasia Ladefoged Larn (University of Southern Denmark)

Ghosting the past: Exploring Mark Antony's ghost as historiographical allegory in Jodelle's *Cléopâtre captive*

Scholars generally stress the historiographical influence of the newly discovered Greek historian Plutarch's *Life of Antony* on Étienne Jodelle's tragedy *Cléopâtre captive* (performed 1552, published 1574). Less attention has been given to Mark Antony's appearance as a ghost at the beginning of the tragedy, specifically how this supernatural element fits with the historiographical elements of the rest of the drama. By using Walter Benjamin's notion of the ghost as an allegorical presence in the German mourning play, my paper will explore Antony's ghost monologue in act 1 as part of a dramatic reflection on history. According to Benjamin, the ghost's ambiguous theatrical presence (both real and non-real) asks the audience to reflect on the nature of history as a caught between divine plan and empty sign. My argument will be that Antony's ghost in *Cléopâtre captive* similarly encourages audiences to reflect on historicity and the meaning of the historical *exemplum*. Finally, the paper will ask if Jodelle's drama might better be characterized as a form of history play than a pathetic tragedy.

François Lecercle (Sorbonne Université)

Composer avec les morts. Les fonctions du spectre sur la scène européenne (XVI^e-XVIII^e s.)

En me fondant sur un corpus nécessairement très lacunaire, réuni au fil des années essentiellement dans les théâtres français, italien, anglais et néolatin, avec quelques excursions dans les domaines germanique et hispanique, j'essayerai de dresser un bilan des fonctions du spectre, au théâtre, du XV^e à la fin du XVIII^e siècle. Je n'envisagerai pas seulement le rôle que les fantômes jouent dans les intrigues mais surtout les raisons que l'on peut avoir de mettre sur scène un tel personnage et les bénéfices que sa présence scénique (ou parfois son absence) procure aux dramaturges, aux comédiens et aux spectateurs. Ces bénéfices, comme on verra, ne sont pas seulement d'ordre dramaturgique, poétique ou esthétique. Ils ne vont pas non plus sans un certain nombre de risques et d'inconvénients, mais ceux-ci ont généralement servi à stimuler l'imagination des gens de théâtre et n'ont pas nui à la pérennisation d'une figure qui, bien que progressivement exclue de la culture légitime, a traversé les siècles sans encombre, jusqu'à nos jours.

Imke Lichterfield (Universität Bonn)

"Poor mortal living ghost" – The Ghost of Margaret Past/ Present/ Future in *Richard III*

Margaret of Anjou, wife of Henry VI died in Dampierre-sur-Loire in 1482. In *Richard III*, Shakespeare allows her to rise from the dead and haunt her rivals' stage. Like a ghost, she appears as a supernatural vision from the past. Richard calls her a "Foul wrinkled witch" (1.3.163) and a "hateful wither'd hag!" (1.3.215). She demands vengeance for violent death: "A husband and a son thou owest to me" (1.3.170) "Which God revenge!" (1.3.137). Margaret cannot rest in peace. Later, she hides – like haunting shadow – and joins Queen Elizabeth and the Duchess of York in their sadness. Her mourning comments initiate the Duchess of York's exclamation: "Blind sight, dead life, poor mortal living ghost,/ Woe's scene, world's shame, grave's due by life usurp'd" (4.4.26-27). If these lines are addressed to Margaret, then the Duchess labels Margaret a ghost. She certainly serves as an echo of dynastic loss, "hungry for revenge" (4.4.61). Like a ghost, she stalks the Yorkist court, cannot undertake any action, and instead waits and is "miserable" (1.3.258), a poor cursing shadow demanding vengeance for the murder of her family. In a production, she might resemble the ghosts that later visit Richard III and curse him. Margaret is not a ghost; and yet she is. The question is whether her appearance might be classified alongside similar visions. This paper will examine the nature and function of Margaret's apparitions as ghostlike scenes, not unlike those of a revenge tragedy.

Maria Neklyudova (Russian Academy of National Economy & Public Administration)

How to make a ghost: Staging a site-specific apparition in 1683

In the autumn of 1683 the inhabitants of Bloomsbury were disturbed by a spectral apparition: a moaning ghost began to haunt the streets around the residence of the late lord Russell, executed for treason just a few months before. The rumors about this unquiet spirit spread through London, and the authorities decided to investigate the issue. They purportedly arrested 'the ghost' and exposed it as the fraud: at least such was the story told by the pamphlet writers and publishers. In my paper I propose to look at this incident (which also left traces in the legal documents) as a theatrical event that was staged outside of the playhouse. Two points come across as important: the pamphlet writers discussed what kind of clothes the (false) ghost should wear to appear 'genuine', and what kind of message it was supposed to convey. In the present case it was clearly a political one – 'the ghost' tried to throw suspicion on several people already implicated in late lord Russell's trial. But it remains unclear who was the puppet-master, and why it was important to use the actual 'ghost' instead of fictionalized accounts of its appearance.

Béatrice Pfister (Université de Lille)

Sémiramis de la pièce de Voltaire au ballet d'Angiolini : réception des scènes de spectre d'un art à l'autre

En 1661, l'Italien Gasparo Angiolini, l'un des artisans de l'essor du ballet pantomime au XVIII^e siècle et le futur rival du Français Jean-Georges Noverre, donne à Vienne une transposition chorégraphique de la *Sémiramis* de Voltaire créée treize ans plus tôt, et publie à cette occasion une *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens, pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis*. Des critiques essuyées par Voltaire sur l'apparition du spectre de Ninus aux reproches auxquels allait faire face Angiolini, la continuité est frappante, signe de la difficulté à faire réussir ce type particulier de personnage sur les scènes du XVIII^e siècle. C'est cette continuité qu'il s'agira dans un premier temps d'explorer, avant d'en venir aux problèmes spécifiques posés par la transposition intermédiaire d'Angiolini. En effet, si ce dernier réussit la gageure de rendre compréhensible sans paroles cette histoire tragique, c'est au prix de profonds remaniements de l'intrigue. La scène de spectre initiale se voit substituer deux scènes d'apparition aux fonctions dramaturgiques différentes, et dont la réception allait encore plus problématique que pour la pièce de Voltaire, en raison des enjeux symboliques propres à l'art chorégraphique : il semble bien qu'il soit alors plus difficile au ballet qu'au théâtre d'amener le spectateur à accepter qu'un artiste en chair et en os puisse représenter un tel personnage. Sous la plume d'Ange Goudar, le ridicule spectre de Ninus peut ainsi devenir la preuve que la corporéité de la danse rend cet art fondamentalement indigne du registre tragique.

[Nora Rodriguez \(University of Salamanca\)](#)

Restoration Comedy Ghosts: 'A Master-piece of Roguery' to Fool Unwanted Husbands

Spirits and ghosts have been a major plot device and technological specialty, which have been used to create effects and illusions while conveying the dichotomies of true and false, real and unreal, visible and invisible. Ghosts pervaded the English stage as an essential element of revenge tragedy, with Shakespeare's *Hamlet* as the most universally well-known example. In revenge tragedy, the ghost performs the chorus-like function of demanding to be avenged: a remnant of the past which asks for justice, imposing an onerous burden on its witnesses. These encounters between the living and the dead allow authors to explore complex issues, such as mortality, destiny, madness, revenge and justice. The vindictive ghost, which was a highly original and successful innovation, shaped the English stage for years to come. However, its essence and function soon gave way to different uses. For instance, in Rawlins's *The Rebellion* (1640), the speech of the ghost from Kyd's *The Spanish Tragedy* (15) is notably satirised. In fact, Kyd's play already featured comic elements to encourage the audience to relax before a violent scene. In Restoration theatre, the figure of the ghost itself becomes a comic device, which allows lovers to elope or to elude suitors or jealous old husbands, sometimes with the help of servants. Ghosts may also serve to satirise Catholicism and Toryism, such as in the anonymous Whig comedy *Rome's Follies* (1681). This paper analyses the different functions of ghost scenes in Restoration comedy, by examining the following corpus of plays: Shadwell's *Epsom Wells* (1672), Learnerd's *The Rambling Justice* (1678), Maidwell's *The Loving Enemies* (1680), N's *Rome's Follies* (1681), Otway's *The Souldiers Fortune* (1681), Lacy's *Sir Hercules Buffon* (1684), Behn's *The Luckey Chance* (1687) and Harris's *The Mistakes* (1691). I argue that these dramatists transformed a device drawn from the Elizabethan tragedy of revenge to create new comic scenes and amuse spectators.

[Christopher Salamone \(Mansfield College, University of Oxford\)](#)

The Misprision of Spectral Presence in Caroline Drama

The difficulty of discerning the authenticity of a spirit – its status as the returning dead, angelic or demonic figuration, or counterfeit dissemblance – is at the centre of the early modern ghost controversy. It occasions, too, the uncertain hesitation of the period's most prominent tragic witness of apparitional presence in *Hamlet*. In the decades that followed, however, dramatists frequently relocated the tragic convention of the returning dead into comedic moments of misperceived or hoaxed hauntings. As a locus for hermeneutic error within the period, ghosts allows dramatic narratives to pivot between tragic acts of mourning and remembrance to humorous, farcical misidentifications where the living are mistaken for, fooled into believing in, or unable to correctly discern, a supernatural absent-presence. In this paper I consider the convention of comic spectral misidentification in the works of Richard Brome, William Sampson, James Shirley and William Hemminges. How are spectators – both on and off stage – moved into acts of misapprehension by metatheatrical and intertextual cues? One such prompt for misprision is the corporeal presence of the performer, which belies the assumed insubstantial quality of a spectre. How might characters and spectators discern between a hoaxed and 'authentic' haunting within a

narrative when both are performed by equally tangible actors? As we shall see, a palimpsest-like metatheatrical overlaying of dramaturgical conventions and intertheatrical references creates a network of interpretative cues and miscues exploited by dramatists and dissembling characters alike, from trapdoors, white robes and flour-faced millers, to borrowed lines and allusions to familiar, inherited hauntings from the emerging early modern dramatic canon. What emerges, in turn, is a spirit of self-reflexivity in Caroline drama, whereby the figure of the ghost, hoaxed or otherwise, foregrounds and puts stress upon early modern modes of dramatic representation and spectatorship.

Patrick Taïeb (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)

La caractérisation musicale de l'enfer de Gluck à Mozart

À l'époque de Mozart, le sujet de *Don Giovanni* n'a pas bonne réputation. Le mélange du bouffon et du surnaturel qui caractérise son scénario depuis Tirso de Molina et Molière est incompatible avec le rationalisme en vigueur dans le livret d'opéra depuis que s'est imposé le modèle Métastasien. Envisagé comme un opéra *buffa*, le sujet n'est pas plus acceptable, comme le rappelle Goldoni dans ses *Mémoires* en raison surtout de la présence du surnaturel. Pour rendre celui-ci digne de la deuxième scène de l'Empire, Mozart recourt à une série de références empruntées à la réforme que Gluck a introduit dans le *dramma per musica* depuis les années 1760 et fixe l'expression sonore de la terreur qu'inspire l'intervention divine dans le monde réel.

Charles Whitworth (Université Paul-Valéry-Montpellier 3)

A friendly ghost, a head in a well, a madwoman – and much more: weird comedy in *The Old Wife's Tale*

Friendly ghosts are rare in English drama, as elsewhere. We expect ghosts to be scary, vengeful, angry, ugly. When authors try to create nice ghosts, problems arise: ghosts are NOT supposed to be nice! George Peele invented Jack, the ghost (apparently) of a recently deceased young man. His friends wish to see him properly buried in the parish churchyard. Meanwhile "Jack" goes about doing good deeds. He is not alone in the weird, dreamlike world of *The Old Wife's Tale*; there is a sorcerer, a mute madwoman, a speaking head in a well, and more. All this in a "tale" told by an old woman to two unexpected guests, late at night. The existential status of Jack is far from clear. What is clear, is that he facilitates the happy dénouement of the main plot of the play-within, and then disappears in a dramatic final scene.