

APPEL A COMMUNICATIONS

Colloque international : Scènes de spectres / Ghost Scenes

25-26 Novembre 2021

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL - UMR 5186)
Montpellier, France

Conférence plénière de François Lecerclé, Sorbonne Université

Organisé par : Andrew Hiscock (Bangor University, R-U), Pierre Kapitaniak (Université Paul-Valéry Montpellier 3) et Thierry Verdier (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Ce colloque international se propose d'étudier la nature et les fonctions des scènes de spectres dans les arts du spectacle vivant en France, en Angleterre, et ailleurs en Europe, du XVI^e au XVIII^e siècles. Les apparitions spectrales pourront être envisagées dans une perspective esthétique, dramatique et/ou scénique, métathéâtrale, métaphorique, socio-culturelle, politique, philosophique, les pistes suggérées n'étant pas exhaustives.

Le spectre est un familier, voire un pilier, de la tragédie de vengeance. Cet héritage de la tragédie antique, d'Eschyle à Sénèque, où des ombres protatiques commentaient les intrigues, sert de modèle aux auteurs dramatiques européens à partir du XVI^e siècle, pour prendre d'autres formes sous les Lumières.

Lorsqu'on songe aux spectres sur les scènes de théâtre, c'est le plus souvent le père défunt du prince Hamlet arpentant les murailles d'Elseleur qui s'impose en premier lieu. Mais ce paragon du fantôme renaissant dans la pièce de Shakespeare est non seulement l'arbre qui éclipse une forêt foisonnante mais également un aperçu bien trompeur. S'il est vrai qu'il en est venu à incarner (ou plutôt désincarner) le spectre vengeur *per se*, on oublie souvent qu'il fut, au tournant du XVII^e siècle, une figure d'une grande originalité qui, par son immense succès, façonna le spectre de théâtre en Grande-Bretagne pour des décennies, voire des siècles.

En France, plus de six décennies plus tard, le spectre témoigne d'une épaisseur bien matérielle chez Molière, soulignée dès le titre, lorsqu'il anime la statue du Commandeur dans *Dom Juan ou le festin de pierre*.

Mais qu'est-ce qu'une « scène de spectre » précisément ? Il s'agit de toute scène dans laquelle le dramaturge fait apparaître un « revenant », l'âme d'un trépassé qui, souvent, revient hanter son meurtrier ou au contraire aiguillonner un proche afin d'être vengé. Il faut donc que le trépas fût violent, ce qui empêche le mort de reposer en paix. Et parce que les croyances, autant populaires que savantes, l'attestent, ces apparitions se font généralement de nuit, ce moment où le royaume des défunts peut empiéter sur celui des vivants. Au théâtre, surtout lorsqu'il est à ciel ouvert, cela implique des conventions pour signifier le noir de la nuit (voir *Arrêt sur scène / Scene Focus*, 2015). Si les scènes nocturnes donnent déjà lieu à une réflexion sur la nature même du théâtre, et de ce qui s'y donne à voir, la présence d'un être surnaturel rend cette réflexion encore plus complexe par les incertitudes qu'il invite.

Lorsqu'il se mêle à l'action, le spectre y apparaît comme une figure d'autorité, à laquelle on n'ose désobéir, telle l'ombre du prophète Samuel que la Pythonisse fait apparaître devant Saül dans *Saül le furieux* (1572), de Jean de La Taille. En cela, le théâtre s'oppose radicalement à la théologie. Plus particulièrement pour les protestants, qui ont rejeté le Purgatoire et avec lui la possibilité du retour des âmes, l'autorité d'un spectre est impensable, puisqu'il ne peut s'agir que d'imposture diabolique. Dès lors, on pourra s'interroger sur la façon dont le théâtre s'accommode de ces codes moraux ou les subvertit à travers la figure du spectre.

Si pour les théologiens l'illusion est toujours d'essence démoniaque et donc dangereuse, pour les dramaturges, elle est constitutive de l'esthétique même du théâtre et donc profondément ludique. Ce sera là une autre piste pour explorer les scènes d'apparitions, qui jouent souvent sur la réalité même de l'expérience vécue par les personnages. On pourra étudier ainsi des scènes que l'on voit se multiplier à partir du XVII^e siècle, avec des « fantômes vains », comme dans *L'illusion comique* (1634), de Corneille, où des personnages, que les proches croient disparus ou défunts, se déguisent en fantômes, avec des motivations pécuniaires, matrimoniales, ou en vue d'une réconciliation.

Quand Bernardo s'écrie « Who's there ? », il attire l'attention sur le fait qu'un spectre, pour être un spectre, doit pouvoir être identifié comme tel. On pourra ainsi se pencher sur la façon paradoxale dont le théâtre cherche à la fois à établir la ressemblance du spectre avec le personnage vivant et à rendre immédiatement reconnaissable sa nature spectrale. Au-delà, la présence sur scène d'un être dont l'essence est de ne point avoir de corps questionne le pacte de représentation, demandant au public d'accepter qu'un acteur en chair et en os puisse incarner cet être par définition sans chair. S'agit-il d'une figure codifiée et quels sont ces codes visuels ou auditifs qui jouent souvent sur une opposition entre la mise en scène et le texte ? Comment les contraintes réalistes de la première peuvent-elles être compensées et contrastées par la liberté qu'offre le second ? Jusqu'où les langages scéniques, dont la musique, l'éclairage, permettent-ils de s'affranchir de ces contraintes « réalistes » ?

Par sa rémanence d'humanité, le spectre est la parfaite métaphore de l'acteur qui joue sur scène quelqu'un qui n'est pas ou plus, et ce n'est pas un hasard si le terme « ombre » désigne à la fois un revenant et un acteur de théâtre. Mais la corporéité n'est pas le seul trait de la figure spectrale qui attire l'attention sur le fonctionnement du théâtre. Le spectre, comme l'indique son étymologie (*spectare*), est ce que l'on croit voir et par conséquent ce qui attire le regard... du spectateur qui partage avec le spectre la même étymologie. Rien d'étonnant dès lors à ce que de telles scènes d'apparition donnent lieu à des variations sur le regard, rendant le spectre tantôt visible pour tous, tantôt visible pour certains personnages seulement, voire visible pour les seuls spectateurs. C'est le spectre de Banquo qui à la fois s'assoit et ne s'assoit pas à la table du banquet.

Au XVIII^e siècle, les machines de théâtre et une réflexion théorique sur le jeu de l'acteur, par exemple chez Aaron Hill ou Diderot, invitent à repenser la place du fantôme sur scène, mais aussi les réactions de ceux qui les voient, par exemple dans des mises en scène comme celle où David Garrick jouait Hamlet dans les années 1770. L'étude de textes contemporains rendant compte de ces mises en scène permet aussi d'en évaluer la réception, laquelle pourra être complétée par l'examen des tableaux par lesquels des peintres comme Füssli ou Blake ont voulu immortaliser ce moment éphémère de l'apparition.

Est-ce que le spectre est nécessairement sur scène ? Quels sont les autres moyens de susciter l'effroi chez le spectateur – qu'il soit sur scène ou dans la salle ? L'étude des textes et des dispositifs scéniques du XVIII^e siècle, comme dans *Sémiramis* (1748) de Voltaire, peut mettre en lumière les stratégies scénographiques, mais aussi textuelles : l'annonce d'un fantôme vu par des personnages avant son apparition, l'apport d'un coffre, une tenture qui tremble, les décors (tombeau). Le fantôme se manifeste aussi dans les comédies, comme *The Orators* (1762), de Samuel Foote, qui met en scène le procès d'un fantôme devant un jury de fantômes, dont celui de Banquo.

Saisissant, élusif, divers, ce fantôme sur scène a inspiré les illustrateurs des éditions complètes de Shakespeare, ainsi que des peintres, générant un courant « spectral » au XVIII^e siècle. La musique, les éclairages, participent aussi de l'illusion, du suspens, jusqu'à se substituer à l'incarnation du spectre par un comédien. Dans les adaptations de ces dernières décennies, les effets numériques peuvent aussi apporter une dimension supplémentaire à ces pièces des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, comme si, d'un siècle l'autre, le fantôme se réinventait, relevant le défi des nouvelles technologies...

Ce colloque invite donc à privilégier une variété d'approches théoriques pour explorer le corpus des arts de la scène en France, en Grande-Bretagne et sur les autres scènes européennes, de la Renaissance aux Lumières.

Les propositions de communications de 250 mots environ peuvent être adressées à Pierre Kapitaniak (pierre.kapitaniak@univ-montp3.fr) avant le **15 juillet 2021**, accompagnées d'une brève bio-bibliographie. Les langues du colloque seront le français et l'anglais.

CALL FOR PAPERS

Ghost Scenes / Scènes de spectres

25-26 November 2021

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL - UMR 5186)
Montpellier, France

Keynote Speaker:

François Lecerle, Sorbonne University

Organised by Andrew Hiscock (Bangor University, R-U), Pierre Kapitaniak (Université Paul-Valéry Montpellier 3) and Thierry Verdier (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

This international conference addresses the nature and functions of ghost scenes in the performing arts in France, Britain and elsewhere in Europe from the 16th to the 18th centuries. Spectral appearances may be considered from aesthetic, dramatic and/or scenic, metatheatrical, metaphorical, socio-cultural, political, philosophical, and other perspectives – and here the list is by no means exhausted.

The ghost is a familiar figure, indeed a pillar of revenge tragedy. This legacy of classical tragedy, from Aeschylus to Seneca, where protatic ghosts commented on the action, provided a model for European dramatists from the 16th century onwards, before gradually giving way to new forms during the Enlightenment. When one thinks of ghosts on stage, it is the late father of Prince Hamlet stalking the battlements of Elsinore that first springs to mind. However, if this early modern figure looms particularly large in the consciousness of modern audiences, it can deflect attention from a wealth of examples elsewhere in the period. If it is true that Old Hamlet's ghost has come to embody (or rather disembody) the vengeful ghost *per se*, it is easy to forget that at the turn of the 17th century it was a highly original innovation whose immense success shaped the theatre ghost in Britain for decades and even centuries.

In France, more than sixty years later, the ghost takes on a tangible form when it animates the Commander's statue in Molière's play, as signalled in the very title, *Dom Juan ou le festin de pierre*, especially in its English version, *Dom Juan or the Feast with the Statue*.

But what exactly is a "ghost scene"? It is a scene in which the playwright stages the apparition of a revenant, a deceased person's soul which returns to haunt its murderer or, on the contrary, to spur on a loved one in order to be avenged. A violent death is thus necessary so that the dead person be prevented from resting in peace. In accordance with popular and learned traditions of thinking, these apparitions usually take place at night, when the realm of the dead can encroach on that of the living. In the theatre, especially when it is in the open air, this implies conventions that signify the darkness of night, which have already been the subject of a previous conference (see *ASF* n° 4, 2015). While night scenes invite considerations about the very nature of theatre and what can be seen there, this is complicated by the presence of a supernatural being and the further uncertainties it raises. When the ghost becomes involved in the action, it appears as a figure of authority, whom none dares disobey, like the spirit of the prophet Samuel that the Pythoness conjures up before Saul in Jean de La Taille's *Saül le furieux* (1572). In this respect, drama radically opposes theology. More specifically, for Protestants, who rejected Purgatory (and with it the possibility of the soul's return), the authority of a ghost is unthinkable, since it constitutes a diabolical imposture. One may therefore wonder how theatre accommodates those professions of belief or subverts them, through the figure of the ghost.

For theologians, illusion is always of demonic essence and therefore dangerous; for playwrights, it is inherent in the very aesthetics of theatre and therefore eminently playful. This opens up a further venue of exploration, since ghost scenes often play on the very reality of the other characters' sense of experience. From the 17th century onwards, for instance, a particular kind of scene emerges, with "vain

phantoms”, as in Corneille’s *Illusion comique* (1634), where characters whom others believe to be deceased disguise themselves as ghosts, with financial or matrimonial motivations in mind, or in hope of reconciliation.

“Who’s there?” exclaims Bernardo. This opening question draws attention to the fact that a ghost, in order to be a ghost, must be identified as such. Contributions may consequently wish to examine the paradoxical way in which theatre seeks both to establish the resemblance of the ghost to a living character and to identify its spectrality. Furthermore, the presence on stage of an immaterial being questions the pact of performance, inviting the audience to accept that a flesh-and-blood actor can embody this essentially disembodied being. Is the ghost a codified figure? What are the visual and aural codes that often play on an opposition between the staging and the text? How can the “realistic” constraints of the former be compensated and contrasted by the freedom the latter offers? To what extent do the various components of performance, such as music and lighting, enable the director to break free of “realistic” constraints?

In its remanence of humanity, the spectre is the perfect metaphor for the actor who impersonates someone who is not (or no longer) present, and it is no coincidence that the term “shadow” (*umbra*) should designate both ghost and player. Yet corporeity is not the only feature of the spectral figure that draws attention to the workings of the theatre. Etymologically (*spectare*), the spectre is what we think we see and consequently what attracts the gaze... of its etymological kindred, the spectator. It is therefore unsurprising that such scenes of apparition should provoke a variety of viewing responses, in turn making the ghost visible to all, to one or a few characters, or to the spectators alone. It is the ghost of Banquo who both sits and does not sit at the banquet table.

In the 18th century, theatre machinery and theories of acting, for instance by Aaron Hill and Diderot, encourage a reassessment of the ghost on stage and of characters’ responses, in stagings such as David Garrick’s Hamlet in the 1770s. A study of contemporary accounts of performances also provides insights into reception, which can be complemented by scrutinising paintings through which artists like Fuseli or Blake wished to immortalise that fleeting instant of an apparition.

Is the ghost always necessarily present on stage? Are there other ways of provoking dread in onlookers – be they on or off stage? The study of 18th century texts and stage designs, as in Voltaire’s *Semiramis* (1748), may cast light on scenographic and textual strategies: characters announcing that they have seen a ghost before its appearance on stage, a chest carried onto the stage, the movement of a drapery, an element of the set (a tomb). Ghosts also appear in comedies, as in Samuel Foote’s *The Orators* (1762), which stages the trial of a spirit brought before a spectral jury that includes Banquo’s ghost.

Startling, elusive, diverse, stage ghosts have inspired the illustrators of editions of Shakespeare’s complete works, as well as painters, generating a sub-genre of “spectral” art in the 18th century. Music and lighting also contribute to create illusion and suspense, sometimes replacing the embodiment of a ghost by an actor. In recent decades, digital effects have also contributed an additional dimension to adaptations of 16th-18th century plays – as if, from century to century, the ghost reinvented itself to meet the challenges of new technologies.

This conference, therefore, invites a variety of theoretical approaches to explore this corpus of performing arts in France, Britain and on other European stages, from the Renaissance to the Enlightenment.

Abstracts of no more than 250 words should be submitted by **15 July 2021**, together with a one-page *curriculum vitae* to pierre.kapitaniak@univ-montp3.fr. Papers will be accepted in English and French.