

Le tragique quotidien de Maeterlinck : de l'écriture théâtrale à la réflexion théorique

Fabrice SCHURMANS
Université de Coimbra
fschurmans@yahoo.fr

Recibido: 20/10/2014

Aceptado: 20/03/2015

Résumé

Le tragique quotidien (1896) est perçu ici comme l'aboutissement d'un travail créatif et critique. Maeterlinck revient au tragique après l'écriture de ses tragédies symbolistes et l'envisage non plus comme un conflit entre normes contradictoires mais comme une donnée inhérente à tout être humain. Afin de saisir l'originalité de cette pensée d'un tragique sans pathos, l'article reviendra d'abord sur ce que cette notion signifiait au XIX^e siècle. Dans la seconde partie, nous étudierons les caractéristiques du tragique dans les tragédies de Maeterlinck pour mettre en évidence le lien unissant le premier à l'essai de 1896. Enfin, nous aborderons rapidement le tragique post-Maeterlinck à travers l'exemple du philosophe M. Scheler.

Mots clés : Maeterlinck, Tragique, tragédies, littérature belge, philosophie.

Le tragique quotidien de Maeterlinck: de la escritura teatral a la reflexión teórica

Resumen

Le tragique quotidien (1896) se percibe aquí como la culminación de un trabajo creativo y crítico. Maeterlinck vuelve al sentimiento trágico tras escribir tragedias simbolistas y ya no lo contempla como un conflicto entre normas contradictorias sino como algo inherente a cualquier ser humano. Con la finalidad de apreciar la originalidad de este pensamiento de un trágico sin *pathos*, este artículo abordará primero el significado de este concepto en el siglo XIX. En la segunda parte, se estudiarán las características de lo trágico en las tragedias de Maeterlinck para resaltar el vínculo entre este concepto y el ensayo de 1896. Por último, consideramos sumariamente el sentimiento trágico después de Maeterlinck, tomando como ejemplo el filósofo M. Scheler.

Palabras clave: Maeterlinck, trágico, tragedias, Literatura belga, filosofía.

Le tragique quotidien by Maeterlinck: from theater practice to theory thinking

Abstract

Le tragique quotidien (1896) is examined in this paper as a product of creative and critical work. Maeterlinck returned to the concept of tragedy (*le tragique*) after writing his Symbolist tragedies and conceived it not as a conflict between contradictory norms but as something inherent to every human

being. In order to understand the originality of the idea of tragedy without pathos, this paper firstly draws on the meaning of the concept in the 19th century. In the second part, I analyze the characteristics of tragedy in Maeterlinck's tragedies to highlight the link between the former and his 1896 text. Finally, I briefly examine the meaning of the post-Maeterlinck concept of tragedy through the example of the philosopher M. Scheler.

Key words: Maeterlinck, tragedy, Belgian literature, philosophy.

Sommaire: 1. Une pensée originale du tragique. 2. *Le tragique quotidien*, l'aboutissement théorique des premières tragédies. 3. Retour au tragique.

Referencia normalizada

Schurmans, F. (2015). « *Le tragique quotidien* de Maeterlinck : de l'écriture théâtrale à la réflexion théorique ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 30, Núm. 2 : 239-254. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n2.47005

Il s'agira ici de revenir à l'un des textes les plus commentés de l'écrivain belge afin de montrer, dans un premier temps, l'originalité de ce court essai relativement à la pensée philosophique du tragique au XIX^e siècle. Il m'a semblé indispensable, dans un second temps, de revenir aux tragédies courtes de Maeterlinck, *L'Intruse* et *Intérieur* en particulier, parce qu'elles annoncent, avec les moyens propres au théâtre, ce qui deviendra, dans un texte d'un autre genre, le *tragique quotidien*. L'hypothèse principale de cet article repose, en effet, sur une interprétation de celui-ci comme l'aboutissement, à la fois, d'un travail antérieur (les tragédies courtes) et d'une relecture-interprétation de tragédies classiques et contemporaines. En d'autres mots, je ne crois pas que l'essai de Maeterlinck accompagne l'écriture de ses premières tragédies, encore moins que celles-ci soient, d'une manière ou d'une autre, la traduction dramaturgique de présupposés philosophiques contenus dans *Le tragique quotidien*. Relire, reprendre, réinterpréter un classique pour le redécouvrir, c'est bien ce à quoi nous invite Maeterlinck. C'est en cela que je le suivrai.

1. Une pensée originale du tragique

L'essai de Maeterlinck marque une rupture avec la pensée du tragique au XIX^e siècle, rupture elle-même à l'origine d'une nouvelle façon de penser le tragique au siècle suivant. Afin de comprendre la nouveauté du texte en question, il faut faire retour sur ce que le tragique signifie alors dans le champ philosophique. On sait qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, une série de penseurs et de philosophes allemands découvrent dans la tragédie grecque l'illustration paradigmatique de ce qu'ils concevaient comme relevant de la catégorie du tragique. Celle-ci ne prend alors tout son sens que par le truchement d'une herméneutique du texte grec.

Ainsi Szondi (2003) a-t-il relevé qu'à partir de Schelling, la pensée du tragique s'était structurée autour de la tension dialectique entre normes antinomiques, entre

volontés incompatibles ou entre normes et volontés¹. Au même endroit, Szondi examine ensuite comment Hölderlin et Hegel, à partir des prémisses posées par Schelling, ont repris la pensée dialectique du tragique, que le premier reconnaissait dans la tension entre la nature et l'homme et que le second plaçait dans la tension entre des puissances morales, des caractères en action ou encore des pathos opposés. La tension dialectique que Hegel voyait, dans son *Esthétique*, comme intrinsèque à la tragédie – même s'il ne fonde ses remarques que sur l'une de ses occurrences, *Antigone* – sous-tendait aussi sa conception d'un tragique de la condition humaine.

Selon le philosophe allemand, une force centrée sur elle-même n'a d'autre hypothèse que d'entrer en conflit avec une force antagonique analogue. Outre cela, les deux pôles en présence possèdent une justification propre excluant nécessairement celle de l'autre, ce qui explique pourquoi l'un ne peut se réaliser complètement que par la négation absolue de l'autre et « de ce fait, à l'intérieur de leur moralité et à cause d'elle, ils tombent autant dans la faute » (Hegel *apud* Szondi, 2003). On trouvera le paradigme de cette tension entre forces incompatibles dans l'opposition entre ce qui meut Créon d'un côté (le respect pour la loi, la sphère publique, la nécessité de l'État), et Antigone de l'autre (l'amour fraternel, la sphère intime, la nécessité religieuse).

On aura compris qu'un certain sens du tragique émerge chez Hegel par le biais d'une interprétation de la pièce de Sophocle ; en d'autres termes, comme je le signalais en ouverture, c'est l'analyse du texte littéraire qui fonde l'émergence de la pensée philosophique du tragique. Son interprétation de la dialectique comme principe moteur de la tragédie s'origine surtout dans une analyse d'*Antigone* et c'est à partir de celle-ci qu'il généralisera la structure à l'ensemble de la production tragique. Il trouve donc le tragique dans la tragédie sophocléenne pour ensuite découvrir dans la tragédie le lieu privilégié de sa compréhension du tragique. C'est là une des apories relevées par Escola à propos des lectures philosophiques de la tragédie grecque comme réceptacle privilégié du tragique : « Comment s'étonner de devoir reconnaître la tragédie grecque comme l'expression la plus pure car la plus originelle du "tragique", si c'est "le tragique" qui a d'abord permis de formuler une définition homogène de la tragédie? » (Escola, 2002: 15).

Au-delà de l'aporie en question, il faut bien voir la place centrale d'une lecture de la tragédie comme lieu par excellence de la tension entre pôles antagoniques dans les interprétations philosophiques du tragique. Si Hegel place son origine dans l'incompatibilité entre deux normes, il revient à Schopenhauer de l'avoir enracinée au sein même de l'être humain. Pour l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* (trois éditions, remaniées et augmentées en 1819, 1844 et 1859), des

¹ « Car le prix de l'indifférence de la liberté et de la nécessité, c'est que le vainqueur soit en même temps le vaincu et que le vaincu soit en même temps le vainqueur. Le théâtre du combat n'est pas un domaine intermédiaire qui resterait extérieur au sujet en conflit, il est transporté dans la liberté qui, ainsi en désaccord avec elle-même, devient son propre adversaire » (Szondi, 1991: 13).

personnages comme Œdipe ou Hamlet renoncent à vivre lorsqu'ils découvrent que l'existence est un crime, ce qui expliquerait pourquoi la révélation finale s'apparente à une connaissance ontologique fondamentale, son échec révélant le personnage à lui-même. Comme Hegel, Schopenhauer articule son interprétation du texte littéraire à son système philosophique, ce qui veut dire qu'il relit les auteurs tragiques, les Grecs aussi bien que Shakespeare, à partir du XIX^e et de sa propre vision désenchantée du monde :

Le but de cette plus haute réalisation poétique est la présentation du côté effrayant de la vie. La tragédie nous présente la douleur sans nom, la misère de l'humanité, le triomphe de la méchanceté, l'empire narquois du hasard et la chute irrémédiable des justes et des innocents : voilà qui nous indique de la manière la plus insigne la nature du monde et de l'existence (Schopenhauer, 2009: 495).

Comme l'a bien remarqué Escola (2002), Schopenhauer semble être à l'origine d'une certaine manière moderne de lire et de dire un tragique qui correspondrait, avant tout, à la lutte de l'homme contre une partie de lui-même :

Ce conflit est rendu visible par la souffrance de l'humanité, ce qui peut alors se réaliser, d'une part, par le hasard et l'erreur, qui s'avancent en maîtres du monde, et par leur malignité personnifiée par le destin pouvant aller jusqu'à porter l'apparence de l'intention ; d'autre part, le conflit procède de l'humanité elle-même, par les aspirations croisées de la volonté des individus, par la méchanceté et la perversité de la plupart (Schopenhauer, 2009: 495-496).

Le conflit en question porterait donc les personnages tragiques à prendre douloureusement conscience du monde, ainsi que de leur place dans celui-ci, ce qui, en dernière analyse, expliquerait leur résignation aussi bien que leur refus de vivre. Le personnage serait puni non pour un crime commis par lui, mais pour un crime antérieur, de nature ontologique :

Le sens véritable de la tragédie consiste dans l'intelligence approfondie du fait que ce que le héros doit expier ce ne sont pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire la faute de l'existence même 'Car le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né', comme Calderón le dit sans détour (Schopenhauer, 2009: 497).

Ajoutons encore que Schopenhauer considérait aussi la tragédie du point de vue de son impact sur le récepteur, ce qui le rapproche d'une lecture aristotélicienne de la tragédie, l'auteur de la *Poétique* tenant, on le sait, l'effet produit sur le récepteur comme essentiel pour une définition du genre. Toutefois si l'effet en question est susceptible de procurer un certain plaisir, chez Aristote, il disparaît avec la fin de la représentation ou de la lecture alors que, chez Schopenhauer, il reste au point de modifier significativement le point de vue du récepteur sur ce que vivre signifie. De ce point de vue, lire ou voir une tragédie nous obligerait à comprendre la signification primordiale de la condition humaine, celle de l'impuissance et de l'insatisfaction du sujet dans le monde.

Cette tendance à l'autonomisation d'une pensée philosophique du tragique se développera avec Kierkegaard (1843) puisque la réflexion de celui-ci sur les

origines du mal et de la souffrance dépasse les limites de la représentation. Sa question est bien connue : qu'est-ce qui différencierait le geste d'un héros tragique, Agamemnon sacrifiant sa fille, du geste d'Abraham prêt à immoler son fils ? Le premier parvient encore à justifier son geste par le recours à une finalité, à une éthique, un bien supérieur alors que le second suspend pendant un temps le sentiment éthique pour sacrifier sans raison (suspension de la raison que le philosophe danois qualifie d'absurde). De fait, Abraham n'agit pas pour apaiser son dieu ou pour rétablir quelqu'un, lui-même ou un membre de sa famille, dans son droit à régner. Il s'agit d'un malheur dont les contours sont intimes, dont l'origine se trouve au sein même de l'homme, dans une partie mal ou peu connue de lui-même. En d'autres mots, Abraham expérimente la douleur tragique, mais sans pouvoir justifier ce qui le meut, sans pouvoir fonder la souffrance accompagnant le geste. Dans ce cas, nous nous situons en dehors de la quiétude du texte tragique puisqu'il existe des malheurs terribles sans finalité, des malheurs sans cause. Il s'agit d'une situation absurde pour le regard extérieur : « L'observateur ne peut le comprendre, ni non plus poser sur lui son regard paisible » (Kierkegaard, 2000 : 117). Le héros tragique, lui, agit, tente d'intégrer son action dans un cadre plus large : une espèce de volonté, de force ou de macrostructure qui le dépasse et l'entraîne vers l'échec, mais, en échouant, il renvoie encore à la condition humaine et suscite la compassion chez autrui.

Il nous est impossible de pleurer sur Abraham, dira le philosophe, non à cause du côté terrible de l'acte ou de son extrême violence – cela renverrait encore au geste du héros tragique –, mais à cause de son côté absurde, de son absence de justification. Je souffre avec Œdipe, Antigone et Médée parce qu'en dernière instance, je saisis la cause du malheur qui les atteint. C'est sur ce point précis que Kierkegaard est utile car il montre l'importance de la question de l'origine du mal et de la souffrance pour appréhender le tragique : il ne s'agit pas seulement de la poser, mais aussi d'offrir à travers elle la possibilité d'une justification. Relevons enfin la nécessaire présence du récepteur, ou de l'observateur pour utiliser un terme de Kierkegaard : si le héros grec ou shakespearien devient tragique, c'est bien parce que quelqu'un l'a interprété comme tel. En d'autres mots, si le récepteur l'accompagne, affecté à cause de son statut d'être tragique, Abraham, au contraire, chemine seul dans son malheur, car il nous est difficile de le transformer en être tragique².

Si, avec Kierkegaard, la pensée philosophique du tragique gagne en autonomie, à la fin du XIX^e, elle devient complètement autonome, c'est-à-dire que l'on

² Chez Kierkegaard apparaît la possibilité de penser un tragique indépendant de toute réflexion métaphysique : « Mais Kierkegaard, qui, là aussi, se montre le précurseur religieux d'une pensée non religieuse, sépare du tragique le moment de la rédemption, préparant ainsi la voie à une analyse libérée de toute interprétation métaphysique. En ce qui le concerne, cela signifie que le tragique ne peut être que provisoire » (Szondi, 2003: 47-48).

commence à penser le tragique comme un sentiment inhérent à la condition humaine, quel que soit le statut social de l'individu considéré, mais également comme un phénomène indépendant de son actualisation dans une tragédie. Maeterlinck (1896) constitue de ce point de vue une évolution intéressante de la signification du tragique philosophique. D'un côté, il envisage le tragique comme intimement lié à la vie quotidienne, un tragique s'immiscant dans les interstices, les failles, les silences de l'homme sans qualité, de l'homme sans prétention³. D'un autre côté, le dramaturge belge a abandonné la pensée dialectique du tragique – celle qui avait suivi le sillage de Hegel –, fait peu abordé par les théoriciens du tragique : « Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir » (Maeterlinck, 1986: 101)⁴.

Cependant, si les tensions dialectiques disparaissent, restent les tensions inhérentes à la condition de l'homme, tensions intimes, privées, n'ayant plus rien à voir avec le conflit entre normes ou intérêts opposés. Maeterlinck amplifie ainsi la portée sémantique et philosophique du tragique quand il demande si celui-ci ne se révèle pas mieux dans les moments qui suivent les épisodes de douleur intense : « Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions? » (Maeterlinck, 1986 : 102).

Avec Maeterlinck disparaissent encore le pathétique et la violence qui donnaient son intensité à l'événement tragique : « Il ne s'agit plus d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même » (Maeterlinck, 1986 : 106)⁵. L'appareil du tragique se contracte presque jusqu'à disparaître de la scène ainsi que des discours tenus sur le tragique. Il n'est sans doute pas exagéré de dire qu'avec Maeterlinck, il déserte le langage pour se réfugier dans le silence, dans l'inquiétude intime ou dans l'angoisse de vivre poursuivant le sujet contemporain. Sur ce point, Maeterlinck retrouve, en partie, le personnage classique, partagé entre déterminations posées, incapable d'expliquer les causes de son malheur, lieu de

³ « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures » (Maeterlinck, 1986: 101).

⁴ Lambropoulos a bien vu l'originalité de Maeterlinck sur ce point : « For the first time in the history of the tragic, Maeterlinck rejects collision altogether. The character of his tragic is neither material [...] nor psychological [...] but ontological: it pertains to the daily tragedy of plain being. [...] What makes this life tragic is its being life: a reflective state more than an agonistic character, a mode of existence more than a condition of suffering. Here nobody dies, nobody complains, nobody escapes » (Lambropoulos, 2006: 85-86).

⁵ Par sa contribution à l'autonomisation du tragique relativement au théâtre, Maeterlinck anticipe un des penseurs du tragique de la condition humaine au XX^e, Miguel de Unamuno (1913). On sait que, pour celui-ci, une réalité universelle s'impose, commune à tout homme, celle de la conscience de sa finitude, prise de conscience provoquant des réactions diverses (angoisse, tristesse, révolte). On relèvera que Ribard et Viala (2002) ignorent Maeterlinck et voient dans *Le sentiment tragique de la vie* l'origine d'un tragique indépendant de son actualisation dans des tragédies.

la lutte entre *ratio* et *hubris*, cette démesure dans laquelle s'origine souvent la faute du héros ou de l'héroïne. Je reviendrai plus tard sur ce point essentiel de l'être, ou du personnage, divisé, traversé par des forces antagoniques, mais retenons déjà que, même dans la quiétude du décor décrit par Maeterlinck, il y a encore place, en coulisses, pour quelque chose d'inquiétant, quelque chose de difficilement dicible et qui renvoie à cette part d'ombre que tout individu porte en lui:

Il arrive à tout homme dans la vie quotidienne d'avoir à dénouer par des paroles une situation très grave. Songez-y un instant. Est-ce toujours en ces moments, est-ce même d'ordinaire ce que vous dites ou ce qu'on vous répond qui importe le plus? Est-ce que d'autres forces, d'autres paroles qu'on n'entend pas ne sont pas mises en jeu qui déterminent l'événement? (Maeterlinck, 1986: 108).

Ce double dialogue dont parle Maeterlinck, il en décèle des traces non seulement dans les échanges quotidiens, mais également dans les dialogues de certaines œuvres tragiques de son temps (en l'occurrence *Solness le Constructeur* d'Ibsen). C'est que l'originalité de la pensée tragique de Maeterlinck repose à la fois sur une lecture des textes tragiques et sur une pratique, la sienne, celle-ci ayant nourri sa réflexion en profondeur. Il ne me semble pas erroné de ce point de vue de voir dans *Le tragique quotidien* une relecture de son propre théâtre par Maeterlinck. Certes, on a pu dire que la réflexion théorique avait accompagné l'œuvre (Spinette, 1986) ou l'avait précédée (Piret, 2002), mais il me semble que, sous bien des aspects, *Le tragique quotidien* correspond à l'aboutissement théorique du premier théâtre et résulte de son interprétation de la pièce d'Ibsen. La première version, publiée le 1 avril 1894 dans *Le Figaro*, est à peu de choses près contemporaine de la première édition des *Trois petits drames pour marionnettes*, publiée en mai (mais l'écriture de *Intérieur* date de 1893) et postérieure à ses tragédies symbolistes. Même si les réflexions philosophiques et esthétiques accompagnent le dramaturge belge depuis longtemps, il me semble que ce court essai gagne à être relu à partir de son théâtre, et en particulier de ses tragédies courtes.

2. *Le tragique quotidien*, l'aboutissement théorique des premières tragédies

Remarquons d'emblée que le caractère double structurant *Le tragique quotidien*, comme l'ensemble du *Trésor des Humbles* d'ailleurs⁶, est inscrit dans l'espace théâtral des tragédies en question. Si la critique a souvent comparé *L'Intruse* et *Intérieur*, c'est, entre autres choses, parce que Maeterlinck a justement construit ces

⁶ Alberte Spinette l'a souligné dans sa lecture du recueil : « Sans vouloir multiplier les citations, on voit clairement à l'œuvre, dans *Le Trésor des humbles*, toute une dialectique du dedans et du dehors, du voilé et du dévoilé, du visible et de l'invisible, qui contribuait déjà, pour une bonne part, à l'intensité tragique des grands drames symbolistes » (Spinette, 1986 : 168).

tragédies autour de la tension entre deux espaces⁷, tension rendue sensible, comme nous le verrons bientôt, par le truchement de l'Aïeul pour la première et du Vieillard pour la seconde. On rappellera ici rapidement que Maeterlinck s'est toujours intéressé aux tragédies construites sur divers jeux de tension entre les deux espaces en question. Il n'est guère étonnant dans ce contexte qu'il ait traduit *La Tragédie de Macbeth*, la pièce de Shakespeare étant construite, elle aussi, sur un rapport particulier à l'espace⁸. Dans *L'Intruse* (publiée dans *La Wallonie* en 1890), Maeterlinck rend cette tension perceptible, d'une part par le recours à ces lieux de passages symboliques que sont les seuils (e.g. la porte qui, à l'instar de ce qui se passe dans d'autres tragédies du même auteur, ne ferme pas ou mal) et, d'autre part, par le recours aux capacités extrasensorielles de l'aïeul (il est fait allusion à plusieurs reprises à cette possibilité de voir autrement).

Cependant, la tension émane également d'un secret porté par la famille, secret expliquant en partie les silences. A l'oncle qui s'inquiète du silence de l'enfant («il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici ; on dirait un enfant de cire.»), l'aïeul répond : « Je crois qu'il sera sourd, et peut-être muet... Voilà ce que c'est que les mariages consanguins... (*Silence réprobateur*) » (Maeterlinck, 2009a : 13). Comme l'aïeul/grand-père appelle la mère « ma fille », on peut bien sûr supposer que le nouveau-né est le fruit d'une union entre frère et sœur, ce qui nous ramènerait à la configuration tragique par excellence, du moins telle que la défendait Aristote dans sa *Poétique* (XIV) : le crime au sein de la même alliance.

Concentrés autour de la table, un secret pesant sur tout le monde, les personnages tuent le temps en écoutant l'aïeul, en parlant pour parler. Les répliques suivantes – le genre de répliques dont on peut penser qu'il influença l'art beckettien

⁷ Ducrey a mis en évidence le rôle structurant de cette tension entre les espaces en recourant à ce qu'elle appelle « la tentation de l'île », c'est-à-dire la tendance dans le théâtre de Maeterlinck à retrancher l'espace théâtral du monde commun. Ainsi voit-elle dans *Les Aveugles* un emboîtement d'îlots dans l'île principale (les aveugles séparés les uns des autres constituant bien, chacun, une espèce d'îlot) ; quant à la salle où la famille attend des nouvelles de l'accouchée dans *L'Intruse*, elle est aussi marquée par l'insularité (Ducrey, 2011 : 34-35). De ce point de vue, ce n'est pas l'espace de l'île en soi qui importe le plus, mais l'île comme lieu où se révèle quelque chose d'essentiel, l'île comme seuil.

⁸ Les lieux de l'action y sont flous, ce qui fait dire au commentateur de l'édition Pléiade : « Le cheminement tragique multiplie les scènes de l'entre-deux » (Peyré, 2002 : 1412). Il relève d'ailleurs au même endroit une multiplication des seuils et des portes. On notera au passage un autre point de contact entre *Macbeth* et les tragédies du dramaturge belge : le rapport intime entre les éléments naturels et le mal ou la mort. Les forces du mal sont « indissociables des forces élémentaires : le tonnerre, les éclairs et la pluie, les vents et la tempête [...] » (Peyré, 2002 : 1411). Ainsi Lennox qui, en compagnie de Macduff, s'est présenté au château de Macbeth raconte-t-il l'étrange nuit qu'il vient de passer (vent terrible, lamentations de mort) : « L'oiseau des ténèbres a crié toute la nuit. Certains disent que la terre avait la fièvre et qu'elle a tremblé » (Shakespeare, 2002 : 363).

du dialogue⁹ – où l'on attend l'arrivée de la Sœur (supérieure dans un couvent), du Père et de l'Oncle pointent bien l'autre double du théâtre maeterlinckien, à savoir celui du dialogue : « *Le Père* : Il dort ? / *La Fille aînée* : Oui, mon père, très profondément. / *L'Oncle* : Qu'allons-nous faire en attendant ? / *L'Âïeul* : En attendant quoi ? / *L'Oncle* : En attendant notre sœur » (Maeterlinck, 2009a : 15).

On se rappellera dans *Le tragique quotidien* l'existence, à côté du dialogue banal, tant entre les personnages qu'entre les hommes, d'un autre dialogue, situé à un autre niveau et donnant accès à une autre signification. Dans une tragédie, défend le Maeterlinck herméneute, il y a certes les paroles, les dialogues « extérieurement nécessaires » (Maeterlinck, 1986 : 107), mais à côté de ces dialogues, il y en a un autre, « superflu », celui qui donne accès à la richesse intime des personnages : « ce qui fait la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se trouve juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente » (*Ibid.*). Or, comme l'a souligné une certaine critique (van de Kerckhove in Maeterlinck, 2009a : 217), une des caractéristiques de *L'Intruse* repose justement sur l'usage de ce double niveau dialogique, de ce va-et-vient entre le banal et l'ineffable, chaque intervention de l'âïeul relative à la vision devant être entendue sur les deux plans à la fois. Il me semble que l'espace théâtral annonce tout autant qu'il redouble ces circulations de sens, ces passages constants d'un plan à l'autre. Ainsi en va-t-il de ce moment essentiel où la servante s'approche du seuil donnant accès à l'espace actuel (la pièce où se trouve la famille) tout en restant dans le hors-scène (le souterrain); symboliquement, le lien entre ce que l'on voit, la vraie vie, la vie de famille et quelque chose de plus souterrain, de plus inquiétant, est établi. Le Père de l'enfant lui demande de ne pas pousser la porte, car elle fait du bruit. Elle rétorque qu'elle est à trois mètres de celle-ci ; donc, pour le récepteur, quelqu'un ou quelque chose s'immisce entre la servante et le père.

Si, lorsque la porte se referme, l'âïeul réagit d'une façon étrange, c'est bien parce que lui (y) voit autrement : « *L'Âïeul* : Elle est entrée ? / *Le Père* : Qui donc ? / *L'Âïeul* : La servante ? / *Le Père* : Mais non, elle est descendue / *L'Âïeul* : Je croyais qu'elle s'était assise à la table » (Maeterlinck, 2009a : 24). Celui-ci pressent que le malheur se rapproche, que la mère, sans doute, va mourir : « Vous ne voulez pas me le dire !... Je vois bien qu'il y a quelque chose !... » Ce à quoi l'Oncle répond, sans savoir qu'il est proche de la vérité : « En ce cas, vous voyez mieux que nous » (Maeterlinck, 2009a : 25). Cependant, l'âïeul persiste, car il a senti que quelqu'un était assis à table. Face aux dénégations de sa famille, il s'écrie : « Mais vous ne voyez pas, vous autres ! » (Maeterlinck, 2009a : 27).

⁹ Les commentateurs de l'œuvre de Maeterlinck n'ont pas manqué de relever que le travail de ce dernier sur la langue, les dialogues, cet art de faire sentir l'essentiel par le biais d'un dialogue apparemment banal, quotidien, annonce des pièces, films et tableaux importants du XX^e qui, eux aussi, mettent en scène l'étrangeté par des moyens très simples (e.g. Compère, 1998 : 190).

Cette tension entre la scène et le hors-scène, entre l'actuel et le virtuel, tension mise en scène, encore une fois, dans le dialogue lui-même (ici le verbe voir signifie, à la fois, pour ce qu'il est et pour autre chose¹⁰), atteint un paroxysme avec la mort de la jeune mère. La longue didascalie finale donne à voir la réaction de la famille à l'annonce muette par la Sœur de la Charité qui la veillait. Sur une demi-page, il est question deux fois de « terreur », une fois d'« épouvante », une fois de « silence de mort » et d'« effroi ». À l'instar de ce que fera le dramaturge dans *Intérieur*, l'effet sur le récepteur ne passe plus par le dialogue, mais par le récit, la description de la réaction des personnages face à ce qui ne peut se dire¹¹.

Dans cette dernière pièce, écrite en 1893 et publiée pour la première fois en 1894, la structure double apparaît dès la didascalie initiale : tout se jouera dans la tension entre deux espaces, celui de la maison et celui du jardin, le premier espace renvoyant à la famille muette et le second aux deux commentateurs, le Vieillard et l'Étranger, le regard du récepteur redoublant le regard de ceux-ci. Il est possible de voir dans ce dispositif spatial un reflet inversé du dispositif de *L'Intruse*, le récepteur ayant cette fois accès en même temps à la maison, lieu de l'(in)quiétude familiale et de l'ignorance, et au jardin, lieu du savoir et de l'angoisse découlant de celui-ci. Si l'on veut bien accepter que *Le tragique quotidien* soit, en partie, la relecture distanciée et critique de son premier théâtre, alors *Intérieur* me paraît énoncer, dans certains passages du Vieillard, ce qui deviendra le cœur même de la réflexion maeterlinckienne dans son essai.

Lui, le porteur de vérité, celui qui se chargera du fardeau de la nouvelle, s'interroge sur le geste de la suicidée, sur ce mystère de la personne apparemment heureuse mettant fin à ses jours – « Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre... » (Maeterlinck, 2009b : 61) –, pour entendre qu'une partie de la réponse repose dans les apparences justement. Au quotidien, nous dit-il encore, cette jeune fille n'entretenait-elle pas l'illusion de la banalité, par des phrases simples, apparemment sans équivoque,

¹⁰ « On tient ici un exemple de ces propos à double entente, de ces effets d'ironie tragique qui font la force du dialogue de Maeterlinck : ce que l'Aïeul dit de sa détresse d'aveugle s'applique aussi, sans qu'il en soit conscient et sans que ses interlocuteurs le comprennent, à la condition humaine, dont son aveuglement est symbolique » (van de Kerckhove in Maeterlinck, 2009a : 229).

¹¹ La critique a sans doute raison de voir là une des caractéristiques les plus fortes du théâtre de Maeterlinck – « Le dédoublement de l'espace scénique en un intérieur et un extérieur est une caractéristique commune aux pièces d'Ibsen, de Maeterlinck et de Strindberg [...] » (Ballestra-Puech, 2005) – cependant, il ne faudrait pas perdre de vue l'ironie dont Maeterlinck a fait preuve, particulièrement dans *L'Intruse*. L'aïeul, qui prétendait voir autrement et dont on pouvait penser qu'il avait accès à un autre plan de la réalité, voit ce savoir réduit à peu de choses à la fin de la tragédie. Maeterlinck avait alors parfaitement conscience de l'effet produit, et il est révélateur qu'il parle à ce propos de « cirque » dans une lettre à Albert Mockel, datée du 15 février 1890 : « En pratique, la revanche est terrible, et lorsque les autres savent exactement ce qui est arrivé dans la chambre voisine ils agissent en conséquence, tandis que lui est abandonné, tournant dans les ténèbres, autour de la table, comme un cheval aveugle dans un cirque, sans voir ce qu'il avait prévu » (Maeterlinck, 2009a : 236).

mais cachant leur véritable sens ; des phrases – et nous retrouvons quelque chose de ce double dialogue que Maeterlinck théoriserait peu de temps après – qui, par leur côté un peu cliché, seraient révélatrices autant que significatives pour l'observateur attentif ? L'ensemble de sa réplique est essentielle, mais l'on retiendra surtout ceci :

Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir ; et l'homme ne comprend qu'après coup... Hier soir, elle était là, sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... Il me semble les voir pour la première fois... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre... (Maeterlinck, 2009b : 62).

Ce passage vaut évidemment pour ce qu'il est – le double dialogue –, mais également pour ce qu'il annonce, à savoir *Le tragique quotidien*. On aura remarqué qu'à l'instar de ce qui se joue dans *L'Intruse*, Maeterlinck associe intimement ce voir-là à un dévoilement, à un savoir (« voir » et « comprendre » reviennent à plusieurs reprises dans le passage en question), et cela dans une pièce qui a placé le regard au centre de son dispositif. Sans doute faudrait-il parler en l'occurrence de double regard, celui du Vieillard et de l'Étranger, d'une part, et celui du récepteur, d'autre part. Il me semble, j'y reviendrai plus loin, qu'il est possible de détecter dans l'« après-coup » dont parle Maeterlinck la présence d'un des éléments indispensables à l'émergence du tragique, à savoir la présence d'un spectateur à distance, à même de comprendre, souvent avant les personnages, le mécanisme tragique auquel ceux-ci s'affrontent.

Cette représentation à distance d'un bonheur apparent, d'un bonheur dont la double instance de réception sait qu'il n'existe déjà plus, rappellera également cette réflexion récurrente du *tragique quotidien*, à savoir que les tragédies contemporaines, les siennes incluses donc, n'ont plus à s'organiser autour d'un événement pathétique pour susciter l'effet tragique. Le parallélisme dressé par Maeterlinck avec la peinture me semble significatif dans ce contexte puisque, aussi bien dans *Intérieur* que dans *L'Intruse* ou encore dans *Les sept princesses*, l'essentiel se joue non dans l'action mais dans la description, ou mieux dans la peinture, de celle-ci. De fait, le Vieillard ainsi que le dispositif scénique évoquent une situation peinte, ce dont Maeterlinck semble se souvenir lorsqu'il parle de la capacité des peintres et des musiciens à représenter – mieux que les dramaturges, dit-il – l'inquiétude affleurant sous les apparences de la banalité. Le « bon » peintre ne reproduira plus de scènes violentes, « le vacarme inutile d'un acte violent ». Au contraire, « il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains en repos ; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie [...] » (Maeterlinck, 1986 : 103).

Encore une fois, c'est bien d'une relecture qu'il s'agit ici, relecture de classiques (Eschyle, Sophocle, Shakespeare), de l'œuvre de certains de ses contemporains (Ibsen), mais aussi de son propre travail. De ce point de vue, les regards, les gestes, les paroles muettes de la famille signifient, pour le double récepteur, à un autre niveau, plus profond, plus angoissant, non seulement parce que ceux-ci en savent plus que la famille, mais aussi parce que les actes quotidiens, la vie quotidienne de

celle-ci ne font sens, pour nous, qu'à travers la description qu'en fait le Vieillard. Et ce qu'il nous montre – le verbe a toute son importance –, semble bien un tableau débarrassé de tout pathétique, mais un tableau qui, à cause de la différence de savoir entre là-bas (la famille) et ici (Le Vieillard/L'Étranger, le spectateur/lecteur), renvoie, peut-être plus fortement que l'acte pathétique, au tragique quotidien.

Dans les lignes précédentes, il a été fait allusion à la vision envisagée comme une espèce de voile se rompant et montrant ainsi la réalité au personnage, dans un contexte où la vision renvoie plus à l'entendement qu'à la capacité visuelle. Si le héros ne voit pas, voit mal ou voit trop tard, il existe une autre instance qui possède, pour ainsi dire, une perception panoptique lui permettant de saisir, avant le personnage, combien celui-ci est aveugle. Dans de nombreuses tragédies, le récepteur, par l'intermédiaire du Chœur ou parce qu'il a su interpréter les signes qui s'accumulent, prévoit, souvent dès la scène d'ouverture, l'événement pathétique, celui qui suscitera chez lui la pitié et la crainte. Cela semble bien le cas dans les tragédies de Maeterlinck, dans *L'Intruse* et dans *Intérieur* comme nous l'avons vu, mais aussi dans *Les Aveugles* ou dans *Les sept princesses*.

Dans la première (publiée en 1890 en compagnie de *L'Intruse*), où l'on relèvera au passage, comme dans *Macbeth*, l'étroite articulation nature/tragédie, nous retrouvons la tension entre la scène et le hors-scène, un hors-scène dont la frontière est floue et correspond aux zones d'ombres, à la faible luminosité. Cette tension, qui est celle des aveugles ne parvenant pas à interpréter correctement ce qui les entoure, a justement des répercussions sur un récepteur éprouvant inquiétude et frayeur devant ces personnages fragiles, ne sachant où aller, attendant un guide mort parmi eux. Notons que nous sommes mieux informés qu'eux puisque, d'une part, nous savons ce qui leur fait peur et qu'ils ne connaissent pas (les oiseaux par exemple) et que, d'autre part, nous savons, dès le départ, que le guide est mort au milieu du groupe. Pas d'effet de suspense donc dans les premiers échanges, mais, parce que nous voyons et comprenons avant les personnages, une angoisse forte face à la fragilité des aveugles.

On note la présence d'une même angoisse dans la seconde pièce (publiée en 1891 et jamais retouchée par Maeterlinck dans les éditions ultérieures), d'une même tension entre deux espaces scéniques (la terrasse et la salle), tension rendue en partie sensible par le jeu des regards. A l'instar des autres pièces courtes abordées ici, les personnages s'efforcent de voir, c'est-à-dire de percevoir et de comprendre au-delà des apparences. Pour le récepteur, encore une fois, la vision s'apparente bien à l'entendement de quelque chose de plus profond. C'est là le sens qu'il faut donner à la remarque de la Reine au Prince : « Oh ! comme vous regardez ! – Voyez-vous quelque chose d'extraordinaire ? » (Maeterlinck, 2009a : 81). Ici, comme ailleurs dans son théâtre, Maeterlinck envisage la vision à un double niveau, c'est entendu, mais également comme résultat d'un processus, d'une espèce d'apprentissage, menant de la surface du monde à sa profondeur. Dans *Le tragique quotidien*, il reprendra cette conception de la vision comme compréhension afin de mettre en évidence ce qui se joue dans les relations entre individus, comme entre personnages (pas de différence de nature sur ce point chez Maeterlinck : ce qui vaut

pour la vie vaut pour le théâtre), car ici aussi, pour passer d'un plan à l'autre, il faut le temps de la révélation : « Mais, en toute amitié un peu longue, il arrive un moment mystérieux où nous apercevons, pour ainsi dire, la situation exacte de notre ami par rapport à l'inconnu qui l'entoure, et l'attitude de la destinée envers lui » (Maeterlinck, 1986 : 109). N'était-ce pas à cela que tendaient, consciemment ou non, les premiers personnages de Maeterlinck : apprendre à voir pour tenter de comprendre l'insaisissable ?

3. Retour au tragique

Avant de conclure, je voudrais rapidement insister une dernière fois sur la place particulière occupée par l'essai de l'écrivain belge dans la réflexion philosophique sur le tragique. C'est qu'à partir de Maeterlinck, la notion de tragique a connu une évolution sémantique qui débouchera sur un tragique entendu comme phénomène indépendant de son actualisation dans une œuvre littéraire. Ainsi, quelques années après la publication du *Trésor des humbles*, le philosophe allemand Max Scheler (*Le Phénomène du tragique*, 1915) participe-t-il au changement sémantique en concevant le tragique comme un pur phénomène, c'est-à-dire un phénomène pouvant faire l'objet d'une description avant de devenir celui d'une analyse dans l'une de ses actualisations dramatiques ou littéraires. Le passage suivant met bien en évidence l'antériorité du tragique phénoménologique sur sa transformation en registre littéraire :

Le phénomène du tragique ne nous est pas révélé d'abord par la voie de l'art. Il est au contraire un élément essentiel de l'univers lui-même. Le sujet dont s'inspirent l'œuvre tragique et l'auteur dramatique doit déjà contenir ce sombre élément. Et pour juger de l'authenticité d'une tragédie, il faut déjà disposer d'une perception aussi nette que possible du phénomène lui-même (Scheler, 1952: 107-108).

Le tragique apparaît ici comme un élément constitutif du monde et non de l'être humain, une espèce de concept pur que Scheler entendait comme autonome relativement aux sentiments suscités par la tragédie. Ceci expliquerait la raison pour laquelle, bien que la compréhension contemporaine des Tragiques ait peu à voir avec ce qu'elle était au V^e siècle avant JC, le tragique de ces pièces peut encore faire sens aujourd'hui. Toutefois, même tenu comme émancipé par rapport à la pratique littéraire, le tragique de Scheler ne parvient pas, à l'inverse de Maeterlinck, à éviter entièrement la pensée dialectique du tragique, comme si la tension entre valeurs opposées faisait bien partie du noyau dur de la définition du tragique :

Tout ce qui mérite l'épithète de tragique relève de la sphère des valeurs et des rapports entre valeurs. [...] C'est seulement là où il y a du supérieur et de l'inférieur, du noble et du vulgaire, qu'il existe quelque chose de semblable à des événements tragiques (Scheler, *ibid.*).

Ses paires oxymoriques supposent un jeu de force entre chaque pôle, jeu qui, à son tour, renvoie à la tension dialectique hégélienne. Il faut encore un mouvement entre ces valeurs, une relation dynamique entre elles pour que naisse le tragique.

Malgré sa tentative de fixer, d'immobiliser le tragique dans un « monde idéal », Scheler ne parvient pas à faire fi de ce qui lui donne sens dans une tragédie : la succession des événements, ce qui suppose le temps comme condition indispensable au surgissement du tragique. Bien qu'il tente de cerner le tragique en tant que phénomène descriptible, il lui faut revenir à la tragédie car c'est bien celle-ci qui révèle le conflit entre valeurs/normes par la succession des événements.

À plusieurs reprises d'ailleurs, Scheler, qui défendait la possibilité de comprendre le phénomène sans recourir aux modèles grecs, ne les évite pas. Ainsi lorsqu'il soutient que, pour que le tragique se manifeste, il serait nécessaire qu'une des valeurs en contradiction soit détruite, comment ne pas songer à *Antigone* ou à *Œdipe* ? Cela est encore plus patent lorsqu'il défend que ce qui doit être détruit, c'est une valeur positive par une autre valeur positive, ce qui suppose la confrontation entre deux types de morale, deux normes, à l'instar de l'*Antigone* de Sophocle. A la lecture de Scheler, il est inévitable de faire retour à celle-ci ainsi qu'à son interprétation par Hegel :

De même ces tragédies sont les plus puissantes médiatrices du phénomène tragique, dans lesquelles non seulement chacun 'a raison', mais où aussi chacune des personnes et des forces qui se trouvent en conflit représente des droits également élevés ou paraît avoir et remplir des tâches aussi nobles (Scheler, 1952 : 114).

On trouve ici une aporie que l'on rencontrera chez d'autres auteurs, à savoir que Scheler semble avoir circonscrit son tragique à partir de la lecture de certaines pièces (il est révélateur qu'*Antigone* soit la pièce de référence chez Scheler, comme elle l'avait déjà été chez Hegel) pour, ensuite, l'autonomiser par rapport à son lieu primordial d'énonciation et le retrouver, enfin, dans les textes en analyse¹². Ce qui semble de plus en plus évident dans l'évolution sémantique du tragique philosophique au cours du XX^e siècle, ce sont les tentatives de penser la possibilité de l'antériorité du tragique par rapport à la tragédie, une espèce de tragique-idée, concept abstrait qui, à cause de sa non-articulation avec la tragédie, échapperait presque à la compréhension. De fait, comment dire ce qui ne s'est pas concrétisé dans le langage ? Il y a plus encore : le tragique entendu de la sorte perdrait jusqu'à son essence, ce qui, en dernière instance, transformerait le tragique en une notion indescriptible. Sans doute les réflexions d'un Scheler gagneraient-elles à faire l'objet d'un dialogue critique approfondi avec l'essai de Maeterlinck, car celui-ci, le

¹² La primauté des tragédies grecques sur les autres occurrences du genre dénote souvent une idéalisation du modèle original. Parmi les spécialistes de la tragédie grecque, Jacqueline de Romilly ne fait pas exception : « Du schéma tragique initial, chaque époque ou chaque pays donne une interprétation différente. Mais c'est dans les œuvres grecques qu'il se traduit avec le plus de force, parce qu'il y paraît dans sa nudité première » (Romilly, 1992: 6).

premier semble-t-il, avait bien envisagé la possibilité d'un tragique sans tragédie, d'un tragique qui trouverait à se définir en dehors de toute tension dialectique.

Avec Maeterlinck, il ne s'agit plus, nous l'avons vu, de mettre en scène un conflit entre valeurs opposées, mais de montrer ce que vivre signifie, de pointer ce qui se cache sous la banalité du quotidien. Cependant, l'originalité de Maeterlinck tient aussi au fait qu'il cherche à définir ce tragique renouvelé à la fois par le biais de la création, d'une interprétation des classiques et de la réflexion philosophique, ces trois approches convergeant de manière paradigmatique dans *Le Trésor des Humbles*. Si les pièces de Maeterlinck annoncent, avec les moyens qui sont ceux du théâtre (notamment ce jeu entre l'espace actuel et l'espace virtuel), ce qui deviendra plus tard *Le tragique quotidien*, elles prennent également tout leur sens dans le contexte d'une vaste pratique théâtrale interrogeant, elle aussi, le rapport des personnages à la banalité du quotidien. Sans doute vaudrait-il la peine de reprendre dans une perspective comparatiste tous les *intérieurs* de Maeterlinck, toutes ces demeures où l'ineffable trouve à se manifester¹³, car ici, comme chez Ibsen ou Tchekhov, la famille, le foyer, la maison deviennent les lieux de la tension, des silences et de l'angoisse¹⁴. De là, sans doute, l'importance d'un espace théâtral (souterrains et passages secrets redoublant l'espace visible de la maison) symbolisant le non-dit familial¹⁵ (le crime commis à l'intérieur de la famille dans *L'Intruse*, les généalogies peu assurées et l'absence des parents dans *Les Sept Princesses*). En replaçant Maeterlinck à la suture entre philologie et philosophie, mon intention était non seulement de mettre en évidence la place originale du *tragique quotidien* dans la longue réflexion sur le tragique, mais également de montrer comment la production théâtrale de l'écrivain belge a anticipé celui-ci.

¹³ La littérature belge, avec Georges Simenon ou Jacqueline Harpman, ne sera pas avare de variations sur la maison familiale comme lieu du secret, du non-dit, du silence, comme lieu aussi du regard et de la surveillance.

¹⁴ Parmi d'autres exemples possibles, on se rappellera ce qu'Ivanov, dans la pièce éponyme de Tchekhov (1887), avoue à Anna Petrovna, sa femme, à la fin du premier acte : « La maison me pèse tellement ! Dès que le soleil se couche, mon âme est à la torture, je suis pris d'angoisse ; ne me demande pas pourquoi, je n'en sais rien. La maison m'est insupportable, je cours chez les Lébédév, et, une fois là-bas, c'est encore pire ; je rentre, et, de nouveau, l'angoisse me saisit, et ainsi toute la nuit... C'est à désespérer » (Tchekhov, 2000 : 189).

¹⁵ La critique (Compère, 1997 ; Michaux, 2002 ; Spinette, 1986) a depuis longtemps relevé que Maeterlinck a écrit ses œuvres les plus marquantes de ce point de vue au moment où Freud découvrait justement ce que pouvait cacher l'institution familiale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ballestra-Puech, S., (2005) « Tragique quotidien et théâtre à répétition » in *Loxias* [En ligne]. N° 11, disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=755> [Dernier accès le 13 mars 2014].
- Compère, G., (1998) *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- Ducrey, A., (2011) « Dramaturgie du seuil » in *Textyles*. N° 41, pp. 31-44.
- Escola, M., (2002) *Le tragique*. Paris, GF Flammarion.
- Kierkegaard, S., (2000) *Crainte et Tremblement*. Paris, Payot & Rivages. Trad. Charles Le blanc.
- Lambropoulos, V., (2006) *The Tragic Idea*. Londres, Duckworth.
- Maeterlinck, M., (1986) « Le tragique quotidien », in *Le Trésor des humbles*. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, pp. 101-110.
- Maeterlinck, M., (2009a) *Petite trilogie de la mort. L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*. Bruxelles, Luc Pire, coll. Espace Nord. Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove.
- Maeterlinck, M., (2009b) *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles : Trois petits drames pour marionnettes*. Bruxelles, Renaissance du Livre, coll. Espace Nord. Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove.
- Michaux, G., (2002) « Où est le père ? Héritage et innovation dans le tragique quotidien du premier théâtre » in Quaghebeur, M. (éd.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles, Labor, coll. Archives et Musée de la Littérature, pp. 185-197.
- Piret, P., (2002) « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne » in Quaghebeur, M. (éd.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles, Labor, coll. Archives et Musée de la Littérature, pp. 415-431.
- Ribard, D. & A. Viala, (2002) *Le tragique*. Paris, Gallimard, coll. Texte et dossier.
- de Romilly, J., (1992) *La tragédie grecque*. Paris, PUF.
- Scheler, M., (1952) *Mort et survie*. Paris, Aubier. Trad. Maurice Dupuy.
- Schopenhauer, A., (2009), *Le monde comme volonté et représentation I*. Paris, Gallimard, coll. Folio. Trad. Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey.
- Shakespeare, W., (2002) *The Tragedy of Macbeth*. Paris, Gallimard, coll. Pléiade. Trad. Jean-Michel Déprats.
- Spinette, A., (1986) « Lecture » in *Le trésor des Humbles*. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, pp. 163-182.
- Szondi, P., (1991) *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris, Gallimard. Trad. Jean Bollack.
- Szondi, P., (2003) *Essai sur le tragique*. Paris, Circé. Trad. Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil.
- Tchekhov, A., (2000) *Ivanov* in *Théâtre complet I*. Paris, Gallimard, coll. Folio. Trad. Nina Gourfinkel et Jacques Mauclair.