

Judyta Niedokos

John Paul II Catholic University of Lublin
Aleje Racławickie 14
20-950 Lublin, Poland

**Entre menace et salut :
l'eau dans l'univers théâtral de Michel de Ghelderode**

ABSTRACT

The article analyses the motif of water in theatrical plays of the Belgian writer Michel de Ghelderode. It is demonstrated that in his dramatic texts the motif/image of water is not merely a background to the plot but carries some important meanings, usually oscillating between threat and salvation. The analyses proposed in the article focus on these two meanings, on the basis of four theatrical plays which most visibly emphasise them, giving water a particular place in the presented world.

Keywords: Michel de Ghelderode; theatrical plays; motif of water

Homme sensible et fragile, Michel de Ghelderode (1898-1962) avait une prédilection particulière pour les villes et la région littorales. Séjournant à la mer en juillet 1960, il écrivit une lettre à son ami, le peintre Louis Henno (1907-1990), en commençant par les mots suivants : « Ostende/ le décor change à vue, comme chez Toone : chocs d'ombres et de lumières, niagaras d'encre et d'argentures, nuages inventés, rideaux de pluie – et les vents qui balayent la mer, la gonflent – hargneuse et belle... De quoi peindre infiniment !... Moi j'attends, derrière la vitre, sans sortir [...] je sombre dans une

mélancolie sans nom devant cet espace tourmenté et tourmenteur, et je n'ose risquer les aquilons... »¹ (Ghelderode 2010 : 351). Outre le fait qu'elle témoigne d'un regard pictural avec lequel l'écrivain enregistrerait le monde, la citation révèle bien, à notre sens, le double sentiment que suscitaient les eaux marines dans l'âme de l'écrivain : d'un côté une admiration méditative, de l'autre un respect teinté d'angoisse. En effet, ce que Ghelderode jugeait être « le plus beau paysage de Flandre : l'océan, la plaine basse, le port, la ville un peu folle et qui semble dériver sur les eaux »² (*ibid.* : 383), lui permettait non seulement de récupérer ses forces, mais aussi de fuir les ennuis et de retrouver la paix et l'Infini. Conteur, il confia à la mer, à la ville côtière ou au brouillard le rôle dépassant celui d'une simple toile de fond, mais acquérant le statut d'un personnage à part, ce qui nous a été si bien montré ne fût-ce que par Renata Bizek-Tatara dans son article intitulé *L'élément aquatique dans les contes crépusculaires de Michel de Ghelderode* (*cf.* Bizek-Tatara 2013 : 149-164). En tant que dramaturge, Michel de Ghelderode introduisit également le motif de l'eau et ses différentes représentations dans l'univers théâtral. Or, à part un examen intéressant de Jacqueline Blancart-Cassou datant de l'an 2000 et consacré à l'ivresse et à la soif dans son théâtre (*cf.* Blancart-Cassou 2000 : 63-76), soit – d'après Gaston Bachelard – à l'eau composée avec du feu (*cf.* Bachelard 1942 : 130-137), il n'existe, à notre connaissance, aucune étude consacrée à ce thème dans le domaine de la production dramaturgique de Ghelderode. Ainsi, le présent article se propose d'être une analyse, nécessairement succincte, de l'élément aquatique dans les pièces de théâtre de l'écrivain.

De façon générale, on peut dire que dans l'imaginaire théâtral du dramaturge belge la matière hydrique va au-delà d'un simple décor et devient significative, oscillant entre la menace et le salut. Nous structurerons nos réflexions autour de ces deux pôles, en nous appuyant surtout sur quatre textes qui, à notre sens, l'illustrent de la

¹ Lettre du 7 juillet 1960.

² Michel de Ghelderode dans une lettre du 28 juillet 1960 à Gianni Nicoletti.

façon la plus pertinente ne fût-ce qu'à cause de l'importance que prend cet élément dans l'histoire.

Le paysage littoral en tant qu'espace insolite et anxiogène devient particulièrement frappant dans *La Grande Tentation de Saint Antoine*, cantate burlesque rédigée en 1932. L'évocation de « la mer flamande » (GT, 133)³ ouvre les didascalies initiales qui, précédées d'une référence à Hiéronymus Bosch van Aken, produisent un effet-tableau⁴. Par la suite, les eaux marines seront chargées d'une double fonction : celle de cadre et celle d'agent de fiction. Pour ce qui est du premier, la mer contribue par ses changements à donner à l'espace des proportions fantastiques (cf. Tritter 2001 : 62). Sa phosphorescence et ses « écumes lumineuses » (GT, 137) pointent la veille de l'ermite tout en préparant les tribulations qui s'emparent de ses rêves nocturnes : l'assaut des diables a pour cadre une « énorme lune rouge », une « plaine pourpre », « une comète violette » que parachève la mer sanglante (GT, 142) au point que le saint fait cette constatation à double sens : « Ce paysage est fantastique... » (GT, 147). En tant qu'agent de fiction, le site marin participe à tourmenter le vénérable vieillard, son apport se déroulant en trois étapes. Tout d'abord, il tente le moine affamé par la promesse de le bien nourrir aux poissons gras ; ensuite, c'est un chant sensuel du fond des eaux qui l'attire ; finalement, après le goût et l'ouïe, c'est la vue qu'il affecte. En effet, la mer est le lieu d'une sexualisation visuelle (cf. Bachelard 1942 : 48), une source de nudité féminine, un siège dont émergent des « [d]iables femelles » (« des femmes, et nues, avec leurs croupes écaillées, et leurs seins luisants » (GT, 138)). Ainsi, puisant tout d'abord au *topos* de la beauté du mal, l'image devient peu à peu une véritable *locus terribilis* d'où sortent les désirs sous l'enveloppe corporelle de diables. Le pullulement de ces derniers sortant des eaux

³ Tous les renvois à *La Grande Tentation de Saint Antoine* se rapportent à l'édition du *Théâtre VI* (Gallimard, 1982) et seront désormais abrégés GT.

⁴ Pour les catégories d'iconotexte voir par exemple *Texte/image. Images à lire, texte à voir* de Liliane Louvel ; pour en savoir plus sur la picturalité dans le théâtre de Michel de Ghelderode, voir *La réalisation dramaturgique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode* de Judyta Niedokos.

renoue bien évidemment à de nombreuses représentations picturales de ce thème, que l'on pense aux *Tribulations* par James Ensor (1887) ou à de multiples réinvestissements plastiques de la tentation par Jérôme Bosch évoqué au début du texte. Ce qui peut pourtant frapper un amateur de l'œuvre ghelderodienne, c'est de placer parmi les tentations des inventions dites « diaboliques », telles que « des engins admirables » ou un « navire qui marche sans voiles » (GT, 147)⁵, moyen de fuir le site maritime qu'offre au saint le maître des diables. Tout connaisseur de l'œuvre ghelderodienne se rappellera ici sans doute un article de l'écrivain paru le 10 novembre 1948 dans le *Journal de Bruges* sous le titre « Le secret de Jérôme Bosch ». Outre l'annonce du siècle de la Mort, l'auteur y fit la confession de foi en génie prophétique de Bosch et constata que le peintre avait déjà prévu toute l'histoire de l'humanité en inventant « l'arsenal diabolique des guerriers d'aujourd'hui », dont « les sous-marins, les appareils amphibies, les batysphères » soit « les camouflages les plus pervers : sur terre, sous terre, sur l'eau, dans l'eau, dans l'espace » (Ghelderode 1948 : 2). Il resterait à savoir dans quelle mesure les propos tentateurs adressés à l'ermite participent au prélude à ce qui sera ensuite formulé par l'écrivain dans l'article évoqué. Or, autant la menace surgit du fond des eaux marines, autant le salut vient d'en haut avec l'orage et la pluie d'eau bénite. Ces derniers réalisent ainsi leur fonction habituelle : l'orage souligne la dynamique d'évolution (cf. Romey 2001 : 106), tandis que la pluie du rêve, dotée de vertus purificatrices, active l'ouverture à la transcendance et sert la restructuration de la psyché (*ibid.* : 112) tourmentée du moine en lui apportant le bien-être désiré.

De cette pièce de théâtre où domine l'eau à valence négative, passons à un bref texte de 1928, *Noyade de songes*, dont le sous-titre est « poème plastique ». L'action de cette histoire est censée se passer sous l'eau après que le personnage de Scaphandrier y est descendu, chargé par l'Entrepreneur de découvrir l'or de navires naufragés. Or,

⁵ « Fuyons, loin de ces dunes pelées, de cette mer plate... Oui, tu es lassé de ton existence, de son décor... » (GT, 147).

autant celui-ci qualifie ses buts de pratiques – même si pour son compagnon ils ne sont que « chimériques » (NS, 159)⁶ – autant le plongeur, dessiné ici à grands traits, rejoint les vagabonds et personnages angoissés qui marquent l'univers théâtral de Ghelderode. Par conséquent, c'est au personnage éponyme de la pièce *Christophe Colomb* (1927) que l'on pense, lorsque le Scaphandrier avoue :

LE SCAPHANDRIER : Je descends parce que je suis blasé des horizons continentaux, parce que je préfère plonger dans la mer plutôt que de la contempler du rivage. [...] peut-être serai-je témoin de mirages sous-marins, car dans les eaux tremblent les miroirs encyclopédiques !... (NS, 159-160).

La partie sous-marine est nommée « ballet » et conçue en tant que suite de scènes de bal-pantomime commentées par un récitant, fonction à laquelle le dramaturge promet... un poulpe. Elle relève donc de la convention du théâtre dans le théâtre où le sous-marin tient le rôle du spectateur rejoignant la perspective du lecteur/spectateur de la pièce ghelderodienne et où les acteurs se recrutent parmi des noyés – « morts [qui] miment la vie » (NS, 163). Or, ce redoublement de la théâtralité sert un autre jeu de conventions dans la mesure où c'est « la scène océanique, théâtre de cristal, music-hall en forme de sphère » (NS, 164) qui tient lieu de la scène du monde. Dans la mise en scène sous-marine sont dénoncés tour à tour la conquête du Monde Nouveau, la conversion du monde païen médiéval, l'amour romantique et romanesque, la célébrité des « héros de faits divers, [...] tragédiens malgré [eux] » (NS, 167), la vanité des exploits, l'inanité des efforts. L'artificialité de la forme met ici en relief ce que Bachelard appelle un « regard de l'eau » en précisant : « L'œil véritable de la terre, c'est l'eau. [...] Dans la nature, c'est encore l'eau qui voit, c'est encore l'eau qui rêve » (Bachelard 1942 : 45). En effet, si cette vision à caractère onirique acquiert le cadre aquatique, c'est parce que, comme le constate le mollusque : « Les eaux contiennent plus d'écrans qu'on ne se l'imagine ! » (NS, 164). Reflet du monde terrestre, le rêve du Scaphandrier est non seulement le voyage dans le

⁶ Tous les renvois à *Noyade de songes* se rapportent à l'édition du *Théâtre VI* (Gallimard, 1982) et seront désormais abrégés NS.

réservoir de la connaissance universelle (Romey 2001 : 84), mais s'avère également un retour aux origines (« LE POULPE : Cette odeur que tu respires est la plus vieille de la terre » (NS, 164)) et une immersion dans l'inconscient, car le récitant enseigne au spectateur :

LE POULPE : Du fond des grottes vocales prélude l'origine du monde, thème : absolue inconscience, que tu ne saisis, car il ne signifie rien, se suffisant à lui, comme moi-même, le poulpe, qui n'ai ni maîtresse ni préjugés. (*ibid.*)

Par conséquent, quelle que soit l'artificialité de la convention, le sens qu'elle véhicule n'est point superficiel. La matière première représente dans la pièce ce que Georges Romey nomme le Grand Tout : « tout est sorti de la mer, tout est contenu dans la mer, tout retourne à la mer » (Romey 2001 : 84). Et comme la connaissance universelle acquise dans le rêve éveillé s'allie ici à l'inconscient, le plongeur ne peut que s'écrier après s'être émergé des eaux marines : « ... Néant ! [...] Vu ? La mer. Touché ? L'eau de la mer. Entendu ? Le silence de la mer » (NS, 169). En replaçant cette analyse dans la perspective de nos réflexions, on peut constater que dans la *Noyade de songes* beaucoup plus qu'elle n'est une source de menace, la mer devient une cause de déception. Si danger de sa part il y a, c'est pour l'Entrepreneur incrédule qui demande de l'or et qui disparaît précipité dans l'eau par le Scaphandrier. Ainsi, se noient les songes de l'homme d'affaires sur l'or des épaves, de même que ceux du plongeur siègent, à son insu, dans les profondeurs marines.

Cependant, l'imaginaire de l'eau dans l'univers théâtral de Ghelderode contient également des images à valence positive, séduisantes et désirables. Tel est le cas de Christophe Colomb, « un tragique de l'identité », expression que j'emprunte à Fabrice Schurmans (Schurmans 2011). Le découvreur du Nouveau Monde, qui chez Ghelderode l'est malgré lui bien que « hanté par les horizons, tourmenté par les distances » (CC, 155)⁷, est épris de l'Infini et de l'Idéal. Son rêve est d'atteindre l'état idéal, le *hic et nunc* constant de l'existence (*cf.* Deberdt-Malaquais 1967 : 33). Deux images hydriques

⁷ Tous les renvois à *Christophe Colomb* se rapportent à l'édition du *Théâtre II* (Gallimard, 1952) et seront désormais abrégés CC.

servent ce rêve qui tient d'ailleurs à la fois d'une quête et d'une fuite. Ce sont, tout d'abord, les bulles de savon, reflet du globe terrestre ainsi qu'expression de mobilité et d'immatérialité (*cf. ibid* : 32). Figure parfaite, chère d'ailleurs à l'écrivain lui-même (*cf. Niedokos 2017* : 81-82), la sphère séduit le protagoniste de son élément féminin lorsqu'il constate : « Sphère, je t'évoque comme une femme et j'épouse ta forme accomplie » (CC, 173). Elle représente aussi la mer absolue, celle qui n'a pas de fin et qui permet d'être sans cesse en route, de s'abandonner à la quête. Car, ce que craint le Colomb ghelderodien, c'est « de voir la fin de la mer ». Il avoue :

COLOMB : Je ne voudrais pas que la terre fût ronde, car il est agréable d'aller nulle part et d'avoir conscience de n'être rien, d'être perdu aux yeux des hommes. En naviguant cent ans et cent ans encore, je trouverai l'Eden qui est au centre de moi-même, le silence parfait, la solitude parfaite ; je connaîtrai le bonheur sans parole. (CC, 169-170).

En effet, la poursuite de l'Idéal ne peut se faire que sur les eaux marines, l'autre image hydrique importante dans cette féerie dramatique. À l'instar de la sphère, elle tient beaucoup d'une femme qui tantôt le séduit, tantôt l'affecte, ce dont témoigne le lexique employé : on envie au voyageur de *posséder* la mer, lui même se sent angoissé et fou « comme à l'approche de l'amour » (CC, 155), à bord de son navire, il sent « d'étranges parfums » (CC, 166), avoue être ému sans cesse, mais en même temps se croit sous l'emprise de la fièvre. Une fois embarqué en pleine mer, le personnage veut que son esprit y plonge, y « voyage, sans but et sans horaire » (*ibid.*), faisant un écho lointain à la constatation de Bachelard : « Voir l'eau, c'est vouloir être "en elle" » (Bachelard 1942 : 221). Et comme le héros formule plus loin une « inexprimable envie de non-être » (CC, 170), la plongée souhaitée côtoie de près le désir d'une immersion dans l'inconscient ou dans le néant. Par ailleurs, le périple maritime du héros rappelle, sous certains égards, le saut dans la mer ou dans l'inconnu, tel que le voit Bachelard (*cf. 1942* : 222-225). Bien que celui du héros ghelderodien reste au niveau volitif et mental, les deux ont un dénominateur commun constitué par le sentiment ambivalent qui accompagne cette expérience, se faisant aussi bien dans la joie que

dans la douleur (« COLOMB : J'ai goût du malheur. » (CC, 164)). Le Colomb du dramaturge rêve donc non seulement « de se replier sur lui-même », mais également de disparaître dans l'océan (cf. Lioure 1983 : 55-66). Or, l'histoire suit son cours que l'on connaît et le personnage découvre que la « Terre [n'est] plus la sphère idéale » (CC, 173). Il choisit donc le tombeau, un autre voyage, « sans retour cette fois, parmi les bulles lumineuses que Dieu souffla un jour qui fut le premier... » (CC, 182).

L'envie de l'eau n'est pas la même dans le cas de Mademoiselle Jaïre, protagoniste d'« une sorte de mystère violent, en quatre tableaux, comme les volets d'un polyptique » (Ghelderode 1998 : 71)⁸, datant de 1935. L'histoire de la fille, que l'on sait empruntée à une anecdote racontée à l'écrivain par sa mère à l'époque de l'enfance (cf. Ghelderode 1992 : 150-153), a pour cadre une ville maritime dont le modèle originel fut Bruges⁹ et que le dernier tableau clôt par un curieux mélange de carnaval marin, kermesse, Procession du Saint-Sang et Passion du Christ. Et pourtant, cette fois-ci la mer en tant que décor est repoussée dans l'espace virtuel lointain, tandis que toute importance qu'elle acquiert réside dans la poétique de l'image.

À analyser les répliques de plus près, deux personnages surtout se servent de la métaphorique relative à l'eau : Jaïre, négociant, bourgeois décent et père soucieux d'un côté et, de l'autre, sa fille Blandine que ressuscite Le Roux, charlatan ou sauveur – on ne sait pas trop. C'est Jaïre père qui introduit l'imaginaire aquatique dans l'histoire et ceci lorsqu'il se plaint de répéter à son insu le distique suivant : « Le blanc canard de l'étang noir, le cygne noir de l'étang blanc !... » (MJ, 186)¹⁰. Dans le monologue ouvrant la pièce, le

⁸ Michel de Ghelderode à André Gobert dans une lettre du 30 avril 1942.

⁹ « [...] *Mademoiselle Jaïre*... C'est Bruges ! du théâtre spectral !... Ce drame est celui de la Solitude. L'inspiration m'en est venue chez Wyseur, en contemplant, de sa fenêtre, l'étonnant paysage de morte ville que composent St-Jacques et, à l'avant-plan, la cour intérieure de la "Godericx Huis" » (Ghelderode 1998 : 152). Voir également Ghelderode 1994 : 500.

¹⁰ Tous les renvois à *Mademoiselle Jaïre* se rapportent à l'édition du *Théâtre I* (Gallimard, 1950) et seront désormais abrégés Michel de Ghelderode MJ.

soliloqueur entame lui-même l'interprétation de ces symboles, plaçant le canard sous le signe de Mort et le cygne sous celui de Vie. Un peu plus loin, il compare ses propres larmes versées sur la fille mourante à l'eau de l'étang noir, alors que le cygne est assigné à Blandine, oiseau qui, pour Gaston Bachelard, est lié à l'imaginaire de l'eau en désignant toujours un désir (cf. 1942 : 50-54). En effet, on peut envisager l'héroïne éponyme en tant que personnage aquatique, ou mieux, personnage ophélique. Quelques facteurs y concourent. Tout d'abord, la fille est un être soumis au pouvoir de la lune : la sorcière Antiqua Mankabéna la considère liée « à elle par long cordon de rayon bleu, au ventre » (MJ, 195), tandis que ses parents la jugent lunatique (cf. MJ, 243), adjectif qui acquiert un double sens dans la pièce. Bien plus, suspendue entre la vie et le trépas, la fille est comparée à un « noyé qui hésite entre une jatte d'air et une jatte de boue », une noyée « dans l'eau d'argent » (MJ, 195), comparaison qui fait écho à un des éléments du complexe d'Ophélie qu'est, selon Bachelard, la Lune reflétée par les eaux (cf. 1942 : 121). Ensuite, ce n'est qu'après la mort, étendue sur son lit funéraire, qu'elle devient jolie¹¹. À part la beauté, le décès lui apporte une féminité mûre (cf. MJ, 214), un accomplissement de sa figure, le visage définitif qu'elle n'avait pas auparavant (cf. MJ, 213). L'ophélisation de mademoiselle Jaïre contient également ce que Bachelard appelle un « détail créateur », à savoir l'image des cheveux ; selon Mankabéna, la chevelure blonde de Blandine se mariera à des cheveux roux, vision augurale qui annonce la visite de Lazar ressuscité (cf. MJ, 206). Ce qui nous paraît significatif aussi, c'est que l'image de cheveux humides est employée comme argument pour la faire revenir à la vie (cf. MJ, 216), ce que fait le fiancé de Blandine, que l'on appelle d'ailleurs « l'homme à la mer ». Un autre élément caractéristique, la contemplation des reflets sur l'eau, trouve chez Ghelderode la forme de l'observation du « mirail » (MJ, 244) du ciel à laquelle s'adonne Blandine juste avant de re-mourir (cette fois-ci pour de bon) car, comme elle l'affirme : « Les choses du dehors sont reflétées dans le ciel... » (*ibid.*).

¹¹ « ÉPOUSE JAÏRE : Elle n'était pas jolie... Maintenant elle est jolie... » (MJ, 212)

Finalement, le caractère ophélique de la protagoniste s'assoit sur l'image qu'elle évoque en parlant de la mort, ou plutôt d'elle même dans l'au-delà. Beaucoup de répliques la servent et, à travers l'idée de flottement, de sphère bleue, de sommeil, elles aboutissent à l'aveu final du personnage : « Dans la sphère d'eau salée j'étais heureuse transparente et bleue... », précédé par les mots de Mankabéna : « La petite noyée dormait dans la sphère bleue... » (*MJ*, 259). Blandine est donc un personnage ophélique dans la mesure où elle a l'impatience de la mort, où celle-ci constitue pour elle un désir, l'inconscience, le néant enfin. Car le doux flottement est bien le néant et, comme le constate Élisabeth Deberdt-Malaquais : « [I]e seul triomphe, la seule victoire possible sur le néant, c'est ne pas sortir du néant » (1967 : 134). Par conséquent, lorsque Jaïre place « le cygne noir dans l'étang blanc » – plaçant ainsi sa fille, qui aspire à la mort, du côté de la Vie -, paradoxalement et à son insu il a raison, car pour la protagoniste l'eau-la-mort-le néant constitue la promesse de la plénitude. Voici comment Lazar en parle à la morte-en-sursis :

L'INCONNU : Tu es encore faite du limon du fond des océans. Tu passeras par bien des formes, en remontant le temps aboli, et quand tu ne seras plus qu'une minuscule étoile de sel, tu fondras sous la langue de Dieu. Résorbée, tu deviendras une infime vibration de l'universelle lumière. Un atome qui chante. Et tu participeras au songe vivant de Dieu, cette roue qui songe... (*MJ*, 241).

À ceux qui ne le cherchent pas ou ne l'attendent pas, il ne reste que l'étang noir de la vie terrestre.

Pour conclure, dans l'univers théâtral de Michel de Ghelderode l'eau devient une composante importante des histoires mises en scène outrepassant la fonction d'un simple décor et devenant portefaix symbolique de sens et de désirs. Sa fonction oscille entre deux pôles, apparaissant, d'une part, comme espace insolite et anxieux, tout en passant par l'insatisfaction que cause le monde marin, pour se manifester, d'autre part, en tant que siège du Néant souhaité. On pourrait se demander à ce propos dans quelle mesure le personnage féminin ophélique était, pour Ghelderode, l'idéal de femme en général, vu que l'image de Blandine appartient à de très rares

représentations positives de la femme, le monde théâtral de l'écrivain étant peuplé de mégères...

Bibliographie

- Bachelard, G. (1942) : *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- Bizek-Tatara, R. (2013) : L'élément aquatique dans les contes crépusculaires de Michel de Ghelderode. *Roczniki Humanistyczne*, 61(5), pp. 149-164.
- Blancart-Cassou, J. (2000) : L'ivresse et la soif dans le théâtre de Michel de Ghelderode. *Revue d'Histoire du théâtre*, 1, pp. 63-76.
- Deberdt-Malaquais, E. (1967) : *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*. Paris : Éditions Universitaires.
- Ghelderode, M. de. (1948, 10 novembre) : Le secret de Jérôme Bosch. *Le Journal de Bruges*, p. 2.
- . (1950) : *Mademoiselle Jäire*, in : *Théâtre I*. Paris : Gallimard, pp. 181-264.
- . (1952) : *Christophe Colomb*, in : *Théâtre II*. Paris : Gallimard, pp. 151-184.
- . (1982) : *La Grande Tentation de Saint Antoine*, in : *Théâtre VI*. Paris : Gallimard ; pp. 131-154.
- . (1982) : *Noyade de songes*, in : *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, pp. 155-170.
- . (1992) : *Les Entretiens d'Ostende*, recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat. Toulouse : Patrice Thierry – L'Éther Vague.
- . (1994) : *Correspondance de Michel de Ghelderode 1932-35*, établie et annotée par Roland Beyen. Bruxelles : Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, tome 3.
- . (1998) : *Correspondance de Michel de Ghelderode 1942-45*, établie et annotée par Roland Beyen. Bruxelles : Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, tome 5.
- . (2010) : *Correspondance de Michel de Ghelderode 1958-60*, établie et annotée par Roland Beyen. Bruxelles : Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, tome 9.
- Lioure, M. (1983) : Ghelderode et Claudel, interprètes de Christophe Colomb. In : R. Trousson (éd), *Michel de Ghelderode, dramaturge et conteur*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, pp 55-66.
- Louvel, L. (2002) : *Texte/image. Images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Niedokos, J. (2017) : *La réalisation dramaturgique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*. Lublin : Wydawnictwo KUL.
- Romey, G. (2001) : *Dictionnaire de la symbolique IV*. Paris : Albin Michel.

Schurmans, F. (2011) : *Michel de Ghelderode. Un tragique de l'identité*. Paris : L'Harmattan.

Tritter, V. (2001) : *Le fantastique*. Paris : Ellipses.