

Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź

GEORG KAISER ET
JEAN-VICTOR PELLERIN
FACE À L'ALIÉNATION
DE L'HOMME OU DEUX
CONCEPTIONS DU DRAME
EXPRESSIONNISTE

Georg Kaiser and Jean-Victor Pellerin in the face of the human alienation, or two concepts of expressionist drama.

ABSTRACT

It is commonly said that expressionism was a purely German movement, however, it is difficult not to notice similar tendencies, albeit with a lesser intensity, also in France. Expressionism was not only an artistic movement. It could be seen above all as a certain spiritual attitude towards the dehumanized industrialization. Expressionism was born of existential anxiety of many German writers leading to a rebellion against the bourgeois society. This rebellion was also expressed by some French writers.

In this article, the author compares the theaters of Jean-Victor Pellerin and Georg Kaiser from the perspective of expressionistic aesthetics. Both writers describe the alienation of a modern man in the mechanized civilization. They both put attention on the internal crisis of the main character who in the end decides to fight against the hostile reality. Hence, in their works typically for the expressionist drama, the protagonist embarks on a journey during which his internal change takes place. While Georg Kaiser expresses his pessimism by describing apocalyptic scenes, Jean-Victor Pellerin still believes in the power of love which alone can change the fate of mankind.

KEYWORDS: Georg Kaiser, Jean-Victor Pellerin, alienation, dehumanization, expressionist drama.

INTRODUCTION

Si l'on affirme en général que l'expressionnisme a été un mouvement exclusivement allemand ou germanophone, on aurait tort de ne pas remarquer les tendances analogues (Clerbois, Verleysen 2002 : 4) qui se sont développées en France (Gravier 1971 : 285–298). Tant s'en faut, étant donné que plusieurs ont à maintes reprises souligné que plutôt que de parler d'un « style » spécifique, il y aurait lieu d'évoquer une certaine attitude de l'esprit vis-à-vis de l'industrialisation déshumanisante. L'expressionnisme naît donc de l'angoisse existentielle qui amènera les artistes vers la révolte et cette conduite n'est pas non plus étrangère aux auteurs français. Les drames de Jean-Victor Pellerin (1889–1970), tombé quelque peu dans l'oubli, sont à ce propos révélateurs. L'auteur d'*Intimité*

s'insurge contre la société robotisée dans laquelle l'individu est sujet à un nivellement aussi inhumain que programmatique (Richard 2001 : 10). Ses prises de position rencontrent celles de Georg Kaiser (1878–1945) dont l'engagement politique a laissé une trace indélébile sur le théâtre dramatique expressionniste. De fait, en comparant les œuvres des deux dramaturges, force nous est de constater leur inclination à l'abstraction qui, en conséquence de l'exécration pour la réalité, dérive directement de la situation précaire de l'écrivain face à l'irrésistible mécanisation de la société de l'époque. Il serait intéressant de revoir ces pièces pertinentes pour le sujet qui brossent des personnages souffrants, prêts à se détourner du monde extérieur hostile pour se réfugier dans des visions intérieures.

INSOUTENABLE MÉCANISATION

Au lendemain de la Grande Guerre (Furness 1973 : 22–35) l'industrialisation s'accélère et provoque le passage inévitable de la société agraire vers le système capitaliste qui instaure un nouvel ordre hiérarchisé et égoïste, l'accroissement des agglomérations entraînant la misère du prolétariat. Les villes deviennent des Molochs, ce qui suscite tantôt l'émerveillement tantôt l'angoisse. Au début on remarque un enthousiasme pour la naissance de nouvelles conurbations (en témoigne par exemple Jules Romains en qualité d'unanimiste incorrigible), mais bientôt les métropoles se transforment en de vrais cachots dans lesquels vivent et travaillent misérablement les ouvriers comme des esclaves (Heller 1979 : 42–43), d'autres cadres étant eux aussi ramenés à la fonction de robots. L'organisation du travail éloigne l'homme du produit qu'il fabrique tout en le réduisant au rôle de maillon insignifiant d'une chaîne – cette vision aliénante a été magistralement immortalisée par Fritz Lang dans son fameux film *Metropolis* (1926). Plusieurs écrivains de l'époque vont aussi douter de cette civilisation.

Kaiser aborde la problématique du rapport de l'individu à la société technique dans sa trilogie *Le Corail, Gaz, Gaz II* (1917–1920). La première pièce expose l'histoire d'un milliardaire qui, ayant réussi à dépasser sa condition précaire, construit sa fortune. Il envie à son secrétaire son enfance heureuse (privée de problèmes financiers) que le magnat désire garantir à sa propre progéniture, mais celle-ci se solidarise contre le père avec les ouvriers en grève. Le richard élimine son « sosie » et finit par s'identifier à lui avant d'être exécuté. La deuxième pièce entame plus ouvertement les dangers que comporte la mécanisation industrielle. Le fils du milliardaire fait de l'usine de son père une véritable entreprise de fabrication de gaz mortel dont les travailleurs profitent des bénéfices. Après une explosion ravageant toutes les installations, le protagoniste propose aux travailleurs de tourner le dos à la machine qui les a rendus esclaves et de travailler à la terre. Néanmoins, l'ingénieur ne voit pas d'un bon œil ce projet et rallie les prolétaires à l'idée de reconstruire l'usine et de reprendre de plus belle la production du gaz. La fille du propriétaire promet alors à son père que la prochaine génération mettra fin à l'assujettissement de l'homme à la technique. Un demi siècle plus tard la situation est pourtant pire, car l'usine se trouve entre les mains des anonymes « bleus » qui produisent le gaz afin d'exterminer les anonymes « jaunes ».

De fait, dans *Gaz II*, la vision de l'humanité est réduite à une salle de béton avec des faisceaux de fils électriques et avec des hommes rappelant plutôt des androïdes que des êtres vivants : « à chaque table, un humanoïde en uniforme bleu est assis, raide – le regard fixé sur une plaque de verre incorporée à sa table » (Kaiser 1997 : 159). C'est un monde de « cauchemar mécanique » (Plassard 1992 : 315) dans lequel les gestes effectués par les hommes-marionnettes font penser aux chaînons malheureux d'une machine métallique et vorace, l'être humain ne faisant qu'un avec le système de pistons et de rouages impénétrables. Grand-Ingénieur, l'un des personnages du drame, diagnostique la condition aliénante des ouvriers en déclarant à propos du travail dans son usine :

Le mouvement est devenu une loi en soi. La démesure dans la répétition d'un seul geste émousse le stimulus, la volonté tendue vers l'œuvre. Le gaz n'est plus un but – le travail s'éparpille en petits gestes qui se répètent et se répètent, devenant absurdes ; les parties séparées ne forment plus un tout (Kaiser 1997 : 162–163).

On retrouve également une atmosphère de l'étouffement et de la robotisation de l'homme moderne dans le théâtre de Pellerin. Dans sa pièce maîtresse *Têtes de rechange* (1926), l'écrivain relate l'histoire d'un protagoniste affublé du nom plutôt inhabituel de Ixe, qui, éreinté par l'inférieure automatisation de son existence, décide un jour de s'en échapper. L'action commence dans une petite pièce aux murs nus, toute grise, « comme une cellule de prison » (Pellerin 1926 : 7). Un immense levier domine le bureau. Au-dessus, nous voyons, de gauche à droite, se détacher en grosses lettres trois inscriptions : Travail, Point Mort, Loisir. Tout se passe en fonction de ce levier qui se met en marche et s'arrête devant lesdites inscriptions. Quand Ixe pousse le levier sous le mot Travail, la table à écrire « se peuple d'une multitude de dossiers, d'appareils de téléphone, de boutons électriques ». D'un coup, le mur du fond s'écroule sous « la poussée d'une véritable armée d'employés et de dactylos » (Pellerin 1926 : 36). Un tableau indique, minute par minute, les oscillations des charges. Tous se mettent à crier et à s'affairer. Ils courent dans tous les sens comme des robots au rythme cadencé du haut-parleur. Le dramaturge décrit un spectacle hallucinant, dans lequel le bourdonnement intense d'un bureau crée l'atmosphère d'une fourmilière humaine. Les employés se déplacent comme de petits engins « télécommandables », auxquels on a enlevé tout attribut humain. Nous entendons un mélange de voix d'hommes et de machines qui, dans un tourbillonnement acoustique, ne font qu'un tintamarre dissonant :

LE HAUT PARLEUR, (*par intermittence*) Cours des cotons. Clôture Le Havre : mars 643, avril 646, mai 647, juin 645, juillet 646, août 643, septembre 642, octobre 630, novembre 631, décembre 639.

– New York : mai 18,83 ; juillet 18,31 ; octobre 17,27.

– Clôture Liverpool : juillet 9,49 ; août 9,23 ; septembre 9,15 (Pellerin 1926 : 39).

Pellerin décrit aussi l'asservissement de l'homme à la machine dans *Terrain vague* (1931). La première partie du drame est située dans un bureau moderne où le protagoniste, secondé par son collègue Duroc à cheval sur les principes mercantiles, passe presque toute sa vie. Tout est subjugué à la mécanisation de chaque mouvement du personnage. Pour rendre le travail plus efficace, on invente un système sophistiqué qui contrôle le bon déroulement du travail. Il s'agit d'un appareil qui avertit le directeur de la fin du temps accordé à un entretien. Dès que le temps arrive à son terme l'engin

s'active et informe : « Time », il est très pratique, « meuble chrono-avertisseur » pour empêcher chaque rendez-vous de se prolonger au-delà du temps strictement indispensable (Pellerin 1931 : 11).

C'est de cette manière que les dramaturges dépeignent la nouvelle société industrielle, où l'être humain est assujéti à la prépondérance de la technique. La majorité écrasante des gens s'insèrent machinalement dans un mécanisme anonyme, mais il y en a qui, incapables de s'intégrer à ce monde redouté et méprisé, tentent de se rebeller contre lui. Ce rôle du contestataire incombe, dans tous les drames, à un protagoniste qui se dérobe à la réalité hostile. Une fois conscient de sa morne vie, il part à la recherche de son vrai « moi », son chemin lui permettant une profonde métamorphose.

ÉVASION, OU DRAME À STATIONS

Le monde a sombré dans la stagnation, aussi la mutation en un Homme Nouveau doit-elle d'abord se produire afin de lui assurer une possibilité d'action. Le drame devient le récit de cette mutation, laquelle est présentée comme un simple acte de connaissance. Il sert à démontrer que cette mutation, qui est sublimation éthique et rénovation de l'être humain, est nécessaire. C'est ainsi que naît le drame à stations expressionniste (Kändler 1976 : 125).

De fait, nous retrouvons plusieurs exemples de textes de la génération de l'époque dont la charpente se construit sur une succession plus ou moins linéaire de tableaux. Le thème du départ est fortement lié au cheminement aussi mental que physique d'un individu qui se met en route, le Calvaire du Christ étant le prototype du genre. Le protagoniste, qui désire retrouver son intégrité perdue ou tente d'échapper à un monde déshumanisé, devient le pivot autour duquel tout s'organise. Il est le centre au milieu de cet univers hostile, d'où l'hypertrophie de sa fonction. Les expressionnistes focalisent de cette manière toute leur attention sur l'évolution mentale du personnage principal au bout de laquelle il serait censé devenir un « homme nouveau ».

Kaiser privilégie aussi cette forme dramatique qui permet de mettre en exergue l'évolution intérieure de l'homme. À part, par exemple, dans *Hölle, Weg, Erde* (1920), l'écrivain allemand applique la technique du drame à stations en décrivant l'histoire d'un caissier de banque qui déteste sa vie monotone et la réalité terne qui l'entoure (*Du matin à minuit*, 1916). Cet employé détourne une forte somme d'argent sous l'emprise de la sensualité d'une belle Italienne, et c'est à ce moment là qu'il se rend compte du vide de l'existence qu'il a jusqu'alors menée. Il est pourtant aussitôt déçu car la femme ne pense point à fuir avec lui. Dès lors, il parcourt le monde, de station en station, à la recherche de la « vraie vie » : « je m'évapore. Performance fabuleuse (...) je suis prêt à faire face à n'importe quelle situation. Des signes infaillibles me prouvent que je suis à même de parer à toute éventualité. Je suis en route – il n'y a pas de retour » (Kaiser 1994 : 31). En cours de chemin il rencontre la mort, s'entretient avec elle pendant un temps avant de continuer sa fuite. La Course des Six jours lui permet de mesurer le pouvoir de l'argent en jouant une mise élevée, il sera attristé par la cupidité des gens. Dans une boîte de nuit, il découvre que derrière leurs masques, les femmes cachent leur laideur. Le caissier ne déclare pas pour autant forfait et cherche toujours des

frères. Lors d'une réunion de l'Armée du Salut il est persuadé d'avoir enfin retrouvé « les vrais hommes » prêts à se purifier de leurs pêchés. Lui aussi, encouragé par l'innocence d'une jeune fille, se prépare à faire sa confession, mais au moment extatique où il se décide à jeter de l'argent au milieu des pauvres, il les voit furieux et prêts à rivaliser pour en revendiquer l'appartenance. C'est à ce moment culminant que les gendarmes arrivent, alertés par la jeune fille, pour arrêter le malfaiteur. Dégouté par ce monde, il ne voit d'autre solution que de mettre fin à ses jours.

Quant à Pellerin, il a aussi recours à la forme de *Stationen-Drama* dans ses deux œuvres tout en la maniant à sa manière. Dans *Têtes de rechange* l'action se réduit à la présentation de la conversion intérieure du personnage principal qui ne supporte pas le monde déshumanisé dans lequel il vit. Pourtant sa prise de conscience s'achoppa à un néant. L'écrivain, tel les expressionnistes, dirige l'action dans la perspective de la vision personnelle de Ixe. Le monde extérieur, les personnages et les objets sont transpercés par les visions souvent hallucinatoires du protagoniste. C'est pourquoi l'action du drame se déroule conformément aux fluctuations visionnaires de l'âme de ce jeune homme désabusé. En le faisant, Pellerin tourne résolument le dos à la réalisation réaliste pour mettre en avant les incongruités les plus fantasques possibles. En lisant le texte du Français, on pourrait facilement y voir la vision plastique d'Ernst Ludwig Kirchner (*Metropolis*, 1917), où le peintre, à traits frénétiques, préfère les formes éclatées, en voulant signaler la dynamique de la grande ville, mais aussi la solitude de l'homme dans ce monde artificiel. De fait, Ixe se promène dans la ville où il rencontre des personnages bizarres et grotesques. À un moment donné, il se dédouble et devient Ixe 1 et Ixe 2, mais plus l'action avance, plus les situations cocasses s'agglutinent, à tel point que le protagoniste s'émiette en cinq individus avec lesquels il converse. Tous ces « phénomènes », comme les appelle l'écrivain, ne sont que les instances disparates du personnage principal dont la personnalité se dilue dans le magma de la foule. Sans aucun doute, Pellerin est expressionniste quand il présente son personnage qui se dédouble et se démultiplie, il est aussi expressionniste quand il force Ixe à engager le dialogue avec ses « émanations successives », mais il s'écarte quelque peu de cette esthétique en tablant trop sur l'aspect burlesque des pérégrinations de son rond-de-cuir au détriment de la dimension eschatologique grave.

Dans *Terrain vague*, le protagoniste fuit également ce monde mécanisé qui l'opprime et se met en marche à la recherche d'une délivrance. André se rend au théâtre où il doit assister à un spectacle mélodramatique, mais, à sa surprise, dès le rideau levé la scène reste vide. C'est le personnage qui, au bout d'un moment de silence, monte inopinément sur le plateau et présente aux spectateurs sa propre vie – pendant cet épisode nous participons à sa métamorphose intérieure. Son histoire se composera d'un itinéraire psychique au cours duquel il rencontre divers personnages de son passé : le gros monsieur Raison, sa fille, mademoiselle Raison ainsi que la tante Raison – tous symbolisant le monde mercantile que le personnage déteste sincèrement. Le brasseur d'affaires croise aussi sur la scène un garçon qui n'est que lui-même « il y a trente ans » (Pellerin 1931 : 55). Si dans *Têtes de rechanges* l'éclatement du personnage s'opère par l'éparpillement synchronique, ici, André se dédouble, pour ainsi dire, d'une manière diachronique. Grâce à cet enfant que le protagoniste n'est plus, André prend conscience du temps qui s'écoule impitoyablement et donc de sa vie ratée. Dès lors, point de rap-

ports de cause à effet, le tout se déroulant conformément à l'imagination de l'homme. Celui-ci retrouve le goût perdu de l'aventure. Le petit lui inculque l'idée de rechercher l'innocence de l'enfant, de retrouver un bonheur sincère dans l'amour. Au cours de cette conversation, le personnage devient un autre, rejette le mercantilisme pour lequel il a immolé sa joie de vivre. Nous voyons donc les visions du petit garçon par le biais des idées d'André dont le monde est criblé à travers sa propre âme. La vivisection profonde de l'âme de l'homme lui permettra de sortir de son ankylose mentale.

RÉGÉNÉRATION VS CATASTROPHE

Au bout du chemin, le personnage douloureusement éprouvé doit faire le bilan de son itinéraire. Et sur ce plan, les visions des dramaturges divergent. Dans les pièces évoquées, Kaiser se montre profondément pessimiste. Son « milliardaire-ouvrier » (*Gaz II*) qui invite les hommes à vivre au sein de la nature, loin de la machine réductrice, n'est pas entendu par ses frères humains qui semblent indifférents aux incitations de leur chef. Ces derniers rejettent paradoxalement le royaume pacifique où régnerait sans partage l'amitié fraternelle entre les peuples et penchent avec joie pour la production d'un gaz asphyxiant censée leur garantir un bon salaire. Au pied du mur, le héros tente une ultime fois d'éviter l'autodestruction de l'homme qui, mu par des gains virtuels, court inévitablement à son anéantissement. Mais, quand le protagoniste voit les masses voraces, prêtes à recommencer le travail, il prend la résolution de se sacrifier, entraînant tout le monde dans le désastre total. « Le sang de mon sang battait pour notre métamorphose !! Mon ardeur s'est nourrie de l'ardeur de ma mère et du père de ma mère !! Nos voix étaient capables d'éveiller un désert – – mais l'homme, devant elles, est resté sourd !! je suis justifié !! j'ai le droit de l'accomplir !! » (Kaiser 1997 : 197). Après ses mots truffés de pathos typiquement expressionniste, il lance une boule de gaz au-dessus de lui ; celle-ci retombe et se casse par terre, provoquant un chaos absolu. Kaiser imagine une vraie scène d'apocalypse et semble prévenir ses contemporains des conséquences néfastes pour toute l'humanité si l'homme ne se libère pas de la tyrannie déshumanisante de la machine.

La technique symbolise pour l'écrivain allemand le nihilisme, en est l'expression patente, car l'homme face à la machine abandonne son être. L'homme est ainsi forcé d'errer sans but. « La vie de l'homme moderne et contemporain ? Une marche aveugle, sous le règne d'une technique étrangère au sens. Ce règne de la technique fait perdurer cette errance loin de l'être, que *nul ne peut nommer*, dont nul ne peut parler, toute définition de l'être s'avérant *absurde* » (Russ 1998 : 183). Telles sont les conclusions décourageantes que professe l'auteur dépité et il les exemplifie aussi très bien dans *Du matin à minuit*. Dans ce drame il n'est pas explicitement question de la machine, mais de l'aliénation de l'homme face à la société qui se compose de robots. Le caissier dont le monde s'effondre, surtout après la trahison de la jeune fille qui appelle la police pour avoir une récompense, se rend compte que son itinéraire ne débouche sur rien, que sa quête s'avère inutile. Qui plus est, son suicide n'a aucun sens non plus : « du matin à minuit je tourne en rond, pris de folie – et à présent, un petit signe de son doigt osseux [allusion à la mort] indique l'issue » (Kaiser 1994 : 75). Malgré la faillite irrévocable, cette quête exprime

pour Kaiser une sorte d'espoir dans la rénovation possible de l'humanité, une « espérance proprement religieuse » (Schenck 2003 : 207) qui se réfère même ouvertement aux symboles de la foi chrétienne quelque peu pervertie : chute, chemin de croix, conversion et crucifixion – thèmes chers aux expressionnistes allemands. La destruction annoncée par l'événement apocalyptique ne serait-elle pas la condition d'une régénération ?

Il n'en est pas de même dans le cas de Pellerin qui plonge lui aussi dans la dimension spirituelle proche des expressionnistes. Si dans *Têtes de rechange* le personnage s'éparpille en plusieurs comparses anonymes pour se disperser définitivement dans la foule (le nivellement presque absolue de l'individualité), dans *Terrain vague* le dramaturge propose une utopie féerique comme remède à la réalité insupportable. À l'instar de Karel Čapek (*R.U.R.* – 1920), le Français trouve une solution à la mécanisation de la vie dans l'amour. De fait, dans la troisième partie de l'œuvre, nous assistons à une « comédie de salon » où les nombreuses personnes parlent d'histoires cocasses, le sujet de leurs conversations rappelant une cacophonie infernale – les hôtes ressemblent bien à des mannequins qui ouvrent machinalement leurs bouches. André, sous le choc d'un raptus émotif, décide de congédier les invités et s'apprête à fuir ce monde infernal qui l'opprime. C'est à ce moment-ci que le dramaturge imagine une scène onirique qui empiète sur la réalité matérielle. D'un coup, le protagoniste reste avec sa femme, Louise, et avant de s'envoler dans le ciel, ils coupent la dernière amarre (symbolisée par les fils les reliant à un téléphone aux dimensions gigantesques) qui les rattache encore à la réalité malheureuse :

LOUISE : André !... Mais les enfants ?

ANDRÉ : Eux ! Tu les retrouveras là-bas, il y a longtemps qu'ils y sont.

LOUISE : Tu crois ?

ANDRÉ : Ça voyage beaucoup, les enfants, et sans attendre les grandes personnes (Pellerin 1931 : 106).

Et voilà que le temps et l'espace n'existent plus et nos personnages de voler dans les hauteurs comme dans un conte de fée. Plus ils montent vers le ciel, plus ils éprouvent le sentiment du bonheur perdu pendant la vie sombre qu'ils menaient. C'est dans cette ambiance qu'ils retrouvent la paix et la joie de vivre qu'ils connaissaient à l'âge de leur adolescence, mais avant tout ils redécouvrent leur amour qui les libèrent définitivement de l'existence inhumaine et inauthentique.

EN GUISE DE CONCLUSION

Les œuvres de Kaiser et de Pellerin témoignent du désarroi de l'homme moderne face au monde déshumanisé. Il n'est donc pas étonnant que tous deux portent un jugement négatif sur la réalité (Palmier 1979 : 281–283). À l'instar de Gottfried Benn, ils dénoncent cette réalité comme une notion capitaliste qui se limite à l'épanouissement de l'industrie au détriment du développement de l'individu. La machine devient le symbole de la nouvelle société qui sera subjuguée à sa domination ; les hommes seront ainsi ramenés à la fonction d'esclaves. Tant Kaiser que Pellerin se démarquent des idéaux « bourgeois » sur lesquels on a construit de nouvelles villes et se révoltent contre ce monde auquel ils

désirent donner un supplément d'âme. Si l'Allemand, malgré les accents pessimistes de ses pièces, pense, en tant qu'expressionniste, à la morale du sacrifice et à la fraternité entre les gens comme un remède à l'aliénation de l'homme, le Français se concentre plutôt sur la libération de l'individu du système oppresseur et semble ne pas se préoccuper de son prochain. Le monde que les deux abjurent pousse les écrivains à se tourner vers la réalité intérieure, cette quête typiquement expressionniste partagée par les deux a pourtant des finalités différentes dans leurs productions dramaturgiques respectives. Dans le théâtre de Kaiser, tout tend vers l'apocalypse, suite à quoi l'écrivain peut espérer encore en l'avènement de l'homme nouveau, alors que dans l'œuvre de Pellerin prédomine la confiance en l'amour, la seule force qui puisse obvier au mal de l'homme. On pourrait alors constater que le dramaturge français paraît expressionniste, mais il est privé des idées maussades qui rongeaient la génération allemande. Son humour caustique et surtout sa vision de l'homme l'éloigne de Kaiser qui est profondément mélancolique.

BIBLIOGRAPHIE :

- CLERBOIS Sébastien, VERLEYSSEN Catherine, 2002, *Dictionnaire culturel de l'expressionnisme*, Paris : Éditions Hazan.
- FURNESS Raymond S., 1973, *Expressionisme*, Londres : Methuen & Co Ltd.
- GRAVIER Maurice, 1971, L'Expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres, (in :) *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Denis Bablet, Jean Jacquot (éds.), Paris : Éditions du CNRS, 285–298.
- HELLER Reinhold, 1979, "The City is Dark" : Conceptions of Urban Landscape and Life in Expressionist Painting and Architecture, (in :) *Expressionism Reconsidered, Relationships and Affinities*, Gertrud Bauer Pickar, Karl Eugene Webb (éds.), München : Wilhelm Fink Verlag.
- KAISER Georg, 1994, *Du matin à minuit*, trad. René Radrizzani, (in :) *Théâtre 1912–1919*, Paris : l'Arche.
- KAISER Georg, 1997, *Gaz II*, trad. René Radrizzani, (in :) *Théâtre 1917–1929*, Paris : Fourbis.
- KÄNDLER Klaus, 1976, Une structure fondamentale : le drame à stations, *Oblique* 6–7 : 123–128.
- PALMIER Jean-Michel, 1979, *L'expressionnisme et les arts. 1 – Portrait d'une génération*, Paris : Payot.
- PELLERIN Jean-Victor, 1926, Têtes de rechange, *Masques* 2.
- PELLERIN Jean-Victor, 1931, Terrain vague, *Masques* 22.
- PLASSARD Didier, 1992, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- RICHARD Lionel, 2001, *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Bruxelles : Complexe.
- RUSS Jacqueline, 1998, *Le Tragique créateur. Qui a peur du nihilisme ?*, Paris : Armand Colin.
- SCHENCK Cécile, 2003, *La réactivation du mythe de l'Homme nouveau dans le théâtre expressionniste et la danse moderne allemande au début du XX^e siècle*, (in :) *Les Mythes des avant-gardes*, Véronique Léonard-Roques, Jean-Christophe Valtat (éds.), Clermont-Ferrand : PUBP.