

Les premières nouvelles (1921-1923) de Paul Morand: une forme en mutation

Catherine
Douzou

Université de Lille3

*M*oderne? Morand l'a été de bien des façons, comme il a tout autant été exactement l'inverse. Si une des acceptions de la modernité, mot bien flou en vérité surtout si on l'envisage dans une perspective diachronique, désigne la rénovation des formes, la rupture avec des traditions de nature artistique ou autre, c'est bien en tant que moderne que ses premiers succès le posent. Gagnant la célébrité au début des années vingt par ses recueils de nouvelles, il a imprimé au genre des mutations qui ne manqueront pas d'être reprises par ses contemporains comme par les générations suivantes. La modernité de Morand s'est traduite d'abord dans ses poèmes et ses nouvelles, plus que dans son premier essai romanesque: le premier roman qu'il écrit, sans le publier, *Les Extravagants, scènes de la vie de bohème cosmopolite* (rédigé entre 1900 et 1911) reste dans le goût des romans psychologiques de Paul Bourget; il est bien peu novateur (*Romans* 1243-1369). A l'inverse, les nouvelles de Morand lui ont servi, comme à bien d'autres auteurs d'ailleurs, ce que leur brièveté peut expliquer, de laboratoire d'expérimentation. C'est donc de ces premières nouvelles, qui sont rassemblées dans les trois recueils¹ qu'il sera ici question: *Tendres Stocks* (1921), *Ouvert la nuit* (1922) et *Fermé la nuit* (1923), ces deux derniers titres ayant été, on le sait de gros succès d'édition de la *N.R.F.*

On abordera donc d'abord le sujet des évolutions formelles de la nouvelle morandienne au début des années vingt et des influences que d'autres

genres ont sur ses mutations. On verra ensuite, dans un second temps, que Morand remanie par là une forme pour l'adapter au compte rendu du monde moderne tel qu'il le voit.

Modernités formelles

S'impose ici un bref rappel de ce qu'est le genre de la nouvelle en France et plus généralement en Occident au moment où Morand écrit les textes composant les trois recueils en question. René Godenne souligne que la notion de nouvelle au XIX^e siècle connaît des ambiguïtés ainsi qu'une «extrême diversité» (*La Nouvelle* 92). Cependant, «l'unanimité est quasi-totale» sur quelques points précis dont celui-ci: «la nouvelle raconte une histoire, qui tourne autour d'un épisode (critère fondamental qui distingue la nouvelle du roman de l'époque), et dont le sujet tend à être le plus singulier qui soit» (*La Nouvelle* 92-93). Cependant, les historiens de la nouvelle ont montré qu'apparaît à la fin du XIX^e siècle une forme illustrée en particulier par Anton Tchekhov et Katherine Mansfield, où s'amoindrit le caractère narratif du texte dans lequel s'introduisent de nombreux éléments d'ordre poétique, ou relevant du monologue intérieur. Même si la nouvelle reste essentiellement encore au XX^e siècle un genre narratif, cette question centrale organise les mutations du genre, jusqu'à nos jours.

Cette question narrative se répercute dans les nouvelles de Morand, qui a une grande intuition des mutations artistiques et historiques de son temps, et elle dessine leur modernité formelle. Certes, on retrouve dans la nouvelle morandienne des années vingt comme dans celle des années qui suivront (sauf peut être une des premières, intitulée «Clarisse», écrite en 1917) le schéma de la nouvelle classique, celle – pour aller vite – de Maupassant: une histoire avec une chute finale, mais on observe aussi des hybridations génériques très fortes qui en changent un peu les bases formelles, tout en complexifiant les effets qu'elle produit.

Frontières poétiques

La première frontière que transgresse la nouvelle morandienne des années vingt est celle de la poésie, ce qui n'a rien d'étonnant puisque

Morand écrit des poèmes depuis son adolescence. Ces textes racontent des rencontres entre un narrateur à la première personne et des personnages soit qui sont étrangers, soit qu'il a rencontrés à l'étranger. Ce sont donc des portraits de femmes (*Ouvert la nuit*) et d'hommes (*Fermé la nuit*), qui font aussi à travers ces personnages celui d'une ville et d'une nation. La forme la plus poussée de nouvelle poétique est sans doute «Clarisse» pour laquelle Morand a composé le portrait d'une Anglaise vivant à Londres en superposant des vues de cette femme. Comme il l'écrit à Jacques Doucet le 13 août 1922, Morand cherche: «non pas à écrire, mais à fixer une figure de femme par un procédé beaucoup plus lent, précieux et simplifié que l'écriture ordinaire.» (*Lettres du voyageur* 64-65). Le narrateur fait le portrait d'une femme et de différents aspects de ses personnalités comme de leur relation, à travers cette succession d'éclats qui ébauchent la figure de Clarisse et de la ville de Londres à laquelle elle est associée. S'il y a une véritable rupture avec le modèle de la nouvelle classique, c'est qu'il n'y a pas d'anecdote centrale qui organiserait le texte, décomposé en de brefs fragments descriptifs, narratifs, explicatifs, qui, par ailleurs, perturbent la chronologie et les repères spatiaux de la fiction. Une séquence évoque Clarisse en conversation avec le narrateur, une autre sa folie des bibelots, une suivante revient sur la Grande Bretagne d'avant le conflit et son insouciance festive d'alors.

Les autres nouvelles de ces recueils renouent avec l'existence d'une intrigue, qui reste cependant souvent ténue, même si elle ne perd jamais totalement son intérêt dramatique, d'autant plus que la fin du texte réaffirme brutalement celui-ci par une chute qui remet l'élément narratif au premier plan (Douzou, «La Tentation poétique» 250-258). Ainsi, dans «La Nuit turque», le narrateur retrouve par hasard à Istanbul une aristocrate russe autrefois aimée, désormais émigrée dans la plus grande misère, suite à la révolution bolchevique. Il converse avec elle et l'aide à retirer de chez un prêteur à gage un manteau contenant de l'argent, jusqu'à ce qu'elle le quitte en lui révélant que, désespérée à jamais, elle veut aller à Paris pour s'y pendre. Différentes séquences se succèdent, séparées par des ellipses, qui construisent une trame assez lâche s'achevant cependant sur cet événement fort qu'est l'annonce du suicide de la jeune femme. Le fil anecdotique de ces textes semble servir de prétexte à accumuler des notations descriptives souvent sous forme de flashes, qui donnent des impressions sensorielles et émotionnelles des lieux, des personnes, du moment: «Des marchands passaient, portant des hottes lumineuses, pleines de raisins qu'une

bougie placée au centre, par transparence, éclairait.» (NC I 123). Souvent ces notations d'ambiances fournissent de petits poèmes en prose, des instantanés: «De grands tramways d'or comme des boîtes de laque se hâtaient en gémissant.» (NC I 120). Morand procède ici comme dans ses poèmes où, à partir d'une ligne anecdotiques, il se livre à une épiphanie d'images qui évoque l'art d'Apollinaire. Ainsi dans le poème «Eden-concert» s'accumulent des notations sensorielles successives:

Les tables de marbre blanc,
Sépultures unies,
Portent les cervoises et l'eau ardentes;
Entre elle, les siphons
Energiques et insensibles.
Le piano qui renonce au noir, flageole. (*Poèmes* 28)

Valéry Larbaud, un des grands «passeurs» en France de la modernité, a salué les longs «poèmes» que sont ces nouvelles et les tentatives de Morand autour du monologue intérieur, une des nouveautés narratives de l'époque. Il l'analyse en commentant «La Nuit de Babylone» où un narrateur-ministre raconte une nuit de crise politique et sentimentale, qui, selon Larbaud:

représente une très intéressante tentative de monologue intérieur, non à la manière de ceux qu'a écrits James Joyce dans *Ulysse*, mais plutôt dans la forme que Benjamin Crémieux a inaugurée spontanément (et indépendamment de James Joyce) dans «Le premier de la classe». (NRF 829-831)

Les nouvelles de Larbaud qui écrit lui-même des récits poétiques (*Enfantines* en 1918) et de Morand mettent l'accent sur le travail d'écriture, sur l'expression des sensations et des émotions personnelles, sur des ambiances et en cela elles se rapprochent du «flux de conscience» et de la poésie. Le petit récit gagne ainsi en force émotionnelle et évocatrice. Il y a ici une volonté de donner une force évocatrice au texte et d'y mêler émotion et sensation sans pour autant entrer dans le pur émotionnel ou sensationnel, ce qui fait qu'on reste dans le récit.

Frontières dramatiques

C'est aussi du côté de la frontière du théâtre que voyage la nouvelle morandienne. Même si Morand reprochait au théâtre de cette époque sa

sclérose, il s'essaiera avec un certain succès à l'écriture dramatique (*Le Lion écarlate* [1959]). Il présente certaines de ses nouvelles comme des «récits dialogués», dans la mesure où leur texte se compose d'un échange de paroles entre des personnages, sur lequel repose l'ensemble de la narration. L'une d'entre elles, «Le Voyageur et l'amour» (*NC I*) a même été jouée à la Comédie-Française.

Le caractère dramatique de ces premières nouvelles se traduit par certains traits d'écriture et de composition récurrents. La narration semble souvent découpée en scènes théâtrales, où des personnages dialoguent, parfois longuement, ce qui donne un caractère «bavard» à ces textes: dans «La Nuit hongroise», le narrateur et son ami rencontrent une jeune Juive, Zaël, avec laquelle ils font la tournée des boîtes et des restaurants de la ville en conversant, leurs propos étant largement restitués (*NC I* 153).

Les textes accordent une grande place au corps, à la voix et aux mimiques du visage à propos desquels ils fournissent de nombreuses indications très frappantes pour l'imaginaire du lecteur: «Il clignait des yeux très vite, comme pour transmettre avec ses paupières un message en code morse.» (*NC I* 217); «Sa bouche rejoignit ses oreilles décollées» (*NC I* 195). Comme au théâtre, le geste tient une grande place dans l'univers des nouvelles. Certaines descriptions qui se ramènent parfois à des phrases nominales, ressemblent à des didascalies introduisant les paroles et les personnages en les situant au sein d'un décor et d'une ambiance. Ainsi débute la nouvelle intitulée «Aurore»:

La fenêtre ouvre sur une cour, au fond de laquelle ce n'est pas encore le matin. Au-dessus de moi, la tôle usagée du ciel, bouloignée d'étoiles, avec des taches d'acide, déjà, à l'orient. Atroce matin d'exécution. (*NC I* 49)

Cette familiarité des nouvelles avec le théâtre est d'autant plus évidente que de nombreuses situations semblent sortir d'un répertoire dramatique de boulevard, quoique ces situations soient traitées de façon moderne et rendent compte de l'évolution des mœurs. Ainsi dans «La Nuit de Charlottenburg», le narrateur se retrouve au lit avec la femme de l'aristocrate qui le loge, mais lorsque celui-ci les surprend, il leur propose simplement un thé, alors que le narrateur est déjà au garde-à-vous pour se préparer au combat (*NC I* 233). Le trio du boulevard classique (le couple bourgeois et l'amant ou la maîtresse) devient souvent triolisme chez Morand.

Frontières cinématographiques

C'est enfin avec le cinéma, forme même de la modernité du XX^e siècle commençant, que la nouvelle se rêve. Là encore, on peut souligner que Morand s'est beaucoup intéressé au cinéma et qu'il a été auteur lui-même de quelques scénarios dont l'un *Fils du soleil* (*Papiers d'identité* 107-120) est une réécriture moderne du mythe de Phaéton, le fils du dieu Apollon.

Ces récits restituent une impression de mouvement et de vitesse. Ils sont composés de séquences, séparées entre elles par des ellipses brutales, qui accélèrent les déplacements dans l'espace et l'avancée du temps. Dans «La Nuit de Portofino Kulm», chacune des séquences nous emmène dans un lieu et un temps différent, cette succession servant à montrer les étapes de la déchéance du personnage central de la nouvelle. Ce principe de construction cinématique se retrouve à l'intérieur de chaque partie et on assiste souvent à des défilements d'images, de flashes, où la perspective passant du gros plan à la vue d'ensemble, donnent le vertige. Ainsi commence «La Nuit de Portofino Kulm»:

Je pris un ascenseur-express, en forme de carrosse, qui m'arrêta directement à l'étage. Puis un long sentier en moquette. Trente mètres de malles noires, semblables à des caisses d'échantillons et marquées J.P. O'P., avec bandes vertes.

(NC I 177)

Certains découpages de la narration relèvent ainsi plus de la séquence filmique (du gros plan, du travelling, par exemple) que du théâtre. Dans ces nouvelles, le mouvement est présent par l'agitation des personnages, le regard toujours mouvant des narrateurs-descripteurs ou par l'objet lui-même: quelques scènes se passent dans un train («La Nuit catalane», «La Nuit de Putney», «La Nuit turque», ...) où défilent les paysages à une cadence infernale. En réalité, le domaine du visuel est davantage l'apanage du cinéma que du théâtre. Le théâtre est censé «montrer» l'action et parfois il se passe de texte, mettant l'accent sur le jeu des comédiens, comme dans la Commedia dell'arte. Mais en Occident, le texte reste important, le théâtre pouvant, comme dans le récit de la tragédie classique, évoquer les faits au lieu de les montrer. Souvent, la dimension visuelle des notations donne une forte présence aux lieux et aux personnages comme le fait l'image d'un film.

Ainsi Morand joue avec les frontières du genre de la nouvelle, sans pourtant renoncer à ce qui fait sa spécificité de petit récit. Cette démarche d'hybridation avec la poésie, le théâtre, le cinéma enrichit les effets produits par les textes. Deux aspects semblent particulièrement renforcés. Premièrement, les nouvelles acquièrent une capacité très forte à suggérer le monde. Le diégétique tend vers le mimétique, le «montrer» renforce sa place dans le «raconter». Le monde acquiert par là une présence très frappante, il s'impose à nous comme sur une scène, ou sur un écran. Deuxièmement, les récits mettent l'accent sur la saisie du monde par un narrateur, qui réagit face à lui, face aux rencontres qu'il y fait, aux paysages et lieux qu'il traverse. En conséquence, le récit se charge d'émotions et de sensations suggérées. Il autorise l'usage de l'intuition visuelle, sensorielle, émotionnelle pour saisir le monde moderne, et il permet son évocation poétique, tout en gardant l'exigence de l'organisation rationnelle que fournit le récit, et donc une forme de contrôle intellectuel de la visions.

La nouvelle est ainsi une forme que Morand adapte tout particulièrement à une exploration modernisée d'un monde lui-même en pleine mutation. Elle se rapproche du récit de voyage et du reportage, usant des violences du direct souvent comme de ses illusions de simultanéisme dans des narrations où l'écriture semble se faire en même temps que la vie est vécue. Correspondant par sa forme brève au voyage et à la vie que mène Morand à cette époque: il voyage, vit intensément et refuse de se soustraire de la vie pour écrire (comme, selon lui, l'a fait Proust). Elle suit le rythme de sa vie hachée en séquences qu'il veut toujours intenses et de son travail d'écriture fragmentée. Comme le dit Morand, elle reflète l'esprit de la modernité²:

La nouvelle convenait à une époque qui ne prenait plus le temps de vivre; la nouvelle, à la fois moment et mouvement, puisque les mots ont même origine.

(*Nouvelles des yeux* 7)

*Les tremblements d'une forme,
reflets et expression des années vingt*

Avec Morand, la nouvelle devient une forme hybride, qui s'apparente à un véritable appareil photo, à une camera, à un magnétophone, parce qu'elle est le reflet d'un monde nouveau qu'elle exprime par les tremblements de

sa forme comme par ses thèmes. Cela semble particulièrement évident en ce qui concerne quelques points.

Un univers en mutation

Si pour Morand, la nouvelle est une forme en mutation, c'est parce qu'elle reflète et dit les bouleversements du monde après le premier conflit mondial, ou plutôt après 1917, puisque la véritable cassure qui engendre la modernité du XX^e siècle se situe selon lui à cette date³. A la fois, il a la volonté de garder la trace d'un monde en voie de disparition et de saisir les nombreuses révolutions qui se produisent sur le globe des années folles: changements des mœurs, des paysages, des cartes politiques ... Pour dresser la mesure de ces révolutions survenant en tous lieux et en tous les domaines, il veut saisir l'ancien monde qui disparaît et capter le nouveau, afin de penser les changements, d'en être témoin auprès des lecteurs sédentaires. Ce projet transforme la nouvelle en un livre d'images, où s'enchaînent des vignettes, des tableaux, des portraits. Il s'agit de montrer les choses à travers des mots dont la poétisation multiplie la puissance évocatrice et il faut le faire en s'inspirant du tempo cinématographique, de ses mouvements hâtés, car l'univers change à très grande vitesse et qu'il faut le arpenter en parcourant un maximum de lieux en un minimum de temps. En commentant ses premiers textes, Morand rappelle dans *Mes débuts* l'urgence du moment: «*Il fallait faire vite, au risque de voir disparaître le spectacle, spectacle sans précédent*» (43).

Un univers du mélange

La nouvelle est aussi par ses mélanges de genres, de tons, d'effets une forme baroque, qui par là même reflète un monde moderne dont une des caractéristiques, selon Morand, est d'être de plus en plus mélangé. Les progrès techniques exponentiels qui caractérisent le XX^e siècle occidental, ceux des moyens de déplacements et de communication en particulier, accélèrent des rencontres incongrues. Les règles sociales de l'Occident mises à mal par le conflit de 14-18 donnent naissance à une société où les classes se mélangent et se heurtent davantage, où les hommes et les fem-

mes entrent en un conflit de plus en plus violent qui terrorise Morand, en réalité. De même l'accélération de l'Histoire, qui est faite pour Morand de bouleversements et de déplacements de population, entraîne des rencontres fréquentes et massives entre des peuples qui ont du mal à se comprendre du fait de leurs différences culturelles. Il est fasciné notamment par les rencontres entre l'Occident et l'Orient, par les lieux où s'opèrent ces contacts, ces lieux-frontières, dont Trieste est un exemple pour lui. La modernité des années vingt est donc l'ère du mélange, y compris celui des formes littéraires et artistiques, qui, non contentes de se mêler entre elle, intègrent aussi des éléments disparates, hétéroclites à l'art. Le caractère hybride d'une nouvelle qui est elle-même mélange permet donc d'insister sur ce phénomène. En particulier, la théâtralisation des premières nouvelles, parce qu'elle accorde une grande importance au discours direct des personnages, met l'accent sur les mélanges linguistiques et ce qu'ils traduisent du monde moderne. Les personnages sont toujours affectés d'une façon de parler qui renseigne, parfois caricaturalement et à plaisir, sur leurs traits de caractères et leurs origines socio-culturelles telle l'Espagnole Remedios qui brandit devant les douaniers français le buste de son mari anarchiste, assassiné: «Holà! dit-elle avec fierté, ceci est l'estatue d'Esteban Puig, qui m'a été offerte cette après-midi» (NC I 82). C'est que la modernité a pour langue un «saber» dont la langue de l'écrivain ne peut que se ressentir comme il l'explique dans la première préface d'*Ouvert la nuit* (73). Cette exhibition linguistique met en évidence la problématique du mélange selon Morand à cette époque: celle des difficultés de compréhension entre les peuples et les cultures comme entre les êtres humains. La vitesse des découpages, des enchaînements de décor et de récit fait s'entrechoquer différents paysages et personnages issus de milieux différents: la nouvelle est violente, frappante, rendue telle encore plus par l'hybridité et les tensions formelles que celle-ci engendre. Comme les nuits des narrateurs, elle manque de «velouté» (71).

Le reflet formel des esthétiques des avant-gardes de l'époque

Enfin, on peut voir en cette forme mutante une expression scripturaire de certains mouvements d'avant-garde européens du début du siècle. Morand, qui a exercé dès 1913 comme attaché d'ambassade dans des capi-

tales européennes a été très au fait des avant-gardes comme des mouvements artistiques de son temps, tels l'Ultracisme à Madrid, le Vorticisme à Londres ... On pourrait relever dans ces nouvelles des traits inspirés du Dadaïsme et du Surréalisme dont Morand a été un bref moment assez proche, mais dont sa méfiance pour le délire et sa passion pour le réel l'ont éloigné.

Les premières nouvelles semblent surtout marquées par *L'Esprit nouveau* tel que l'a défini et pratiqué le poète Guillaume Apollinaire dans ses œuvres et par le Cubisme. Morand, que l'ambassadeur français en Grande Bretagne appelait en 1913 «mon attaché cubiste», y apparaît fasciné par les paysages urbains modernes qu'il évoque avec une part d'émerveillement et d'humour qui rappelle ceux d'Apollinaire. Sur le plan formel, la composition de la nouvelle-portrait en différentes séquences relève d'une tentative de simultanésisme littéraire où, comme dans la peinture cubiste et la poésie d'Apollinaire, l'oeuvre cherche à donner différents aspects d'un même objet dans le cadre spatial restreint d'un tableau ou d'une page. Ses nouvelles-portraits où, un narrateur présente différentes facettes d'un même personnage, au fil de scènes successives, en constitue une bonne illustration, dont la nouvelle «Clarisse» est le meilleur exemple. Le récit reproduit ainsi des techniques de décomposition cubiste très sensibles dans certains croquis où la figure est stylisée comme le portrait d'Habib Halabi dans «La Nuit de Putney»:

D'un point situé sous la racine des cheveux partaient un seul sourcil et un nez en crochet qui soutenait, comme une pièce de boucherie, les lèvres épaisses et saignantes. Au-dessous, un menton en pleine pâte et des joues d'azur que la poudre Rachel faisait virer au vert-de-gris. (NC I 252)

Il faut aussi évoquer brièvement l'esthétique futuriste pour laquelle comme l'ont étudié Vincent Engel (133-143) et surtout Michel Collomb: «Marinetti fixe les principes d'une indispensable stylistique de la vitesse» (*La Littérature art déco* 131), privilégiant la ligne droite aux courbes. Les premières nouvelles de Morand répondent à ce dynamisme et donnent une large part aux objets modernes, techniques, en particulier avion, voiture et train, qui figuraient pour les Futuristes les beautés du monde contemporain.

Incontestablement, Morand est un créateur de formes et de visions nouvelles, même s'il reste pour l'instant dans les manuels et les histoires littéraires un oublié du modernisme (Dambre 111-112), puisqu'on conti-

nue plutôt à mettre l'accent dans les medias sur son caractère jugé politiquement réactionnaire, comme si ce fait suffisait à empêcher toute contestation formelle de l'artiste, ce que l'histoire littéraire dément absolument et comme si le jeune Morand, plus frondeur et internationaliste qu'il n'y paraît, devait porter le poids de ce qu'il allait devenir. Il n'en reste pas moins que ses premières nouvelles font date dans l'évolution du genre au XX^e siècle, par leur capacité à repenser le genre en lui intégrant des éléments hérités d'autres formes littéraires et artistiques. Enfin, il conviendrait aussi de voir comme le rappelait Cocteau que son style moderniste n'entrave pas chez Morand son caractère classique.

Mais remarquez, sous les couleurs de son style baroque, comme il écrit lisiblement, comme il moule ses lettres, comme il est clair, rapide, sobre, riche, comme Crésus, et simple comme bonjour. (246)

Mais il s'agit là d'un autre sujet.



- 1 En ce qui concerne les références des citations, celles que nous donnons entre parenthèses renvoient à notre édition de référence: *Nouvelles complètes*. Le premier chiffre apparaissant dans les parenthèses désigne le tome, le second la page.
- 2 Cette vision qu'a Morand de la nouvelle est considérée par certains commentateurs comme une caractéristique du genre. Ainsi Thierry Ozwald écrit: «La forme de la nouvelle relève donc de la modernité. Elle est l'une des manifestations – sur le plan littéraire – de la catastrophe morale et spirituelle qui engendre l'époque romantique et post-romantique: il y va désormais de tout autres rapports du Moi et du Monde» (*La Nouvelle*, 22).
- 3 A cause notamment de la révolution en Russie.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Cocteau, Jean. «D'un ordre considéré comme une anarchie» (1923). In *Le Rappel à l'ordre*. Paris: Stock, 1926: 246.
- Dambre, Marc. «Morand et Drieu la Rochelle ou les détours du moderne». In *Les Oubliés de la modernité*, textes réunis par Claude Debon et Henryck Chudack, Varsovie: Université de Varsovie, 1997: 111-25.
- Douzou, Catherine. «La Tentation poétique des nouvelles de Paul Morand». In *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen âge à nos jours*, actes du colloque de Metz, juin 1996. Ottignies (Belgique): Quorum, 1997: 250-8.
- *Paul Morand singolierer pluriel*. Lille: CEGES, 1997.
- Engel, Vincent. «La Nuit de Portofino Kulm»: «Paul Morand ou l'art de l'esthétique adroite». In *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, textes rassemblés par Catherine Douzou et Paul Renard, Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2002: 133-44.
- Godenne, René. *La Nouvelle*. Paris: Honoré Champion éditeur, 1995.
- Larbaud, Valery. *Enfantines*. Paris: Gallimard, 1918.
- *«Fermé la nuit, par Paul Morand»*. *N.R.F.* (1^{er} mai 1923): 829-31.
- Morand, Paul. *Fermé la nuit*. Paris: Éditions de *La Nouvelle Revue française*, 1923.
- *Papiers d'identité*. Paris: Grasset, 1931.
- *Mes débuts*, Paris: Denoël et Steele, 1934.
- *Le Lion écarlate*, précédé de *La Fin de Byzance* et d'*Isabeau de Bavière*, théâtre. Paris: Gallimard, 1959.
- *Nouvelles des yeux*. Paris: N.R.F., Gallimard, 1965.
- *Poèmes*, préface de Michel Décaudin. Paris: Gallimard, coll. «Poésie», 1973.
- *Ouvert la nuit*, Paris: Éditions de *La Nouvelle Revue française*, 1922. Réédition Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1987.
- *Lettres du voyageur*. Monaco: éd. du Rocher, 1988.
- *Nouvelles complètes*. édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1991; t. II, 1992.
- *Romans*, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb, avec la collaboration de Marc Dambre, Catherine Douzou, Vincent Giroud, Jacques

Lecarme, Daniel-Henri Pageaux et Christian Petr. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

Ozward, Thierry. *La Nouvelle*. Paris: Hachette, 1996.