



**PAUL MORAND,  
SINGULIER ET PLURIEL**

Textes réunis par  
Catherine DOUZOU

**TRAVAUX  
&  
RECHERCHES**

## L'Esthétique moderniste de Paul Morand dans *Lewis et Irène*

Le roman commence où la règle est  
bafouée, la loi hors de jeu.

Aragon, *Blanche ou l'oubli*.

François OUELLET  
*Université du Québec à Chicoutimi*

L'on a souvent dit que Morand n'avait aucun don pour construire la psychologie des personnages. Pourtant, à l'instar des Proust, Gide ou Cocteau, qui ont chacun à leur façon renouvelé le roman psychologique de l'après-guerre, Morand aura d'entrée de jeu trouvé son style. Un style pointilliste et virtuose, qui se rapproche de l'écriture du Giraudoux de *L'École des indifférents* ou du Bove d'*Armand*, où Morand procède par des descriptions très fines et assez curieuses, dont la fonction est bien précise: témoigner de l'intériorité du personnage, cerner un état d'esprit, un état d'âme. Elles construisent de façon indirecte une manière d'être, car ces descriptions suggèrent la psychologie au lieu de la dire. L'art de l'indirect, chez Morand, serait donc moins proprement stylistique (au sens restrictif du style indirect chez Flaubert) ou narratif (ou sens de la manière « oblique » de Gide à confronter les perspectives) que descriptif.

Le mode indirect, nous le savons, est l'un des aspects constitutifs de la modernité littéraire, parce qu'il permet une saisie subtile de la psychologie du personnage. Mais dans la modernité littéraire, le procédé d'écriture (suggérer au lieu de dire) et la psychologie du personnage sont liés par un troisième terme, si je puis dire, qui est la contestation de la figure du Père. Plus précisément, la modernité éclôt à partir de la remise en question du signifiant paternel. On connaît la fameuse phrase de Lukacs: « le roman est l'épopée d'un monde sans dieux<sup>1</sup> ». Cela signifie

---

1 Georges Lukacs, *Théorie du roman*, Gonthier, 1963, p. 84.

que le développement et le renouvellement du roman comme genre naissent des possibilités même de la chute du signifiant paternel, vu comme « le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps symboliques, identifie [l]a personne [du père] à la figure de la loi<sup>2</sup> ». Ce serait ici une longue histoire à raconter, mais contentons-nous d'esquisser quelques étapes. Par exemple, reconnaissons que le roman épistolaire ou la forme romanesque dialoguée (chez Diderot) au XVIII<sup>e</sup> siècle sont déjà la manifestation explicite de l'émergence des formes de la conscience subjective qui allaient graduellement déstabiliser la narration omnisciente (le narrateur-dieu) et renouveler le roman au profit d'une multiplication des points de vue. Le XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion décisive de Stendhal et de Flaubert, nous le savons, va consacrer le triomphe de l'optique narrative subjective.

Plus précisément en ce qui concerne notre propos, il apparaît que l'émergence des avant-gardes dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle agit comme un microcosme artistique particulièrement probant du processus qui lie la modernité subjective et la faillite de la figure paternelle. Je rappelle les vers fameux d'Apollinaire qui ouvrent « Vendémiaire », car ils sont on ne peut plus symptomatiques de l'esprit de toute une époque – qui n'est pas seulement l'Esprit Nouveau, bien que ce concept de « nouveau », par opposition à ce qui est « ancien », soit révélateur de la mise au pilori de la représentation paternelle – : « Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi / Je vivais à l'époque où finissaient les rois<sup>3</sup> ». On ne saurait mieux dire les choses. Et quand Michel Collomb note, à la suite d'Habermas, que le concept de jugement esthétique de Kant ouvrait la voie aux revendications de l'avant-garde, parce qu'il théorisait « une délimitation de l'esthétique comme sphère d'activité propre au 'génie', capable de faire entendre une pure subjectivité<sup>4</sup> », il se trouve à définir exactement les modalités de l'intervention littéraire de la génération de 1900 : si l'écrivain (l'artiste) peut faire entendre une « pure subjectivité », c'est parce que Dieu n'existe plus, ou mieux encore, c'est parce que l'homme s'est graduellement substitué à Dieu. Nietzsche avait bien vu cela, qui observait que la mort de Dieu oblige à se faire Dieu soi-même<sup>5</sup>. Au-delà de la mort de Dieu, l'expression du *génie subjectif* définissait le symptôme d'une conscience esthétique parricide qui s'impose de devenir dieu.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 278.

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire, « Vendémiaire », *Alcools*, Gallimard, coll. « Poésie-Gallimard », 1980, p. 136.

<sup>4</sup> Michel Collomb, *La Littérature Art Déco*, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 23.

<sup>5</sup> « La grandeur de cet acte [le meurtre de Dieu] n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes des dieux ? » (F. Nietzsche, *Le Gai Savoir* in *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 132).

C'est exactement dans cette mouvance esthétique moderniste « à trois termes » – un descriptif subjectiviste, le renouvellement de la psychologie du personnage et le parricide – que s'inscrit l'écriture de *Lewis et Irène* (1924), premier roman de Paul Morand<sup>6</sup>. D'une part, visiblement inspiré par les mouvements d'avant-gardes, c'est sous l'influence de la modernité picturale que Morand semble forger son style et proposer une nouvelle façon de construire la psychologie des personnages. D'autre part, il apparaît que le personnage de Lewis, ses capacités de réussite exceptionnelle en affaires, se développent selon la mesure qu'il prend du signifiant paternel.

### ***Bâtardise et fragmentation***

L'incipit de *Lewis et Irène* donne la note:

– *Quinze*, – fit Lewis.

Les journaux du matin annonçaient un temps brumeux, puis des averses atlantiques. Pour les contredire, la matinée présenta un ciel intact, il est vrai tardivement improvisé. Les platanes de Paris continuaient de satisfaire à l'automne: à peine avait-on balayé leurs feuilles qu'il fallait recommencer.

– *Quinze et quinze, trente*, – continua Lewis, à la vue d'une belle barbe à double révolution, venue s'ajouter à l'impériale de son voisin, le général, dont chaque phrase commençait par: « esclave de ma parole »...

C'était le premier enterrement depuis la rentrée des vacances: personne encore n'avait eu le temps de prendre mauvaise mine [longue description de l'enterrement].

– *Quarante*.

C'était un sport nouveau, pratiqué en Angleterre, appelé *the beaver*, le castor, et que Lewis, français anglophone, avait importé en France [longue description du sport]<sup>7</sup>.

On conviendra aisément que ce début est déconcertant. Morand a délibérément voulu dérouter le lecteur: les paragraphes se succèdent

<sup>6</sup> Je résume rapidement le roman. À trente ans, Lewis est à la tête de la firme Franco-Africaine. Il gère pourtant ses affaires avec l'insouciance même qui caractérise ses nombreuses aventures amoureuses. Au cours d'un séjour d'affaires en Sicile, Lewis fait la rencontre d'Irène, directrice de la succursale londonienne de la Banque Apostolatos, qui lui propose de lui racheter les titres qu'il vient d'acquérir. Lewis refuse, mais, de retour à Paris, il s'aperçoit qu'il est amoureux d'Irène. Bientôt, il lui vend ses titres, ce qui lui donne l'occasion de la revoir, puis il la demande en mariage. Le couple, qui cesse toute activité, s'installe en Grèce. De retour à Paris, Irène d'abord, puis Lewis, reprennent leur travail, et finissent par se séparer. La dernière page du roman fait état de la fusion de la firme Franco-Africaine et de la Banque Apostolatos.

<sup>7</sup> Paul Morand, *Lewis et Irène*, in *Romans*, édition publiée sous la direction de Michel Collomb avec la collaboration de Marc Dambre, Catherine Douzou, Vincent Giroud, Jacques Lecarme, Daniel-Henri Pageaux et Christian Petr, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 4. Dorénavant, j'indiquerai le folio entre parenthèses après la citation.

sans lien causal, comme si l'auteur avait, comme la matinée dont il est question, « improvisé ». Nous y lisons successivement : un chiffre, un commentaire sur la température, d'autres chiffres, la description d'un enterrement, un autre chiffre, la description du jeu auquel se livre Lewis, et qui fait enfin comprendre au lecteur la signification des chiffres précédents. Le jeu consiste à repérer, dans une assemblée, le plus grand nombre de barbes ; les points, précise-t-on, se comptent comme au tennis. Jeu irrespectueux, il va sans dire, d'autant plus dans le contexte d'un enterrement. Lewis s'amuse autant que le narrateur « improvise » ; ou plutôt le narrateur *construit* par fragments. D'emblée, Morand fait le pari — qu'il tiendra — d'un art narratif qui repose sur la fragmentation ; la fragmentation comme procédé narratif, comme c'est le cas ici, ou comme procédé descriptif, comme nous le verrons plus loin.

Dans son *Bilan littéraire du xx<sup>e</sup> siècle*, R.-M. Albérès s'interrogeait sur le sentiment d'étrangeté qui saisissait le lecteur devant l'incipit du nouveau roman des années 1920, fortement démarqué de l'incipit traditionnel. Il donnait l'exemple de *La condition humaine*, où le lecteur est immédiatement confronté à l'angoisse meurtrière du révolutionnaire. « L'action est première<sup>8</sup> », note Albérès. Avec *Lewis et Irène*, il faudrait dire que c'est la mort même de cet univers traditionnel, auquel s'oppose la nouvelle écriture romanesque, qui est première, l'action ayant déjà eu lieu. *Lewis et Irène* s'ouvre en effet sur l'enterrement du président de la firme Franco-Africaine, M. Vandémanque. Avec ce personnage, dont la « barbe blanche, aux poils épais et crispés » (p. 4), dans la bière, prive Lewis d'autres points, c'est un monde qui s'éteint. Autant dire que de la nouvelle esthétique, qui compose par fragments, découle une conséquence de contenu : la mort de l'Ancien monde. Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, que le narrateur précise que M. Vandémanque fait partie « de ces hommes [qui] savent *L'Enéide* par cœur » (p. 5). L'époque est mûre pour que les plus grands textes de la modernité succèdent aux chefs-d'œuvre du passé. Dorénavant, suggère l'incipit moderne, nous aurons un monde nouveau, une mentalité nouvelle, ce qui ne peut se traduire que par des moyens d'expression nouveaux. Ces moyens contribueront à l'expression, en ce qui concerne Morand, de ce que j'appelle, faute de mieux, un art narratif pictural à partir duquel, je le répète, se donne à comprendre la psychologie des personnages ; je pense en particulier au cubisme analytique, qui se caractérise par un parti pris pour la fragmentation à travers un éclatement des volumes et un refus de la perspective<sup>9</sup>.

Cette psychologie, c'est essentiellement celle du bâtard. Lewis, défini comme un « bâtard de banquier » (p. 14), est le fossoyeur de l'Ancien monde. Lewis a provoqué la mort de M. Vandémanque par son imper-

8 René-Maril Albérès, *Bilan littéraire du xx<sup>e</sup> siècle*, Nizet, 1970, p. 17.

9 C'est d'ailleurs Georges Braque qui insistait : « Moyens nouveaux, sujets nouveaux » (« Pensées et réflexions sur la peinture », *Nord-Sud*, n°10, décembre 1917).

tinence et par sa manière iconoclaste de gérer les affaires (p. 6). Une seule chose ici explique l'attitude de Lewis, son égoïsme et une frivolité à toute épreuve, sa haine et son mépris envers ses collègues financiers et pour la société en général : sa bâtardise, ce que le narrateur appelle « le malentendu » de la naissance de Lewis. La figure de Lewis souscrit de la sorte aux impératifs psychologiques du romanesque de l'époque, où Gide le premier, découvrant Freud, avait exploité le potentiel agressif et libérateur du bâtard : ce n'est pas sans raison si Lafcadio, dont « l'acte gratuit » doit prouver l'inexistence de Dieu, est un bâtard. On se rappelle que Bernard de Profitendieu (dont le patronyme, qui réunit le profit capitaliste et le signifiant paternel, fait en quelque sorte écho à *Lewis et Irène*) forge sa volonté de puissance à partir de la prise en compte de sa bâtardise : « Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. Toute recherche oblige. Ne retenons de ceci que la délivrance<sup>10</sup> ». Or, Lewis est le proche cousin des personnages gidien-

### ***La Mère et la valeur ancienne***

À travers le conflit qui a opposé Lewis et M. Vandemanque, et qui s'est soldé par la mort de celui-ci et par l'ascension exceptionnelle de celui-là<sup>11</sup>, l'incipit du roman métaphorise donc un rapport d'opposition entre deux mondes de valeurs différentes ; l'esthétique même de la fragmentation, par laquelle se donne à lire le rapport de force métaphorique, témoigne de cet enjeu. Or, le roman ne se contentera pas seulement de recourir à une esthétique moderniste, mais va également situer ses personnages dans un espace romanesque hautement symbolique (Paris, qui a valeur de ce qui est Nouveau, l'Italie et la Grèce, qui ont valeur de ce qui est Ancien), les discours et déplacements des personnages faisant dès lors écho à des positions esthétiques (et éthiques) divergentes.

Poursuivons l'incipit, qui, une fois « l'affaire » Vandemanque classée, nous introduit à ce qui, sur le plan de l'intrigue, va mobiliser les personnages : l'exploitation d'un terrain contenant « peut-être le plus riche gisement de soufre et de gemme de toute la Sicile » (p. 9). Un Italien, nommé Pastafina, aborde Lewis au milieu de l'enterrement pour lui vendre ce terrain, qui a ceci de particulier qu'il se présente comme le berceau de l'Antiquité. En effet, c'est sur ce terrain, décrit par Pastafina et auquel le lecteur accède après avoir croisé « divers échantillons d'antiquité, un château sarrasin, une basilique normande, elle-même édifiée entre les jambes d'un temple à Junon », que seront repris « des travaux puniques abandonnés depuis vingt-deux siècles » (p. 8-9). Lewis s'empresse de signer une offre d'achat à Pastafina. Mais ce terrain est beaucoup plus qu'un motif réaliste dans le cadre d'un roman capitaliste ; il

<sup>10</sup> André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, in *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 933.

<sup>11</sup> « En un an, Lewis tripla son chiffre d'affaires, réussit à mettre la main sur le plus grand nombre des actions de contrôle » (p. 6).

est essentiel en ce qu'il s'inscrit, sur un plan symbolique, dans la suite du rapport de force préalablement décrit. De fait, responsable de la mort de M. Vandemanque (représentant supérieur d'un monde révolu), Lewis n'a pas sitôt enterré son ennemi qu'il est lié à une nouvelle affaire qui l'oblige à se repositionner symboliquement par rapport aux valeurs « anciennes » rejetées.

Par ailleurs, on s'en doute, si le roman manifeste l'expression d'un parricide, il faudra bien qu'il y ait derrière tout cela une femme, une figure de Mère. Aussi est-ce par le biais de l'achat du terrain que sera introduit le personnage d'Irène, venue en Sicile proposer à Lewis de lui racheter ses titres. Irène est tout le contraire de Lewis. D'origine grecque, elle a été élevée en Italie. Tout en elle est grec : sa physionomie, ses gestes, sa mentalité, ses convictions. Auprès d'Irène, dont il deviendra rapidement amoureux, Lewis change ; il a l'impression de devenir un autre homme : « Il eut conscience de changer, de n'être pas ce qu'il était un an auparavant à pareille époque » (p. 37). Ce changement, le narrateur le donne à voir notamment dans les goûts de Lewis en ce qui a trait au mobilier et aux objets décoratifs. Alors qu'il avait l'habitude de courir les antiquaires, il comprend soudainement « qu'un âge comme le nôtre est assez grand pour se passer d'antiquités » (p. 74). Dès lors Lewis modifie son ameublement, franchissant « très vite les étapes » qui le conduisirent à cet âge qui est « le nôtre », c'est-à-dire la modernité 1920, « retrouvant, comme les modernes, par des voies abstraites, les grands principes » (p. 37). Il préfère alors « des masques nègres » et « les constructions rigides des maîtres cubistes » aux antiquités (p. 38). De même, il se prend « à détester le salon de M<sup>me</sup> Magnac, qui ressemblait à un salon de la Comédie-Française<sup>12</sup> » (p. 36).

L'évolution soudaine des goûts de Lewis s'explique par un double événement : la mort de M. Vandemanque, et surtout la rencontre d'Irène. Mais ces événements, je le répète, sont liés : c'est parce que la figure paternelle est morte que Lewis peut enfin être amoureux de la Femme, qui est avant tout une Mère. C'est au nom de la pureté qu'il discrédite le salon de sa maîtresse. Il faut prendre le mot à la fois dans son sens esthétique et moral. « Il vanta la pureté : M<sup>me</sup> Magnac répondit, non sans à-propos, que les femmes sont ce que les hommes les font » (p. 36). Or, précisément, Irène incarne la pureté aux yeux de Lewis. « Ce qu'il aimait chez Irène, c'était sa pureté » (p. 88). Aussi peut-il avouer à Irène : « J'apprends à être humain. Mon premier besoin est de vous adorer » (p. 62), renouant inconsciemment avec la Mère.

La situation de Lewis témoigne ainsi d'un curieux paradoxe, qui n'est en fait que le symptôme de la tension que génère le motif œdipien. D'une part, la mort du Père entraîne inévitablement un rejet de la

12 Comme le dit le narrateur de *L'Homme pressé* : « Le plan d'un appartement révèle souvent les plans du cœur » (Paul Morand, *Romans*, op. cit., p. 547).

culture liée à sa figure symbolique (le goût pour les valeurs anciennes) au profit de la modernité; ainsi, par exemple, Lewis renouvelle son mobilier dans l'esprit cubiste. D'autre part, son amour pour Irène le confronte à nouveau au monde ancien, façon au texte de signifier que c'est bien celle qui appartient au Père que désire Lewis. Ainsi, pensant changer grâce à son amour pour Irène<sup>13</sup>, Lewis se trouvera bientôt, au contraire, nous le verrons, à « régresser ». Paradoxalement, le changement anticipé est neutralisé par l'objet d'amour même qui paraissait devoir rendre le changement possible. En s'approchant d'Irène, Lewis envahit l'espace symbolique du Père. En épousant Irène, Lewis opère un retour au signifiant paternel. N'oublions pas d'ailleurs que le service de M. Vandémanque a été célébré à la Madeleine, « cette église [qui] avait failli être une banque » (p. 4) et qui ressemble à un temple grec. À ce propos, les lieux habités par les personnages ne sont pas innocents. La Sicile, où se rencontrent les personnages, est décrite comme « une terre de demi-dieux et de géants, malgré les écoles de dentelles des vieilles anglaises » (p. 26). Mariés, Lewis et Irène s'installeront en Grèce, donc au cœur même de la culture ancienne.

Lewis se trouvera donc malgré lui à réactualiser le conflit qu'il aurait pu croire réglé une fois pour toutes avec la mort de M. Vandémanque. Le texte se trouve à confronter à nouveau le personnage à la loi du Père par le biais de son amour absolu pour Irène. À travers son amour pour celle-ci, Lewis mesure ses limites. « Il chercha ses limites et les trouva » (p. 37). Irène, qui par ailleurs « admire la perfection » (p. 49), porte en elle « ce démon de la probité dont parlent les anciens, qui préside à la construction de tout édifice grec et lui permet de durer: la vie d'Irène, comme l'Antiquité, était pénétrée d'une notion de loi, qui ne l'abandonnait jamais » (p. 73). Malgré, ou surtout en raison de l'amour qu'il éprouve pour Irène, c'est pour Lewis une situation à la fois déstabilisante et aliénante.

### ***Fragmentation moderniste vs homogénéité classique***

Cet enjeu inconscient entre les personnages étant défini, je souhaiterais mettre en évidence quelques traits stylistiques – le traitement de la description principalement – par lesquels l'auteur problématise la relation entre ses personnages, en respectant la chronologie des événements et des déplacements (première rencontre en Sicile, vente des titres de Lewis à Irène à Londres, installation du couple en Grèce, séparation à Paris). Car en même temps que Lewis, qui rencontre Irène, se repositionne symboliquement vis-à-vis de l'Ancien monde, le lecteur lui-même

13 « Il allait donc pouvoir mener autre chose qu'une existence composée de jours liés par l'artifice. Des rapports nouveaux avec le monde se mettaient à lui. Il fallait qu'Irène fût à lui » (p. 59).



est invité à pénétrer avec les personnages dans un univers esthétique qui, sur le plan signifiant, double le contexte réaliste. À cet effet, si nous revenons à la description du terrain sicilien faite par Pastafina à Lewis, nous constatons qu'elle visualise un espace fragmenté par la juxtaposition de plans spatiaux : « Vous permettez que je passe devant vous pour vous montrer le chemin? » (p. 8), demande Pastafina. Nous quittons ici l'espace réaliste de la rive droite parisienne, où se déroule l'enterrement, au profit de la peinture imaginaire de la Sicile. La tournure de la phrase de Pastafina, profondément littéraire et donc plutôt invraisemblable dans la conversation courante, indique qu'un espace proprement esthétique se substitue à l'espace de la référence réaliste. C'est comme si, à l'invitation de Pastafina, Lewis (et avec lui le lecteur) passait d'un paysage à l'autre, changeait de palier de paysage. Plus loin, au sein même de sa description du paysage sicilien, Pastafina ouvre une parenthèse pour faire un commentaire sur la place de la République que l'enterrement traverse. Cet incipit n'indique donc pas seulement le parcours de l'enterrement, mais trace un itinéraire de lecture, le programme de lecture du roman : le lecteur attentif devra à la fois, dans un jeu de va-et-vient constant, suivre les personnages dans leur péripétie capitaliste et se rappeler que tout cela n'est que de l'écriture.

Le texte tend ainsi à saisir les personnages en fonction des discours esthétiques que, respectivement, ils supportent symboliquement. Placé dans un rapport de force à la figure paternelle, le traitement du personnage de Lewis est avant tout moderniste ; cependant, s'il est placé en situation vis-à-vis d'Irène, le personnage est traité par une écriture qui annule l'effet de morcellement au profit d'une esthétique plus classique, qui obéit aux critères d'ordre et de régularité. Irène elle-même est perçue par le biais d'une perspective classique, en vertu d'une représentation inconsciente qui accorde à la Mère les marques signifiantes de l'homogène, de l'indistinct, du global, de la réunion.

Pour Lewis, qui se situe du côté du discours moderne, la vie et le travail ont toujours été un jeu, il ne s'est jamais donné la peine de réfléchir à ses actes et d'essayer de voir clair en lui – car il a toujours agi intuitivement et improvisé ses décisions. Bref, Lewis « [s]e fiche [...] de l'essence des choses » (p. 20). Le personnage apparaît ainsi « superficiel », conformément à l'esthétique cubiste, qui privilégie l'espace plane à la profondeur et dépossède le volume de sa substance, qui redistribue, par la fragmentation, la perspective classique, effaçant celle-ci au profit de l'entrelacement, sur un même plan, des facettes du cube. « Il sacrifiait la profondeur à l'étendue » (p. 20), nous dit le narrateur, dans une formule qui traduit efficacement la « minceur » du personnage. Dans tout le roman, Lewis est de la sorte globalement saisi par une narration qui s'inspire de l'esthétique picturale moderne : succession rapide d'énoncés, fragmentation de la description, démultiplication des plans spatiaux. Esthétique qui fait écho au profil psychologique d'un personnage qui

ne réfléchit pas, mais qui, intellectuellement, procède par « association-d'idées<sup>14</sup> ».

L'esthétique de la fragmentation se donne à lire aussi dans la façon dont le personnage règle ses déplacements d'un pays à l'autre. Lewis défie la linéarité de la ligne droite: « Il savait les indicateurs et les parcours, bien qu'il aimât mettre en déroute les itinéraires fixes et les coupons combinés » (p. 38). En outre, les villes que traversera Lewis pour se rendre en Sicile se succéderont rapidement, chacune étant saisie à partir d'un détail arbitraire. Par exemple: « Un instant se levait, pont-levis, le pointillé des cartes; c'était Menton-Garavan, voué au bleu, où les gabelous fument, dans une hutte de palmiers, à leur croisée; les pantalons de treillis sèchent sur les bougainvilliers et une plaque indique que la France date là de 1861 » (p. 21). Et de l'avion qui le mène vers Londres, la France lui apparaît significativement « faite de pièces cousues », comme des « échantillons » (p. 43).

En revanche, lorsque Lewis habite le paysage classique de la Sicile, l'espace n'est plus fragmenté, mais homogène, car la Sicile inscrit le personnage dans un contexte signifiant qui renvoie à la Mère. La Sicile avait été présentée par Pastafina à Lewis en « échantillons d'antiquité »; mais sur place, c'est autre chose: « Au-dessus de la rue du village, la montagne continuait de dresser une croupe sombre, portant sans plier les vieux quartiers, et si haut qu'il n'y avait pas d'interruption entre les fenêtres les plus élevées et les plus basses étoiles » (p. 29). Au pire, le paysage résiste à la menace de la fragmentation: « Tremblée comme une signature paysanne, le rivage souligné de lumières s'efforçait à un tracé rectiligne que coupaient les ports » (p. 28). De retour à Paris, la Sicile, aux yeux de Lewis, se fractionne de nouveau: « De la Sicile il ne reste plus rien que, dans une coupe, des échantillons de soufre étiquetés, et au ciel des rares échantillons d'outre mer » (p. 34).

Si la psychologie du personnage de Lewis se donne à voir par le biais de l'esthétique moderniste, il en va autrement pour Irène. Contrairement à Lewis<sup>15</sup>, Irène sait depuis longtemps pourquoi elle est sur terre. Loin d'être un jeu pour elle, son travail est un « besoin » placé au service de « [s]on pays », « parce qu'étant sur terre, [elle a] le sentiment de faire partie d'une association humaine, d'une mutualité rigoureuse créée pour la production et l'économie » (p. 73). Irène est réfléchie et agit au nom d'un certain idéal. Bref, Irène privilégie la profondeur à l'étendue.

La première rencontre entre les personnages, en Sicile, est significative de cette différence fondamentale. Lewis est à la mer lorsqu'il aperçoit une barque dans laquelle se tient Irène en train de pêcher. Mais en s'approchant, il comprend « que la femme ne pêchait pas: elle

14 « N'était-ce pas ainsi, par des associations d'idées, qu'avaient été menées ses plus heureuses spéculations ? » (p. 19-20).

15 Amoureux d'Irène, Lewis s'interroge pour la première fois: « Il se demanda à quoi il servait sur terre » (p. 37).

sondait, et, prenant des notes, elle semblait relever des fonds » (p. 24). Cette scène est révélatrice de l'enjeu qui va par la suite structurer les relations entre les personnages. Comment, en effet, ne pas voir, dans le geste d'Irène, qui sonde afin de s'assurer de la qualité de l'affaire qu'elle veut conclure avec Lewis, une métaphore de son propre tempérament. Si Lewis règle ses affaires impulsivement, Irène prend le temps elle-même de s'assurer que l'affaire est bonne. Il est vrai que déjà Lewis « avait procédé à trois sondages, tous trois satisfaisants », mais, outre que nous ne l'y voyons pas faire, cela se traduit, dans l'immédiat, par un amusement qui évoque davantage les arts décoratifs que l'exploitation financière: « La nuit, Lewis avait découpé des morceaux de papier bleu représentant la future usine, le magasin, les laboratoires, avec l'enthousiasme d'un jeune ménage distribuant ses meubles sur le plan d'un appartement nouvellement loué » (p. 23). Cette fois-ci, ce n'est pas la description elle-même (qui annonce le prochain changement de mobilier de Lewis) qui obéit à l'art de la fragmentation et, par ricochet, suggère l'état d'âme du personnage, mais l'attitude elle-même de celui-ci, qui se livre à un collage. Le collage fait ombrage au sondage, c'est le moins qu'on puisse dire, substituant une figuration plane de l'espace à la profondeur. Ironiquement – le collage auquel il se livre nous en assure d'emblée –, Lewis ne parviendra pas à exploiter ses gisements, qu'il finira par vendre à Irène. Il en restera aux « photographies de levées de plan » (p. 26). Les cartes marines lui indiquaient « des fonds suffisants » (p. 39); mais il n'ira pas au-delà. Il s'en tiendra à la surface des choses.

Entre-temps, Irène tente de négocier auprès de Lewis l'achat de ses titres; la description rend compte du rapport de force entre les personnages: « Ils se trouvaient tous deux en équilibre, au centre des masses obscures du ciel et de la mer, d'un double éclairage, l'un géométrique, sur terre, le long des trottoirs, l'autre désordonné et poétique, au ciel » (p. 30). La description ne prend ni le parti de l'homogénéité et de la régularité (l'harmonie géométrique), ni le parti de la fragmentation (le désordre poétique), au profit d'une « neutralité » appropriée à la situation dans laquelle se trouvent les personnages.

Le texte ne se contente donc pas de départager les points de vue en regard de la gageure esthétique, mais il les confronte. Le sentiment de Lewis se heurte au physique de marbre d'Irène, qui évoque inévitablement la statuaire classique. Après une première rencontre en Sicile, le souvenir d'Irène est pour Lewis tout entier contenu dans la main de celle-ci: « Une main du *xvii<sup>e</sup>* siècle » (p. 28). La retrouvant bientôt, il semble à Lewis qu'Irène ressemble à une Victoire (p. 30). Lewis détaille sa « grande figure grecque, aux lignes vives, comme les camées trop neuves des boutiques du Voméro » (p. 31); ses cheveux noirs sont « serrés comme ceux de ses sœurs en terre cuite » (p. 31). À Londres, où Lewis revoit Irène, car il a décidé de lui céder ses gisements, il lui reproche de n'être pas une femme, de ne jamais déroger de ses principes rigides et de céder au sentiment; il essaie alors de la séduire, la renversant sur le lit.

Mais Irène résiste, puis se recoiffe : « tout son visage apparut, resplendit dans la masse de cheveux épais, comme sculptés dans du plomb ; toute sa personne s'en trouva modifiée ; elle fut davantage elle-même » (p. 55). À la fin du roman, Irène ayant décidé de fêter ses nouveaux succès financiers, le narrateur la décrira ainsi : « Irène était habillée d'un métal blanc qui noircissait sa figure, renforçant son teint chaud d'Orient : noir et argent, comme ses icônes » (p. 86). Statuaire, Victoire, Camée, Icône, autant de traits physiques qui symbolisent l'inaccessibilité de la Mère fidèle au Père, de la femme derrière « l'homme d'affaires ».

Le roman met également à contribution le classicisme, qui épaula la référence ancienne. Lewis habite un « hôtel d'un XVII<sup>e</sup> ventru » dont les fenêtres donnent sur « un jardin de Le Nôtre, exactement reconstitué » ; ce qui crée un « fort contraste » avec le « confort moderne » intérieur dont s'est doté Lewis pour travailler (p. 34). Quand il est à Londres, où il vient de céder ses gisements à Irène et découvre qu'il lui faudra l'épouser pour espérer dorénavant être heureux, la description suivante témoigne de sa position morale : « Il redescendit jusqu'au jardin Henri VIII, que l'hiver n'avait pas dépouillé et qui gardait, grâce aux buies, des lignes graves, prolongeant l'architecture de briques rosés et noires du Palais où s'abritent les vieux serviteurs de la Couronne. Au milieu du rectangle de dalles, dans ce cloître végétal aux arceaux de glycine, d'un tourment dénudé, Lewis reste seul avec un merle » (p. 50). Lewis occupe le milieu de cet espace classique, ce qui coïncide avec la révélation de son amour pour Irène et, par conséquent, donne à entendre que les convictions modernistes du personnage seront bientôt mises à rude épreuve.

### ***L'Aliénation incestueuse***

Mariés, Lewis et Irène cessent de travailler et s'installent en Grèce. Comme en Sicile, le paysage classique est uniforme. À leur arrivée, nous lisons : « Sans intermédiaire, la terre et le ciel mêlaient leurs affaires. À l'infini se perdait l'inflexion pure des côtes, une mer tissée de métal. Arrivée harmonieuse dans un monde de héros et de dieux qui font l'amour dans le creux des platanes. Lewis redescendit et entra dans la cabine d'Irène. – Montez vite, – dit-il. – Voici la Méditerranée, Madame votre mer » (p. 65). Dès lors, les choses changent radicalement. À Paris, la relation entre les personnages restait relativement équilibrée : l'investissement de Lewis dans les masques nègres et les formes modernes compensaient l'excès de rigueur classique rattachée à la figure de son amour. En Grèce, Lewis est « sans défense », il est entièrement absorbé par la langueur du temps, par l'oisiveté, par la perfection du paysage. Quant à Irène, elle a perdu ce qui définissait sa probité et sa profondeur : le travail, les affaires. Pour Lewis, elle se présente significativement comme un homme d'affaires ; et le jour où Lewis cède ses titres à Irène, il lui avoue : « Il ne fait pas bon d'avoir affaire à vous – reprit-il. – Pourquoi n'êtes-vous pas une femme ? » (p. 48). Sur le plan signifiant,

il faut prendre le mot à la lettre : Irène n'est pas une femme, elle fonctionne, dans la logique du texte, comme représentation symbolique de la figure paternelle. Il y a toujours le Père derrière la Mère. Mais du moment où Irène a cessé de travailler, où ils se sont mariés et ont emménagé en Grèce, le signifiant paternel derrière la femme s'estompe, et la figure incestueuse maternelle définit l'ordre de la relation. C'est dans cette perspective que les personnages changent.

Mère désaxée de sa référence paternelle, Irène se « superficialise ». Devant la Méditerranée, elle dit à Lewis, qui l'a surprise distraite : « Je regardais cette mer sans hausse ni baisse (cette femme d'affaires voulait dire sans marées). Il me semble être comme elle, étale » (p. 67). Irène est bien la Mère / mer, le signifiant l'indique explicitement – Lewis lui-même était on ne peut plus explicite au moment de leur arrivée en Grèce. Irène a perdu la profondeur qu'elle tirait de sa vision sociale au sein de la Banque Apostolatos, elle n'est plus qu'un signe, qu'un symptôme au service de la perspective de Lewis ; la disposition amoureuse des personnages modifie la saisie d'Irène, qui devient véritablement une figure de Mère, réduite à n'être plus qu'un signifiant. Le signifiant maternel se donne encore à lire à travers la scène où Lewis, souhaitant apprendre à Irène l'histoire de France, s'aperçoit que la culture d'Irène se limite à la connaissance des dates de naissance et de mort des rois (p. 71). Les limites de sa connaissance (superficielle) métaphorise sa propre posture de reine (I-rène) dans l'imaginaire d'un texte écrit à partir de la perspective du personnage masculin. Somme toute, Irène n'est qu'une reine, donc qu'un signe, qu'une date : date de naissance d'un amour et ultérieurement date de la mort de cet amour. Entre les deux, il y a une histoire, une histoire d'Amour – et sans doute est-ce l'Amour qui a fait l'histoire de France et celle du roman.

Quant à Lewis, ce rapport à la Mère le plonge dans un état de léthargie proche de la mort. « Il succombait à l'anémie méditerranéenne, avait opté pour la mollesse et se laissait vivre dans un engourdissement semblable à un confortable décès. Il lui arrivait vraiment de croire qu'il était mort » (p. 68). Lewis est littéralement avalé par la Mère de la relation fusionnelle. On sait, avec la psychanalyse, que c'est dans le langage du sujet que sont conservées les traces de l'objet perdu. Moustapha Safouan parlait à juste titre du langage comme « sépulcre » ; en accédant à l'ordre signifiant, le sujet n'aura de cesse de nommer son désir dans un rapport à la mort. « Tout amour comporte un souhait de mort [...] que nous pouvons en effet décrire de façon imagée comme vœu de retour à *l'inanimé que le sujet était comme signifiant avant de naître*<sup>16</sup> », précise Safouan. L'accès direct de Lewis à la Mère, sans l'interdit de la loi du Père, se traduit par une sorte d'anéantissement du personnage, entretient une aliénation narcissique primordiale – qui se donne à voir,

<sup>16</sup> Moustapha Safouan, « L'Amour comme pulsion de mort », *L'Échec du principe de plaisir*, Seuil, 1979, p. 81.

sur le plan descriptif, par l'harmonie de la mer et la pureté du ciel -, et ne peut que conduire à la folie, à la mort. « Je sens que je vais devenir fou si je ne peux pas voir un nuage », plaide Lewis auprès d'Irène pour la convaincre de rentrer à Paris, et cela malgré qu'il se dise « profondément heureux » (p. 69).

De retour à Paris, leur vie étale se poursuit quelque temps. « Ils ne se séparaient jamais. Ils ignoraient sept heures du matin, sept heures du soir, ces lames de fer qui coupent les plus doux engagements au fond des chambres chaudes » (p. 71). Irène est toujours la Reine : « Quand Lewis la surprenait au bain, comme aux temps des Dieux elle cachait sa bouche » (p. 71). Situation on ne peut plus aliénante pour Lewis, qui néanmoins parviendra, dans un réflexe de survie, à se détacher de l'image de la Mère fusionnelle. Ou plutôt le texte va sanctionner la nécessité de briser le lien à la Mère, et procéder à un nouveau renversement des événements : Irène se remet à travailler, donc retrouve son profil paternel. Lewis en prend ombrage : il se sent comme « un mari trompé » (p. 152), manière au texte de signifier à nouveau l'intervention du signifiant paternel. Simultanément, Lewis reprend la pente de ses désirs d'autrefois, et verse de nouveau « dans une sorte de jansénisme des mauvaises mœurs » (p. 72). « Il n'hésita pas à l'utiliser [Irène] pour son plaisir, sans voir qu'il risquait de la gêner ou de la perdre » (p. 145), et renoua avec M<sup>me</sup> Magnac, avec qui il « partagera » Irène pour une nuit. Double comportement qui va permettre à Lewis de détruire cette pureté de la Mère, qu'il avait adorée « jusqu'à ne plus pouvoir la supporter » (p. 72).

Cette scène est essentielle en ce qu'elle dénoue la situation aliénante dans laquelle s'était placé le parricide. D'ailleurs, afin de rendre compte de l'appropriation morale de Lewis sur Irène, le narrateur la saisit pour la première fois en recourant à l'esthétique moderniste. En effet, tandis que celle-ci servait jusqu'à présent à situer et à décrire Lewis, souscrivant à sa perspective narrative, c'est exceptionnellement Irène qui est contaminée, si l'on peut dire, par l'esthétique de la fragmentation, du discontinu (alors qu'en Grèce, c'était Lewis qui était soumis à l'unité classique). Au retour d'une soirée bien arrosée d'un cabaret à l'autre avec Lewis et Elsie Magnac, Irène, épuisée, sur le point de perdre connaissance, ne peut qu'entrevoir les objets qui l'entourent, elle est incapable de la vision claire qui la caractérise habituellement : « Une drôle de maison très obscure, des objets rares et méchants ; des bouddhas ; des poupées ; des feux avec des parfums dedans. Encore des verres avec des bouteilles de plusieurs couleurs » (p. 87). À partir de cette scène, la situation symbolique se renverse définitivement, se défait rapidement sur elle-même, si je puis dire - le roman tire à sa fin : Lewis et Irène se séparent, Irène vend à Lewis les mines de Sicile qu'elle lui avait précédemment achetées ; retour à la case départ ?

En apparence seulement, car entre le début et la fin du roman, il semble bien que le texte ait témoigné d'une évolution du sujet qui culmine sur une résolution de l'œdipe. Cette résolution se donne à

lire avec la dernière page du roman, qui consiste dans un entrefilet de *L'information financière* relatant la « fusion entre la Banque Apostolatos de Trieste et la grande firme française la Franco-Africaine » (p. 93). Revoyons les étapes franchies par Lewis : meurtre du Père symbolique (M. Vandémanque), relation incestueuse à la Mère (séjour en Grèce), séparation d'avec la Mère (retour à Paris) et réintégration du signifiant paternel (retour de Lewis à la tête de la firme), puis nouvelle fusion (fusion bancaire), mais non pas avec la Mère, mais avec ce que Irène représente en tant que femme d'affaires, c'est-à-dire une Mère *qui parle* pour le Père, qui appartient au Père. La fusion des banques traduirait la reconnaissance par Lewis du signifiant du Nom-du-Père. Dorénavant, il pourra régler sa vie amoureuse – mais ce sera une autre histoire.

Je formulerai une double conclusion, d'abord quant à la représentation du conflit oedipien, ensuite quant au recours à l'esthétique moderniste, tant il est vrai que ces deux aspects sont liés, l'esthétique moderniste apparaissant comme une manière de faire échec au Père et de revendiquer son droit à la Mère.

Outre que le rapport problématique à la mère dans *Lewis et Irène* attire l'attention sur un aspect capital du romanesque de Morand, la fin positive du roman (du moins selon l'interprétation que j'en donne) doit être, à la lumière des textes ultérieurs de l'auteur, nuancée. À première vue, *Lewis et Irène* semble donner à lire tout le progrès accompli par Morand, quant aux visées inconscientes de l'écriture de fiction, depuis ses toutes premières manifestations d'une volonté littéraire. C'est ainsi qu'une nouvelle intitulée « La Mort de l'amour » et rédigée à dix-sept ans commençait ainsi : « Il me sembla avoir éprouvé longtemps une torpeur, comme un engourdissement total de mon cerveau et de mon corps. Puis j'eus l'impression de remonter d'un gouffre obscur et profond, à travers une eau glauque d'où j'émergeai à la surface, tandis que flottaient encore dans ma pensée, pareils à de vagues épaves, quelques souvenirs du passé. Tout à coup, ce fut une pesanteur sur la nuque, comme si m'éveillant du néant pour la première fois, j'en portais sur mes frêles épaules la masse infinie<sup>17</sup> ». On reconnaît l'espèce de léthargie dans laquelle sombre Lewis en Grèce. Au sortir de ce sommeil, le narrateur de la nouvelle découvre que l'amour n'existe plus. C'est en quelque sorte exactement la même découverte que fait Lewis, mais sans pouvoir jamais la formuler (puisqu'il pense « sans habileté », p. 37). Mais le roman n'en reste pas à ce sombre constat et va beaucoup loin, à savoir que l'attraction de la Mère, qui engage la pulsion de mort, peut être vaincue et renversée, et donc déboucher sur la restauration de la figure paternelle — et éventuellement de l'amour.

Or, nous ne le savons que trop, les romans suivants manifestent toujours cette même emprise paralysante de la figure de la mère sur les

<sup>17</sup> Paul Morand, « La Mort de l'amour », *Papiers d'identité*, Grasset, 1931, p. 29.

personnages masculins, qui sont réduits à un anéantissement intellectuel proche de ce que subissent Lewis et le héros de « La Mort de l'amour ». Il y aurait là-dessus énormément à dire (nous sommes au cœur de la création morandienne). Par exemple, *L'Homme pressé* (1941) reproduit la même structure que *Lewis et Irène* : mort du père symbolique au début du roman, propriétaire d'une chartreuse du XI<sup>e</sup> siècle, dont Pierre Nioxe va épouser la fille, Hedwige. Or, derrière Hedwige se profile la mère, vis-à-vis de qui Pierre trouvera ses limites, comme Lewis face à Irène. Madame Boisrosé, qui règne « à la manière du Roi-Soleil<sup>18</sup> », contrôle Hedwige au détriment de son gendre, à qui la fonction paternelle est refusée. Il lui est impossible d'être père, car il est inconsciemment en position d'enfant vis-à-vis de la mère, dont il retrouve la figure derrière Hedwige. Et c'est contre cette position qu'il lutte en exaltant la vitesse comme mode de vie, la vitesse recevant ici la même valeur moderniste que la fragmentation cubiste. On comprend que lorsqu'il dit : « Le jour où la lenteur sera plus forte que moi, je mourrai asphyxié<sup>19</sup> », Pierre se débat précisément contre la langueur maternelle qui le confronte depuis son mariage. La fin du roman le laisse séparé de sa femme, impuissant à s'assumer comme père et promis à une mort prochaine.

Le scénario n'est guère plus réjouissant dans *Hécate et ses chiens* (1954), où le narrateur relate une aventure survenue durant « les pires années de [s]a vie<sup>20</sup> », c'est-à-dire « il y a trente ans<sup>21</sup> », donc en 1924, exactement au moment de la parution de *Lewis et Irène*... De fait, *Hécate* nous y ramène directement, réactualisant par cette image de la femme pédophile l'insupportable lien incestueux qui anéantit Lewis en Grèce et que subit péniblement le narrateur d'*Hécate*, lequel vit dans un « contentement contemplatif<sup>22</sup> », dans une « rêverie continuelle<sup>23</sup> », lui et Clotilde étant « englués dans [leur] odeur comme dans une bave de crapaud » ; « le seul air que je respirais était celui de Clotilde », hors du temps, dans un « rythme à nous<sup>24</sup> », avoue-t-il. C'est un personnage condamné au « silence » (et l'on pensera à *Tais-toi*). C'est aussi dans la perspective complexe où la femme de la relation amoureuse masque la mère incestueuse qu'il faudra y lire le thème du double, que Morand souligne dès l'exergue (emprunté à Goethe) ; aussi le passage suivant, parmi bien d'autres, métaphorise-t-il admirablement le processus inconscient : « j'aurais pu dire à Clotilde : je sais que tu ne me parles pas de l'endroit où tu es<sup>25</sup> ».

18 Paul Morand, *L'Homme pressé*, op. cit., p. 478.

19 *Ibid.*, p. 101.

20 Paul Morand, *Hécate et ses chiens*, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1984, p. 40.

21 *Ibid.*, p. 41.

22 *Ibid.*, p. 67.

23 *Ibid.*, p. 69.

24 *Ibid.*, p. 81.

25 *Ibid.*, p. 102. On connaît la formule de Lacan, revisitant le cogito cartésien : « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas » (Jacques Lacan,



*Lewis et Irène, L'Homme pressé, Hécate et ses chiens* – et nous pourrions allonger la liste, bien sûr –, tous construisent un même scénario, où le père est exclu au profit d'une lutte entre la mère et l'enfant, la première (a)néantisant le second, celui-ci cherchant à survivre, à fuir cette situation aliénante, paralysante. L'originalité de *Lewis et Irène*, c'est qu'il « travaille » ce scénario par le biais de l'écriture même, en saisissant la singularité du héros au moyen d'une esthétique moderniste, à laquelle s'oppose la perspective classique du sentiment océanique.

On le voit, en bout de ligne, si Lewis tombe amoureux d'Irène et circule entre l'Italie, la Grèce, l'Angleterre et la France, ce n'est pas seulement pour satisfaire au cosmopolitisme de l'auteur, comme on pourrait le croire à première vue : c'est principalement parce que la visée foncièrement éthique du roman se soutient, avec amusement, d'une gageure esthétique qui acquiert tout son sens à partir de l'affrontement de perspectives culturelles opposées. À cet égard, *Lewis et Irène* pousse l'expérimentation formelle assez loin ; car s'il est vrai qu'il s'inscrit dans la mouvance d'une esthétique de l'instantané qu'on retrouve chez d'autres romanciers à la même époque, rares sont les auteurs qui ont poussé la logique de la forme jusqu'à la faire assumer par le discours et le profil psychologique des personnages. Ce n'est pas un moindre mérite. On sait cependant que le roman a été à peu près unanimement mal accueilli, et qu'il n'est guère davantage mieux perçu aujourd'hui. Une affirmation comme celle de Bruno Thibault, à savoir que *Lewis et Irène* est « un véritable fiasco », car l'intrigue est « faible » et la psychologie des personnages « assez pauvre »<sup>26</sup>, témoigne d'une perspective d'une lecture mal adaptée à son objet. Si Morand semble incapable « de développer un caractère », c'est peut-être en fait parce qu'il ne visait pas un tel développement à la façon du roman d'analyse dans le genre Bourget<sup>27</sup>, mais par la recherche d'une écriture descriptive résolument moderne qui fasse écho à l'adhésion de l'auteur aux techniques des avant-gardes picturales et littéraires. L'opposition entre la description moderniste et la référence classique se trouve à approfondir graduellement les personnages. Que cette recherche soit plus ou moins réussie, cela est possible, mais pas au point de qualifier de « raté » un roman dont la volonté esthétique reste séduisante et plutôt efficace.

« L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, op. cit., p. 517).

<sup>26</sup> Bruno Thibault, *L'Allure de Morand. Du modernisme au pétainisme*, Birmingham, Summa publications inc., 1992, p. 43.

<sup>27</sup> « Bourget, etc., c'est d'une vulgarité de forme », énonce Morand dans un entretien avec Stéphane Sarkany en 1964 (S. Sarkany, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire* suivi de *Trois entretiens inédits avec l'écrivain*, Klincksieck, 1968, p. 194).