

# Des pavés à la plume : l'influence de Paris sur la conscience sociale et l'écriture subversive de Jacques Prévert

Aurélie Van de Wiele

Salisbury University

**Abstract** : La fascination de Jacques Prévert pour Paris est bien connue. De nombreuses études répertorient en effet les instances où la capitale est présente dans la vie et l'œuvre de l'auteur. Allant au-delà de la démarche biographique ou thématique adoptée par les travaux passés, cet article examine de manière critique la place qu'occupe Paris, en tant qu'espace et motif d'écriture, dans le développement des convictions sociales militantes de Prévert, ainsi que dans leur expression au sein de l'œuvre poétique prévertienne.

**Keywords** : Jacques Prévert – Paris marginal – poésie subversive – « merveilleux » – ironie.

La fascination de Jacques Prévert (1900-1977) pour Paris est bien connue. La capitale a d'ailleurs rendu hommage à cette relation particulière dans une exposition tenue à l'hôtel-de-ville en hiver 2008-2009 et intitulée « Jacques Prévert, Paris la belle »—titre emprunté à celui d'un court métrage auquel l'auteur collabore dans les années 1950 (Blakeway 195). L'œuvre de Prévert, qu'elle soit cinématographique ou littéraire, foisonne de références à la ville-lumière, lieu où l'écrivain vit la grande majorité de sa vie. Sa première contribution filmique, sortie en 1928 et intitulée *Souvenirs de Paris* ou *Paris Express*, est une sorte d'hommage au Paris de l'époque (Gasiglia-Laster, *Paris Prévert* 63). Ce projet sera suivi d'autres films qui se déroulent dans la capitale, comme *Le Crime de monsieur Lange* (1936) et *Les Enfants du paradis* (1943–1945). Au sein de l'œuvre littéraire de Prévert, on peut relever entre autres la présence de nombreuses références explicites à la ville-lumière dans son premier recueil, *Paroles* (1946), y compris dans le premier texte intitulé « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France »<sup>1</sup>. La capitale est aussi au centre d'un long récit, « Enfance » (1972), qui s'apparente aux mémoires du poète jusqu'à ses dix ou onze ans.

---

<sup>1</sup> Pour une liste exhaustive de ces références dans le recueil, voir l'étude d'Arnaud Laster (26-27).

Il existe de nombreux travaux examinant la présence de Paris dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. Ils adoptent généralement une démarche biographique, comme *Le Paris de Prévert* (2015) et *Paris Prévert* (2016) de Danièle Gasiglia-Laster, ou abordent le sujet à des fins thématiques—c'est le cas de *Paroles, Prévert* (1972) d'Arnaud Laster qui énumère les thèmes centraux du recueil, y compris la ville de Paris. Il n'existe à ma connaissance aucun travail critique qui traite de l'importance de Paris, en tant qu'espace et motif d'écriture, dans l'idéologie et l'œuvre poétique de l'écrivain. C'est donc l'objectif de la présente étude. Je démontrerai en quoi l'expérience de Prévert dans la capitale contribue à l'élaboration de sa pensée sociale et de son style d'écriture, éléments qui se retrouvent dans la manière dont il représente la ville, en particulier la classe populaire qui y vit, dans ses poèmes.

Si Prévert est probablement empathique et rebelle de nature, j'affirme que son rapport étroit avec Paris, à travers les expériences et les rencontres que la capitale lui permet de faire, joue un rôle fondamental dans le développement de ses convictions sociales et de son style d'écriture contestataire. Ainsi, l'engagement de Prévert contre le mauvais traitement des plus faibles, y compris contre l'exploitation de la classe ouvrière, découle d'abord de ce qu'il observe directement dans la capitale. Enfant, l'écrivain est en effet très tôt confronté à la grande misère qui existe à Paris. Cette conscience sociale naît des visites qu'il fait dans les quartiers populaires avec son père, un employé de l'Office Central des Pauvres de Paris qui a pour tâche de rendre visite aux plus démunis « pour savoir s'ils méritent qu'on leur vienne en aide » (Prévert, « Enfance » 246). Le petit Jacques découvre ainsi des lieux de non-droits comme « la Zone » (250), une périphérie insalubre de Paris située le long des fortifications construites autour de la ville au milieu du XIXe siècle (Andrew et Ungar 182). Le futur poète est alors choqué des conditions de vie extrêmement précaires de certains Parisiens. Bien que la famille Prévert soit très modeste à l'époque, il remarque au sujet des habitations qu'il visite : « à côté, nos deux pièces à Paris me semblaient un palais » (« Enfance » 248).

En plus de permettre l'observation directe des difficultés de la classe populaire, la vie parisienne contribue au développement des convictions sociales et de l'écriture subversive de Prévert de par la scène intellectuelle et artistique hors-du-commun qui existe dans la capitale, plateforme qui favorise la rencontre de l'écrivain avec les surréalistes. C'est en effet dans le quartier Montparnasse, centre de l'avant-garde dans les années 1920 (Hewitt 36–37), que Prévert fait la connaissance d'André Breton en 1925 (Gasiglia-Laster, *Paris Prévert* 45). Il côtoiera ensuite le groupe surréaliste pendant plusieurs années. À l'époque, Prévert partage un logement avec Yves Tanguy, Marcel Duhamel et leurs compagnes au 54 rue du Château. Ce lieu, qui abrite des habitants dont « [les] préoccupations, [les] idées et [le] mode de vie sont une contestation permanente » (Duhamel 168), est considéré par certains comme « l'autre de l'anticonformisme » (168). Cette atmosphère d'insouciance et d'irrévérence plaît à Breton (*Entretiens* 143), et la maison rue du Château devient bientôt un des endroits

habituels des réunions surréalistes. Prévert intègre le groupe et mène « une activité surréaliste proprement dite de 1926 à 1929 » (Éluard et Breton 22). Bien qu'il ne publie rien durant ces années-là, il participe aux discussions surréalistes sur l'art et la société, ainsi qu'à des séances de jeux langagiers.

D'une manière générale, cette activité surréaliste offre à Prévert un cadre et une direction à ses idéaux non-conformistes et révoltés. Le poète reconnaît d'ailleurs volontiers sa dette envers le groupe dans sa « formation » : « Ce fut le surréalisme où je fis . . . mes humanités », déclare-t-il (Prévert, « Saint-Germain-des-Prés » 949). Il embrasse en particulier deux aspects du mouvement : le rejet d'une vision rationnelle et conventionnelle du monde, et la croyance en une visée idéologique dissidente de l'art. La doctrine esthétique surréaliste croit en particulier « à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée » (Breton, *Manifeste du Surréalisme* 40) : s'opposant aux méthodes perceptives établies, le surréalisme vise à l'expression spontanée de l'inconscient, l'ouverture à l'irrationnel et la libération totale de l'imagination humaine. Prévert baigne dans cet état d'esprit et prend part aux expérimentations langagières du groupe suivant ces procédés, en autres pendant les soirées organisées rue du Château—il inventera d'ailleurs au cours d'une de ces séances le Cadavre Exquis, un jeu qui repose sur l'assemblage arbitraire de mots ou d'images (Gasiglia-Laster, *Paris Prévert* 54). L'héritage de cette conception artistique basée sur des associations libres est bien visible chez Prévert dans ses collages, dont les premiers sont publiés dans le recueil *Fatras* (1966). Le terme même « fatras », qui fait référence à un ensemble disparate, un amas informe, confus et sans logique, revendique cet appel au désordre et à l'irrationnel. Cette technique se retrouve aussi au centre des poèmes-listes prévertiens tels qu'« Inventaire » et « Cortège », tous deux publiés dans *Paroles*. Au sujet d'« Inventaire », George Bataille remarque bien la méthode surréaliste adoptée pour sa création, démarche qui met en avant l'imaginaire et l'illogique ; il la décrit ainsi : « elle ressort des techniques du surréalisme. C'est une forme de l'automatisme : l'élément poétique est donné par des rapprochements, des trouvailles imprévues, qui excluent le calcul et la fabrication » (206). Ces « trouvailles imprévues », qui découlent d'un dépassement de la logique et de la norme, constituent ce que les surréalistes nomment le « merveilleux ». Louis Aragon définit ce concept ainsi : « le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement, à ce qui est si bien que cela ne se remarque plus . . . Le merveilleux naît d'un refus d'une réalité, mais aussi du développement d'un nouveau rapport, d'une réalité nouvelle que ce refus a libéré » (*La Peinture au défi* 6). Il s'agit donc de créer une relation autre au monde, relation qui se base sur le rejet des règles perceptives et des conceptions toutes faites des choses afin de révéler une réalité cachée au-delà des apparences.

Dans leur quête artistique de merveilleux, les surréalistes affectionnent tout particulièrement les thèmes liés à la vie ordinaire—Aragon parle de « merveilleux quotidien » (*Le Paysan de Paris* 16). L'environnement urbain, spécifiquement Paris, est un

des sujets de prédilection de la poésie merveilleuse d'avant-garde, comme le remarque Michael Sheringham :

The period between the publication of Baudelaire's *Le Spleen de Paris* in 1869 and Breton's *Manifeste du surréalisme* in 1924 saw an increasing synergy between experiments in poetic prose writing and the project of rendering the everyday experience of modern urban life (62).

Charles Baudelaire est en effet le premier à mentionner le concept de merveilleux, et ce en référence à une représentation lyrique de l'expérience dans la capitale. Il s'agit bien de dépasser les normes esthétiques pour dévoiler une richesse inattendue—de transformer la boue urbaine en or, dira-t-il (Baudelaire, *Les Fleurs du mal* 192). Dans son compte-rendu du *Salon de 1846*, Baudelaire statue en effet que « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous abreuve comme l'atmosphère » (496). Il encourage alors les artistes de son temps à façonner une esthétique inédite tirée du quotidien et de l'actualité observés dans le paysage parisien, comme par exemple de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique » (Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* 694). Un siècle plus tard, les surréalistes partagent ce même sentiment et aspirent à cette même visée artistique. Certains de leurs textes les plus accomplis, tels que *Le Paysan de Paris* d'Aragon (1926) et *Nadja* de Breton (1928), constituent des modèles de cette transfiguration poétique de l'expérience citadine. Cette mission sera sans aucun doute aussi au centre de l'entreprise d'écriture prévertienne. Au cinéma, elle prendra la forme du réalisme poétique, comme dans *Le Quai des brumes* (1938) et *Le Jour se lève* (1939), deux films qui mettent en scène une vision romantique de l'existence prolétarienne—ces œuvres valent d'ailleurs à Prévert et Marcel Carné le titre de créateurs du réalisme poétique (Blakeway 96). Comme je le montrerai plus tard, cette représentation sublimée de la classe populaire se retrouve aussi dans les œuvres poétiques prévertiennes qui, comme l'atteste Michel Leiris, incarnent « une poésie du 'merveilleux' » (cité par Corsetti 22).

Le groupe de Breton n'offre pas seulement un environnement artistique stimulant à Prévert, mais il lui permet aussi d'asseoir ses convictions sociales et idéologiques dissidentes. Les surréalistes partagent en effet avec le futur poète une perception critique similaire envers la société contemporaine, société qui leur paraît prôner l'inhumanité et l'exploitation de l'autre. Ils s'expriment clairement à ce sujet : « le monde où nous vivons nous fait l'effet d'être totalement aliéné ; nous révoquons . . . les principes qui le mènent » (Breton, *Entretiens* 91). Prévert voit de même le système socio-économique et idéologique contemporain d'un œil négatif, celui-ci étant dommageable à l'individu ; il se désole : « [o]n dit de la civilisation actuelle que c'est une civilisation de consommation. C'est surtout une civilisation de déchets, et d'abord de déchets humains » (Prévert et Pozner 883). Comme le précise Breton, les surréalistes rejettent

les principes sur lesquels se fonde ce monde sans fraternité, principes définis comme « l'ensemble des concepts auxquels il est convenu d'attacher une valeur sacrée . . . , au premier rang desquels figurent ceux de 'famille', de 'patrie', . . . de 'religion', . . . de 'travail', . . . d'honneur' » (*Entretiens* 91). D'après les surréalistes, ces notions sacrosaintes dans la société actuelle conduisent bien à l'aliénation et au malheur humain : « nous avons très présents à l'esprit les sacrifices humains que ces dieux avaient demandés et demandaient », reconnaît Breton (*Entretiens* 91). La contestation surréaliste contre ces concepts forgeant une civilisation malsaine galvanise Prévert dans sa propre indignation contre ces mêmes institutions, entités dont il se moquera d'ailleurs violemment dans l'un de ses premiers poèmes publiés : « Tentative de description d'un dîner de têtes —j'y reviendrai. Le futur écrivain se rappelle en effet de son temps auprès des surréalistes comme d'une période exaltante qui nourrit ses élans révoltés contre les principes établis : « Militaires, religieuses, policières, les grandes supercheries sacrées les faisaient rire. Et leur rire . . . était un rire agressivement salubre et indéniablement contagieux » (Prévert et Pozner 914–915).

Finalement, les interactions de Prévert avec les artistes surréalistes l'encouragent certainement à considérer sérieusement l'art comme un support d'expression possible à ses contestations. Rappelons que sa révolte se limite à l'époque à participer à quelques actes de protestation (Queneau 231)—Prévert reconnaît lui-même être « plutôt homme de main qu'homme de plume » dans le groupe de Breton (« Saint-Germain-des-Prés » 949). L'art est en effet l'outil de prédilection des surréalistes pour attaquer la société contemporaine aliénante ; Breton va même jusqu'à affirmer que « l'art authentique d'aujourd'hui a partie liée avec l'activité sociale révolutionnaire : il tend comme elle à la confusion et à la destruction de la société capitaliste » (cité par Nadeau 82). Il est vrai que les créations artistiques surréalistes, basées sur un anticonformisme esthétique et perceptif, contiennent *de facto* une révolte idéologique, sociopolitique, voire économique : le rejet des perceptions conventionnelles et des idées toutes faites du monde remettent bien en question tous les principes établis, y compris ceux qui structurent l'ordre social et les rapports de domination entre différents groupes sociaux. Au sujet de la littérature, Maurice Blanchot résume ce mécanisme ainsi :

Quand les surréalistes parlent d'affranchir les mots, de les traiter autrement que comme de petits auxiliaires, c'est d'une véritable revendication sociale qu'il s'agit. Il y a des hommes et une classe d'hommes qui sont tenus par d'autres comme des instruments, comme des éléments d'échange : dans les deux cas, la liberté, la possibilité pour l'homme d'être sujet, est mise directement en cause (97).

Comme les surréalistes, Prévert finit par utiliser l'art comme véhicule de ses pensées dissidentes—c'est un « écrivain langagé », dira André Pozner (Prévert et Pozner 868).

Le poète admet lui-même, non sans ironie, une certaine intention critique dans ses textes : « j'écris pour faire plaisir à beaucoup et pour en emmerder quelques-uns », reconnaît-il (cité par Mossé). L'entreprise d'écriture prévertienne vise en effet à un questionnement idéologique et sociopolitique. Raymond Queneau et Bataille, deux amis proches de Prévert, le remarquent : Prévert vise à un « cassage de la 'pensée' » (Queneau 227–228) afin de révéler la nocivité des principes dictant l'organisation de la société contemporaine, principes défendus par certains individus. Le but des poèmes prévertiens est en effet de « 'donner à voir' (quand le souci de l'homme raisonnable—morose, homme d'affaires, méfiant—l'empêche de voir) » (Bataille 195), c'est-à-dire de mettre en lumière « le monde actuel avec ses valeurs contestables » (213). Ce discours contestataire envers l'ordre établi, y compris envers ceux qui en imposent les normes, s'observe dans la poésie de Prévert dès son premier recueil. À la sortie de *Paroles*, l'écrivain Jean Rougeul souligne par exemple que « Prévert est solidement révolutionnaire, non par théorie, mais parce qu'il perçoit, avec une sorte d'infaillible instinct, les mouvements divers de la lutte des classes » (cité par Gasiglia-Laster et Laster, Notices 1 : 1000).

Comme l'indique Rougeul, la révolte prévertienne contre la société porte en premier lieu sur les inégalités socio-économiques, telles que l'exploitation du prolétariat. Les contestations du poète couvrent cependant plus généralement toutes les aliénations humaines qu'autorise le monde occidental contemporain. Dans ses attaques contre l'avilissement de certaines populations, Prévert conçoit la société comme divisée en deux groupes opposés : il y a d'un côté l'élite et le pouvoir, qui façonnent un modèle social qui leur profite, et de l'autre, une large population d'exploités, d'opprimés et de marginaux qui souffrent du système établi par le premier groupe. Cette division sociale semble être les prémisses des discours contestataires de Prévert, celui-ci en présentant la structure dans le poème qui débute son premier recueil, *Paroles*. Le long texte « Tentative de description d'un dîner de têtes à Paris-France » établit en effet une séparation claire entre « Ceux qui », avec un « c » majuscule, qui sont invités à une fête à l'Élysée—lieu emblématique de l'élite—, et « ceux qui », avec un « c » minuscule, qui font référence aux gens ordinaires. Les anaphores « Ceux qui » et « ceux qui » utilisées tout au long du poème pour décrire différents individus permettent d'identifier les caractéristiques fondamentales des deux entités. Le premier groupe, « Ceux qui majuscule » (Prévert, *Paroles* 3), représentent les institutions garantes des principes dénoncés par Breton, comme la famille, la patrie, la religion et le travail (*Entretiens* 91). Ces individus détiennent le pouvoir politique, économique, idéologique et militaire, et par conséquent imposent un modèle social qui leur est favorable mais qui avilit les autres. En face de « Ceux qui » que le poète décrie, se trouvent « ceux qui », qu'il défend. Ces derniers incluent les exploités, maltraités et autres laissés-pour-compte dans la société contemporaine, que ce soit pour des raisons économiques, raciales, religieuses ou idéologiques. L'identification des deux groupes est bien marquée dans le « Dîner de

tête ». Sur le plan socio-économique, par exemple, l'élite se compose de « Ceux qui ont du ventre » (Prévert, *Paroles* 3), c'est-à-dire des nantis capitalistes qui accumulent plus qu'ils n'en ont besoin et qui profitent du travail des autres. Ils s'opposent à « ceux qui ont le pain quotidien relativement hebdomadaire » (11) et aux travailleurs exploités, « ceux qu'on engage, qu'on remercie, qu'on augmente, qu'on diminue » (11).

Il est maintenant clair que les échanges de Prévert avec les surréalistes, dont il se distancie à la fin des années 1920, contribue à nourrir, voire modeler les convictions idéologiques et esthétiques rebelles du futur poète. Cette « formation », que les rencontres à Paris favorisent, se continue dans les années 1930. Durant cette décennie, le climat politique français est marqué par une attention particulière portée à la condition de ceux en bas de l'échelle sociale. Cette tendance se reflète dans la prise au pouvoir, même succincte, du Front Populaire, un événement qui s'accompagne d'un moment d'optimisme social (Sheringham 121). Cette alliance de groupes de gauche, qui gagne les élections en 1936, met en effet au centre de son programme la situation socio-économique des classes populaires et entame d'importantes réformes gouvernementales pour l'améliorer (Sheringham 121). C'est dans cette atmosphère sociopolitique que Prévert rencontre en 1932 le Groupe Octobre, une troupe parisienne de théâtre engagé qui s'oppose aux institutions pour soutenir les exploités en tout genre. Roger Blin, qui fait partie du groupe, en résume les positions ainsi : « anti-colonialiste, anti-policier, anti-militariste, anti-curé » (cité par Fauré 344). Les convictions de la troupe cadrent alors bien avec l'ambiance générale de la première moitié des années 1930 ; comme l'explique Claire Blakeway : « Prévert and the Groupe Octobre were a part of the exuberant, optimistic spirits which characterised the Popular Front's rise to power. Moreover, the Popular Front symbolised the values for which the group had been working, namely, liberty, solidarity, pacifism » (72)<sup>2</sup>. Dans la veine de l'Agit-Prop, le Groupe Octobre donne ses représentations dans différents lieux stratégiques de Paris, comme devant des usines dont les travailleurs sont en grève ou dans des soupes populaires qui accueillent des chômeurs. Le message politique en est clairement dissident : il s'agit d'inciter les exploités et les laissés-pour-compte à se révolter contre le système et les valeurs en place. Raymond Bussières, un des fondateurs de la troupe, témoigne : « [c]e qui nous intéressait, ce n'était pas du tout le théâtre, c'était la révolution » (cité par Rebérioux 109). Cette mission, semblable à celle des surréalistes, séduit Prévert qui admire l'atmosphère de fraternité et d'égalité qui règne au sein du groupe parisien (Blakeway

---

<sup>2</sup> Si les convictions du Front Populaire s'alignent initialement avec celles de Prévert, celui-ci critique certains aspects du parti. En particulier, il s'oppose à la stratégie électorale unificatrice du Front visant à attirer les votants catholiques et centristes (Ousselin 955). Prévert dénonce aussi les programmes gouvernementaux d'universalisation de la culture, qui lui apparaissent un moyen pour l'institution politique d'avoir un droit de regard sur l'art (Andrew et Ungar 155).

50)<sup>3</sup>. Devenu l'auteur principal de la troupe, Prévert écrit des textes qui prennent souvent la forme de commentaires sur des événements sociaux d'actualité en relation avec la pauvreté, le chômage et l'exploitation que subissent les classes populaires. Par exemple, le chant parlé *Citroën* fait référence à une grève des travailleurs de l'usine Citroën à Paris en 1933. Ce texte, qui dénonce l'immoralité du système capitaliste, met en scène la figure d'André Citroën, un patron bien connu pour dilapider son argent dans les casinos, face à ses ouvriers sous-payés qui luttent pour survivre.

La période de Prévert auprès du groupe de théâtre parisien représente pour le futur poète un stade essentiel dans sa « formation » d'auteur révolté. Arlette Besset, membre de la troupe, souligne bien le rôle fondamental du Groupe Octobre dans le développement de Prévert comme écrivain. Affirmant que « Jacques s'est mis à écrire davantage, parce qu'il écrivait pour nous » (cité par Fauré 209), Besset remarque que

la collaboration apportée au Groupe Octobre a canalisé pour un temps cette faculté de vision du monde de Prévert et ses moyens d'expression quasi spontanés . . . vers la lutte contre . . . les injustices inacceptables. Pour Prévert, cette expérience fut très utile car elle lui permit . . . de vérifier la prodigieuse efficacité du verbe (208).

En somme, à travers son travail créatif pour le groupe, Prévert s'exerce pour la première fois de manière intensive à l'expression écrite de ses revendications, tout en mettant en pratique ses convictions artistiques influencées par le surréalisme—rappelons qu'il n'avait que très peu publié auparavant et que son rapport au langage chez les surréalistes restait essentiellement de l'ordre du jeu. Prévert trouve donc sa voix en tant qu'auteur auprès du Groupe Octobre : son rôle dans la troupe lui permet de façonner le style qui lui est propre, et qui se retrouvera dans sa poésie. Cette continuité stylistique se remarque clairement dans certains textes écrits à l'époque qui apparaîtront par la suite dans des recueils poétiques, comme les chants « La Complainte du petit cheval », « Familiale » et « La Pêche à la baleine », tous trois inclus dans *Paroles*.

Comme le relève Besset en évoquant le style « quasi spontané » de l'écrivain—elle parle de son « don naturel pour . . . 'la parole automatique', prônée par Breton » (cité par Fauré 208)—, les textes prévertiens pour la troupe de théâtre rappellent la démarche artistique surréaliste. Ce lien de parenté est peut-être le plus frappant dans l'omniprésence, au sein de l'écriture prévertienne de l'époque, d'une thématique à la fois sinistre et grotesque générant un humour sardonique. Les membres du Groupe Octobre décrivent bien ce style particulier. Par exemple, Fabien Loris le décrit comme un « humour corrosif agissant comme de l'acide sur une plaque » (cité par Fauré 234), tandis que pour Blin, c'est un « humour allusif, féroce au second degré » (cité par Fauré 346).

---

<sup>3</sup> Prévert prendra d'ailleurs ses distances avec le groupe en 1935 quand il sentira en son sein l'abandon de cet idéal de solidarité prolétarienne internationale (Blakeway 78).

Les critiques littéraires de l'époque, dont Antonin Artaud, commentent de même sur la brutalité et le comique décalé des pièces prévertiennes. Ainsi, Artaud considère ces œuvres comme un « théâtre des ténèbres » (256), avec « des farces qui sont des sanglantes critiques des mœurs et de l'esprit bourgeois » (254). Cette association de sinistre et de grotesque qui marque les textes de Prévert pour le Groupe Octobre rappelle sans contexte l'humour noir qu'affectionnent les surréalistes. Breton, qui a inventé cette appellation, reconnaît d'ailleurs la présence de ce style dans les œuvres prévertiennes des années 1930<sup>4</sup>. Il cite comme modèles de ce mode d'expression les deux chants militants « Le Temps des noyaux » (1934) et « La Crosse en l'air » (1936), exprimant son admiration pour ces deux textes « à l'esprit surréaliste » (Breton, *Entretiens* 193) dans leur usage d'un humour corrosif pour attaquer la société aliénante actuelle (193). La visée contestataire, plutôt que comique, de l'humour noir est incontestable : il ne s'agit pas de divertir mais de choquer, de révolter. Ainsi Mireille Rosello affirme-t-elle au sujet de l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton :

Il n'est pas exclu que l'humour noir déclenche éventuellement un rire crispé ou même un éclat de rire. Mais il est tout aussi susceptible de provoquer une autre forme de spasme physique . . . : une nausée . . . ou cette puissante contorsion mentale qu'est le bouleversement, la colère extrême (9).

Il en est ainsi des œuvres prévertiennes pour le Groupe Octobre : si elles contiennent des éléments cocasses, ridicules ou risibles qui peuvent parfois amener à esquisser un sourire, elles n'ont pour but que de dénoncer le côté sombre de la société de l'époque. C'est le cas de *La Famille tuyau de poêle* (1933) qui parodie jusqu'à l'absurde la forme du mélodrame bourgeois afin de se moquer des vices de la classe sociale dépeinte (Blakeway 63). Il en est de même des pièces satiriques comme *Le Tableau des merveilles* (1936). Dans ce texte, trois saltimbanques arrivent dans une ville pour y monter un spectacle qui, selon eux, n'est visible que par les gens intelligents et moraux. Les notables présents s'empressent de mentir et de réagir à la représentation, dénigrant les petites gens qui reconnaissent ne pas la voir. Le but du *Tableau des merveilles* est clair : à l'aide d'une « clownerie poussée au paroxysme » (Georges Altman, cité par Fauré 376) et d'un « humour féroce, frénétique, crispé » (375), il s'agit d'exposer la vanité, la malhonnêteté et l'hypocrisie de l'élite.

Le comique grinçant des satires et des parodies de Prévert, qui dévoile des vérités dérangementantes sur la société actuelle, se base souvent sur l'ironie, comme dans *Le Tableau des merveilles* où « l'ironie . . . raille ici ce dont [les ouvriers] souffrent : morale égoïste, 'travail libérateur', production inhumaine » (Altman, cité par Fauré 376). Selon la

---

<sup>4</sup> Breton inclura plus tard le poème « Tentative de description d'un dîner de têtes » dans son *Anthologie de l'humour noir* (1950).

définition de Mitchell Green, l'ironie apparaît dans la présentation d'une incongruité, souvent absurde, entre les attentes que l'on peut avoir dans une situation et ce qui arrive réellement (2). L'outil ironique porte toujours une charge critique envers le grotesque de la scène : « we express a sense of a situation's absurdity . . . with the aim of showing what that absurdity . . . feels like. Furthermore, one cannot express a sense of a situation's absurdity without evaluating it negatively » (Green 18). Cette technique rhétorique s'observe souvent dans les textes prévertiens pour le Groupe Octobre sous la forme d'une juxtaposition ironique. Par exemple dans le chant parlé *Citroën*, l'auteur présente en parallèle la situation indécente des travailleurs qui se battent pour survivre et l'existence confortable et insouciance de la bourgeoisie qui les emploie. En associant ces deux conditions de vie incompatibles, Prévert met en lumière de manière flagrante l'incohérence du système de fonctionnement socio-économique contemporain où le travail n'enrichit pas les individus qui le font, ceux-ci mourant de faim malgré la richesse à disposition. Dans la chanson « Familiale », la juxtaposition ironique réside dans l'association incongrue des actions exécutées quotidiennement par les membres de la famille : la mère tricote et le père fait des affaires alors que le fils se bat à la guerre. La mise en relation saugrenue de la vie futile des parents avec la gravité de la situation du fils dénonce le grotesque des discours politiques qui normalisent la guerre auprès de la population au point que celle-ci n'en perçoive plus le sérieux. L'absurde de cette attitude apathique face aux dangers de la guerre culmine lorsque le fils meurt au combat dans l'indifférence générale. La réaction des parents se limite en effet à ajouter une nouvelle activité dérisoire à leur quotidien : aller au cimetière.

Comme je viens de le montrer, les observations et les rencontres que Prévert est à même de faire à Paris l'aident à développer ses convictions sociales et son style d'écriture, et donc à faire de cet écrivain le poète subversif que l'on connaît. Les conceptions idéologiques et stylistiques de Prévert se retrouvent dans le traitement même du motif parisien dans ses poèmes, et en particulier dans la représentation des classes populaires qu'il défend. Ainsi, les œuvres poétiques prévertiennes dénoncent les conditions de vie et l'exploitation des plus défavorisés, et ce à l'aide d'un style sinistre et ironique similaire à celui des textes écrits pour le Groupe Octobre. De plus, elles revendiquent la valeur de la vie populaire en soulignant le merveilleux, vision chère aux surréalistes que l'écrivain a fréquentés.

Tout d'abord, les textes poétiques de Prévert condamnent la situation inacceptable des plus humbles dans le système social en place, souffrance infligée avec la complicité des privilégiés. Dans la mise en scène de Paris, cette dénonciation se fait des plus acerbes à travers l'exposition de la misère extrême dans laquelle vivent certains habitants de la capitale. Prévert utilise ici des descriptions brutes et sombres pour rendre son attaque plus virulente. Par exemple, le court texte « La Belle saison » dépeint le dénuement absolu d'une marginale observée dans la ville ainsi :

À jeun perdue glacée  
 Toute seule sans un sou  
 Une fille de seize ans  
 Immobile debout  
 Place de la Concorde  
 À midi le Quinze Août (Prévert, *Paroles* 16).

L'énumération détaillée, graphique et quasi-macabre des maux de la jeune fille—la faim, le froid, l'impuissance et la désorientation—vise à mettre l'accent sur l'ampleur et l'horreur de sa misère. La gravité de la situation est aussi mise en avant par l'usage d'un titre ironique, outil rhétorique rencontré auparavant dans les textes prévertiens pour le Groupe Octobre. Ici, le poète viole les conventions artistiques selon lesquelles un titre doit représenter l'idée centrale de l'œuvre en attribuant à son poème un titre qui en est l'opposé. Ce décalage déroutant entre les attentes sur le texte « La Belle saison »—censé être léger et joyeux—et son véritable enjeu—une dénonciation de la précarité sociale—met bien en lumière le sérieux du sujet traité. Un contraste similaire se retrouve au sein du poème dans un jeu de juxtaposition ironique, technique récurrente dans les œuvres passées de Prévert. Ici, la condition déplorable de la pauvre existe parallèlement à un contexte positif—la jeunesse, la Concorde, en pleine journée, un jour férié, en été. Par cette manœuvre stylistique, le poète insiste sur l'indécence de cette misère qui ronge une adolescente, et ce dans un quartier aisé de Paris, un jour de congé, pendant une saison chaude et ensoleillée. Comme le fait la juxtaposition ironique présente dans *Citroën*, il s'agit ici de montrer l'absurdité d'un modèle social où coexistent des gens qui meurent de faim et des personnes qui vivent dans l'abondance, y compris dans un quartier riche comme La Concorde.

Si les nantis ignorent les difficultés de vie des classes populaires, c'est que leurs intérêts sont en jeu et que cette situation aliénante pour « ceux qui » est en fait profitable à « Ceux qui ». Dans sa représentation du Paris humble, Prévert s'insurge en premier lieu contre l'aliénation des classes prolétariennes par le travail, activité qui ne vise qu'à enrichir l'élite capitaliste. C'est le message du poème « Le Temps perdu » dans lequel un ouvrier sur le chemin de l'usine—peut-être celle de Citroën—se désole de devoir travailler un jour de beau temps. Le texte dénonce l'exploitation de la classe ouvrière pour le gain capitaliste, idée résumée dans l'adresse finale du travailleur au soleil : « tu ne trouves pas / que c'est plutôt con / de donner une journée pareille / à un patron ? » (Prévert, *Paroles* 146). Cette question est évidemment ironique. Le poète trahit ici les codes de communication en offrant une interrogation qui n'attend pas de réponse, celle-ci étant évidente pour le travailleur comme pour le lecteur : il est bien sûr dommage de manquer une journée ensoleillée à cause d'un travail. Cette « fausse » question ne sert qu'à attirer l'attention sur sa réponse indéniable, ainsi que sur l'affirmation plus générale qu'elle sous-entend, à savoir que le système capitaliste empêche le prolétariat d'être

heureux. La virulence de la critique contenue dans la question de l'ouvrier est renforcée par l'usage de « plutôt » et « con », deux termes trop modérés pour décrire la gravité de la situation. Ce procédé d'ironie verbale par euphémisme (Green 20) « highlight[s] the contrast between [the ironist's] description and the actual state of affairs » (20), et vise à insister sur le sérieux du problème, « its extremity » (20). On retrouve ici un autre exemple d'humour noir si cher aux surréalistes : comme dans « Familiale », le poète mentionne une situation tragique d'un ton léger et nonchalant, ici par l'usage de termes euphémiques, afin de scandaliser le lecteur face à la scène décrite. En outre, Prévert utilise une fois de plus une juxtaposition ironique pour s'attaquer au système socio-économique en place. En associant deux conditions opposées, la vie joyeuse du travailleur au soleil et la morosité d'une journée de labeur, il révèle l'absurdité des discours capitalistes dominant la société actuelle, discours valorisant le travail et dénigrant les loisirs. Il est en effet grotesque d'encourager à l'effort alors que le bonheur réside dans la joie simple de l'oisiveté. Cette affirmation fait écho au titre du poème, lui-même ironique. Si l'idée de « temps perdu » fait conventionnellement référence à l'inactivité, ce sens établi est bafoué puisque l'expression renvoie au contraire ici à l'activité professionnelle. L'utilisation du verbe « donner » dans la question de l'ouvrier le confirme : le travailleur ne reçoit rien en contrepartie de sa journée passée à l'usine et par conséquent, il perd son temps en y allant. Tout comme dans les textes écrits pour le Groupe Octobre, le poète se moque ici du concept de « travail libérateur » (Altman, cité par Fauré 376) afin de ridiculiser la logique capitaliste qui pousse à la productivité.

Comme l'illustre « Le Temps perdu », la poésie de Prévert non seulement dénonce le mauvais traitement des humbles dans la société contemporaine, mais affirme aussi l'existence d'une certaine valeur dans la vie prolétarienne, considération négligée par le système idéologique dominant. Cette idée mène à une seconde revendication qui s'observe dans la mise en scène du Paris populaire au sein des poèmes prévertiens : défendre les qualités et l'intérêt de l'expérience de ceux en bas de l'échelle sociale. Dans la veine de la démarche surréaliste dont Prévert s'est imprégné au contact du groupe de Breton, il s'agit d'aller au-delà des apparences et des normes perceptives afin de pouvoir dévoiler le « merveilleux quotidien » (Aragon, *Le Paysan de Paris* 16). Le récit autobiographique « Enfance », qui raconte la jeunesse du poète dans la capitale, est un modèle de cette perception sublimée des lieux populaires, y compris « des mauvais quartiers de Paris » (Prévert 250). Ignorant la réputation négative de ces zones, Prévert en constate la quiétude et la richesse, affirmant qu'elles « étaient pourtant calmes et tranquilles » (250) et « n'étaient jamais pareil[le]s, même si les pauvres se ressemblaient » (249). Par exemple, le poète décrit un camp de Romanichels comme un lieu d'enchantement ; il raconte : « il y avait autour des baraques en planches, des petits jardins pleins de grands soleils jaunes qui dansaient dans le vent, une petite fille en tablier rouge avec un arrosoir vert, et des roulottes de toutes les couleurs comme le linge qui séchait autour » (250). En allant au-delà des apparences, le poète est capable de percevoir

le dynamisme, la légèreté et la beauté inattendues qui existent dans ce paysage urbain de prime abord banal et sans intérêt.

Suivant le même processus, Prévert révèle la grandeur exceptionnelle de certaines figures typiques des rues parisiennes, personnages qui occupent cependant des métiers manuels conventionnellement sans prestige ou reconnaissance sociale. Ainsi dans les yeux de poète, l'uniforme pourtant peu saillant des égoutiers confère à ces travailleurs un air noble et héroïque. Prévert se rappelle dans « Enfance » : « je les trouvais beaux quand ils marchaient tout droits, avec leurs grandes bottes noires, comme des seigneurs. Une fois, j'en rencontrais trois, un gros, un maigre, un moyen, et c'étaient tout à fait aussi souriants et aussi fiers, les trois mousquetaires » (250). Similairement, en ignorant les connotations négatives généralement attribuées à la saleté, celle-ci peut devenir une qualité puisqu'elle permet aux charbonniers de ressembler à des vedettes de cinéma : en ressortant de la Seine où ils plongent pour se rincer, ils apparaissent les yeux encore cernés de noir et « on aurait dit qu'ils étaient masqués ou maquillés, comme des acteurs », se souvient le poète (Gasiglia-Laster et Laster, Notices 1 : 1153).

La vision merveilleuse de Paris chez Prévert permet aussi de mettre en avant la valeur du parler populaire, alors que celui-ci est considéré comme rustre et incorrect suivant les standards linguistiques déterminés par l'élite. Relevant la créativité et la richesse de ce langage du quotidien, l'écrivain s'enthousiasme par exemple pour les expressions originales et amusantes que les Parisiens ordinaires inventent, comme d'appeler le trolleybus une « langouste » ou la Citroën 2CV une « lessiveuse » (Prévert et Pozner 907). Il voit dans la langue populaire, surtout celle parlée à Paris, un dynamisme et un lyrisme sans pareil : « Ce langage, sans arrêt, est créé par le peuple. Davantage à Paris qu'ailleurs. Chaque fois que survient quelque chose de nouveau, aussi bien un objet industriel qu'une nouvelle façon de faire marcher une chose, les gens qui travaillent ou même qui ne foutent rien, trouvent toujours une expression immédiate et poétique » (907). Dans ce cas, il est clair que Prévert ignore le système de valeurs établi en attribuant des qualités littéraires à la langue populaire. Il va même jusqu'à la hisser au rang d'art en statuant qu'entre « la main-d'œuvre et la main de chef-d'œuvre . . . , il n'y a pas tellement de différence » (848).

Comme établi par les surréalistes et comme l'illustre la perception du parler populaire comme d'un art, la vision merveilleuse du monde comporte *de facto* une contestation sociopolitique et idéologique. Plus que de questionner les normes esthétiques, cette démarche perceptive remet en cause tous les principes de pensée et de jugement admis, y compris ceux qui justifient une hiérarchie socio-économique entre individus. Percevoir des caractéristiques positives à la misère, au banal et à la saleté comme le fait Prévert conduit en effet à nier la validité des valeurs imposées par « Ceux qui », telles que l'argent, l'instruction et le pouvoir. Il s'agit, comme le relève Aragon dans sa définition de « merveilleux », « d'un refus d'une réalité » afin de créer un « nouveau rapport » (*La Peinture au défi* 6) au monde, c'est-à-dire une nouvelle grille de

lecture pour appréhender les choses. C'est bien ce en quoi consiste l'entreprise surréaliste révolutionnaire qui découle « du souci de promouvoir un nouvel ordre de valeurs » (Breton, *Entretiens* 105). Chez Prévert, ce système épistémologique inédit qui affirme la grandeur des petites gens constitue un renversement complet des critères de jugement et de perception établis : « ce qui est noble est avili » (Bataille 215) et au contraire, ce qui est vil est ennobli. Par exemple dans cet ordre inversé, la simplicité et l'humilité sont des qualités plus valorisées que la richesse et l'intellect, ce qui rend les classes défavorisées plus méritantes que les autres. Cette conviction se reflète dans une réflexion de Prévert sur une autre figure typique du paysage parisien : le balayeur des rues. Comme pour décrire les égoutiers et les charbonniers, l'auteur s'oppose aux clichés sur ces hommes au travail modeste et en souligne la beauté et la dignité incomparables. Il insiste aussi ici sur le fait que ces qualités sont supérieures à celles des intellectuels, que la société met pourtant sur un piédestal :

avec leur balai, si on regarde bien, ils sont très beaux, beaucoup plus beaux dans leur comportement, beaucoup plus dignes . . . que nombre de grands cerveaux, c'est-à-dire de super-cerveaux que nous regardons et que nous écoutons parfois à la télévision, . . . les robots savants (cité par Gasiglia-Laster et Laster, *Notices 2* : 1466).

De la même manière, le parler populaire est plus riche et exact que le français académique d'après le système de valeur mis en avant dans le merveilleux prévertien. Ainsi déclare le poète : « [l]e langage du peuple, on lui doit presque tout. Un reptile, le peuple lui a trouvé un nom. Les savants trouvent des surnoms . . . (Prévert et Pozner 907–908). Au final, pour Prévert, la vérité et la beauté la plus profonde ne se trouvent que dans les bas-fonds, comme l'illustre la représentation du Paris populaire dans ses poèmes.

Dans cet essai, j'ai démontré en quoi Paris est un élément catalyseur du développement de la conscience sociale et du style d'écriture de Prévert, caractéristiques qui se retrouvent dans la poésie prévertienne à travers la représentation même de la capitale, et en particulier de la classe populaire qui y vit. Ainsi dans ses textes poétiques, l'écrivain se révolte contre les conditions de vie des plus défavorisés à l'aide d'un style sinistre et ironique, techniques d'écriture perfectionnées au temps de son activité pour le Groupe Octobre. Il défend aussi la valeur de l'expérience des « ceux qui » par l'usage du merveilleux surréaliste auquel il s'initie dans le groupe de Breton. Il est intéressant de remarquer que si le poète a la faculté de mettre à jour le sublime de l'existence des petites gens de la capitale, ceux-ci utilisent une technique similaire dans leur propre vie. Prévert le remarque lui-même en relevant l'habileté avec laquelle les plus humbles utilisent ce qui est à leur portée pour tirer un certain contentement de leur situation difficile. Par exemple, il se rappelle de la manière dont des enfants d'un quartier pauvre qu'il a traversé

étaient capables de s’amuser avec des jeux créés à même la précarité ; ainsi, « . . . dans la rue en pente, les gosses du quartier, tout joyeux, roulaient à toute vitesse sur des chariots qu’ils avaient eux-mêmes fabriqués » (Prévert, « Enfance » 248).

Dans *L’Invention du quotidien* (1980), Michel de Certeau examine ce type de pratiques innovantes qui naissent chez ceux victimes d’un système sociopolitique et économique défavorable. Ces « manières de faire » (Certeau 76), comme il les appelle, consistent à « se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies. Il faut ‘faire avec’ » (59–60). Comme exemple de ces pratiques, Certeau relève la manière créative dont un Maghrébin, qui se voit imposé le français métropolitain à son arrivée en France, peut jouer avec ce système linguistique en y insérant sa manière de parler — sa manière d’« habiter » la langue (76). Ainsi faisant, « [le nouvel arrivant] se crée un espace de jeu pour des *manières d’utiliser* l’ordre contraignant . . . de la langue. Sans sortir de la place où il faut bien vivre et qui lui dicte une loi, il y instaure de la *pluralité* et de la créativité » (77). Cette idée se retrouve dans les commentaires que fait Prévert au sujet du parler populaire, arguant que « [l]e peuple transforme la langue » (Gasiglia-Laster et Laster, *Notices* 2 1472) pour en faire « le langage de tous, . . . réinventé par tous » (Prévert et Pozner 906). C’est le cas par exemple des appellations populaires innovantes créées pour désigner les choses du quotidien, comme les expressions en référence au trolleybus et à la 2CV évoquées plus haut (907). Ces formulations représentent bien une manière de déjouer l’imposition du français académique, de « maltrait[er] ou modifi[er], à son gré, la langue sacrée » (846).

Selon Certeau, ces pratiques de « faire avec » portent en elles une charge subversive puisqu’elles remettent en question l’ordre établi : c’est « *une manière d’utiliser* des systèmes imposés [qui] constitue la résistance à la loi historique d’un état de fait » (59). Prévert reconnaît cet aspect dissident des manipulations populaires, décrivant par exemple les jeux de langue populaires comme un moment où « [l]a langue vulgaire tire la langue à la langue distinguée » (Prévert et Pozner 906). Pour le poète, l’intérêt premier de cette révolte réside dans la manière dont ces formes de « faire avec » permettent à « ceux qui » d’accéder à un certain bonheur existentiel qui leur est normalement refusé dans le système en place. Prévert illustre cette idée dans une réflexion métaphorique où il imagine un enfant troubler la stabilité d’un marécage impénétrable en y jetant des cailloux, ce qui crée des formes plaisantes à la surface de l’eau. Ainsi,

l’enfant, dans un marécage, jette une pierre, fait des ronds. Ces ronds, dans le marécage des pensées imposées, des pensées forcées, ils tournent, ils font des images. Des images qui consolent, qui font rire, les gens qui sont esclaves comme aujourd’hui tant de gens, . . . esclaves d’esclavages soi-disant abolis (908).

Le marécage représente ici le système établi contre lequel l'enfant, symbole des exploités et des délaissés de la société—les esclaves—, se rebelle en troublant le calme à l'aide de cailloux, c'est-à-dire avec sa manière de vivre originale. Cet acte, qui lui apporte une certaine joie, le libère un instant de l'existence difficile qui lui est imposée. Ce comportement s'observe par exemple chez les petits Parisiens décrits dans « Enfance » qui s'amuse à faire des courses de chariots construits avec le peu à leur disposition (Prévert 248). Il se retrouve aussi chez l'ouvrier du « Temps perdu » qui profite d'un moment de soleil matinal sur le chemin le conduisant à une journée de labeur. Tous ces personnages troublent le marécage, c'est-à-dire contestent l'organisation sociale actuelle et leur condition d'opprimés, en trouvant des manières de jouir de la vie au sein d'un monde défavorable.

D'après Certeau, le pouvoir de ces manipulations face à l'ordre établi est cependant très limité : c'est un pis-aller mis en œuvre par des êtres de peu, un « art du faible » (87), une simple « ruse » (87) ou une petite « revanche » (80) face à la situation. À l'inverse, Prévert attribue tout-de-même un pouvoir suprême au mode de vie qu'adoptent les classes défavorisées, mode de vie qui se base sur l'appréciation du *hic et nunc* : c'est la clé d'accès à la véritable valeur de l'existence. L'écrivain trace même un lien quasi-intrinsèque entre plénitude de vie et une attitude inspirée de celle des « ceux qui ». Dans le poème « Presque », il définit le bonheur et le malheur par des caractéristiques qui rappellent le comportement tantôt des opprimés et tantôt des puissants dans la société. Ainsi, la félicité est associée à l'appréciation du présent et des choses simples à notre portée—du côté des gens ordinaires—, comme passer une nuit blanche et jouir d'un moment d'insouciance. Le poète imagine alors « Le bonheur avec les yeux cernés / . . . / Le bonheur qui ne pense à rien » (108). À l'opposé, le malheur valorise les possessions, semble toujours stressé et réfléchit constamment—marques de l'élite socio-économique et intellectuelle : c'est « Le malheur avec une montre en or / Avec un train à prendre / Le malheur qui pense à tout... » (108). Par conséquent, lorsque le poème « Pater Noster » invite tout un chacun à trouver sa part de satisfaction dans l'existence en appréciant « . . . toutes les merveilles du monde qui sont là, simplement sur la Terre / Offertes à tout le monde, éparpillées » (40), le poète s'adresse surtout à « ceux qui », aux individus qui savent apprécier ce qui est à leur disposition plutôt que d'être aveuglés par la quête permanente de fortune, de succès ou de pouvoir. Pour Prévert, cette faculté de percevoir la véritable valeur de l'existence fait la supériorité des petites gens, ceux qu'il défend tant dans ses poèmes.

#### OUVRAGES CITÉS

Andrew, Dudley et Steven Ungar. *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*. Harvard University Press, 2008.

- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Gallimard, 1926.
- . *La Peinture au défi*. Librairie José Corti, 1930.
- Artaud, Antonin. « Le Théâtre français cherche un mythe ». 1936. *Œuvres Complètes*, vol. 8, Gallimard, 1980, pp. 254–256.
- Bataille, Georges. « De l'âge de pierre à Jacques Prévert (ou les liens de la poésie à l'événement) ». *Critique*, no. 3, 1946, pp. 195–214.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. *Œuvres complètes*, vol. 1, 1857, pp. 3–196.
- . *Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Gallimard, 1975, 2 vols.
- . *Le Peintre de la vie moderne*. *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 683–724.
- . *Salon de 1846*. *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 415–496.
- Blakeway, Claire. *Jacques Prévert : Popular French Theater and Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- Blanchot, Maurice. « Quelques réflexions sur le surréalisme ». *L'Arche*, no. 8, 1945, pp. 93–104.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. 1940. Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1972.
- . *Entretiens 1913–1952*. Gallimard, 1952.
- . *Manifeste du surréalisme*. 1924. *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1962, pp. 13–64.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien : arts de faire*. Gallimard, 1980.
- Corsetti, Jean-Paul, « Le Voyou au pâle visage. Entretien avec Michel Leiris », *Europe*, no. 748–749, 1991, pp.19–23.
- Duhamel, Marcel. *Raconte pas ta vie*. Mercure de France, 1972.
- Éluard, Paul et André Breton. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- Fauré, Michel. *Le Groupe Octobre*. Christian Bourgeois Éditeurs, 1977.
- Gasiglia-Laster, Danièle. *Le Paris de Prévert*. Éditions Alexandrines, 2015.
- . *Paris Prévert*. Gallimard, 2016.
- Gasiglia-Laster, Danièle et Arnaud Laster. Notices, documents et notes. Prévert, *Œuvres complètes*, vol. 1, pp. 979–1439.
- . Notices, documents et notes. Prévert, *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 935–1509.
- Green, Mitchell, « Irony as Expression (of a Sense of the Absurd) ». *Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, vol. 12, 2018, pp. 1–24, <https://doi.org/10.4148/1944-3676.1116>. Consulté le 16 janvier 2022.
- Hewitt, Nicholas. « Shifting Cultural Centres in Twentieth-Century Paris ». *Parisian Fields*, éd. par Michael Sheringham, Reaktion Books, 1996, pp. 30–45.
- Laster, Arnaud. *Paroles, Prévert*. Hatier, 1972.
- Mossé, Claude. « Entretien avec Jacques Prévert ». *RTS*, 29 octobre 1961, [www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3468414-jacques-prevert.html](http://www.rts.ch/archives/tv/information/continents-sans-visa/3468414-jacques-prevert.html). Consulté le 30 juin 2021.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Éditions du Seuil, 1964.

- Ousselin, Edward. « Film and the Popular Front : *La Belle Équipe* and *Le Crime de M. Lange* ». *The French Review*, vol. 79, no. 5, 2006, pp. 952–962.
- Prévert, Jacques. « Enfance ». 1972. *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 215–253.
- . *Œuvres complètes*, éd. par Danièle Gasiglia-Laster et Arnaud Laster, Gallimard, 1992, 2 vols.
- . *Paroles. Œuvres complètes*. 1946. vol. 1, pp. 3–157.
- . « Saint-Germain-des-Prés ». 1984. *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 948–951.
- Prévert, Jacques et André Pozner. *Hebdomadaires*. 1972. Prévert, *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 828–930.
- Queneau, Raymond. « Jacques Prévert. Le Bon génie ». 1951. *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965, pp. 223–235.
- Rebérioux, Madeleine. « Théâtre d'agitation : le Groupe 'Octobre' ». *Le Mouvement Social*, vol. 91, 1975, pp. 109–119.
- Rosello, Mireille. *L'Humour noir selon André Breton*. Librairie José Corti, 1987.
- Sheringham, Michael. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford University Press, 2006.