

ANNA MAZIARCZYK

CERCLES, SPIRALES, LABYRINTHES ET TROUS NOIRS : FORMES DU CHRONOTOPE CHEZ RAYMOND QUENEAU

L'univers de Queneau est facilement reconnaissable pour tout lecteur familier de ses romans. Ordinaire et banal au premier abord, il semble n'être qu'un cadre pour la présentation de la vie des classes basses. Or, cette impression d'un réalisme classique à visée populiste est au cours de l'action systématiquement détruite, voire même anéantie. L'insolite et l'absurde s'y entremêlent de manière à créer un univers particulièrement énigmatique et ambigu où arrivent des événements imprévus et mystérieux. Le chronotope quenien se présente ainsi comme typiquement surréaliste (Mrozowicki, 1990 : 41) et semble être largement influencé par les débuts littéraires de l'écrivain et sa participation aux travaux de ce mouvement. Toutefois, cette destruction de l'effet de réel ne résulte pas uniquement de l'intervention de l'irréel, mais elle s'opère également à travers divers procédés stylistiques et narratifs, inspirés sans doute par les principes de l'Oulipo. Les répétitions, les suppressions des transitions, les clichés ou la défamiliarisation dissipent l'illusion référentielle et semblent priver l'univers quenien de sens. Si l'on peut y voir l'expression d'une nouvelle esthétique littéraire fondée sur la « formalité » (Catonné, 1992 : 30), il paraît pourtant discutable de considérer l'auteur comme précurseur des romans de l'absurde (Catonné, 1992 : 106). Le chronotope quenien, fondé de manière amusante – quoique plus discrète que les célèbres contraintes – sur des règles oulipiennes, joue au moins un double rôle dans le texte : ludique et symbolique à la fois.

Une apparente banalité de l'univers quenien résulte directement du choix du cadre d'action : l'auteur décrit des espaces périphériques, peu significatifs, où rien d'intéressant n'arrive jamais et où les habitants mènent une existence médiocre, réduite aux mêmes actions routinières. Presque tous les textes (à l'exception de *Saint Glinglin*) évoquent des lieux que l'on peut sans peine localiser sur la carte. On remarque également une nette prédilection pour l'espace urbain, prédilection qui frôle presque la mythification car l'action se déroule le plus souvent en ville et Paris y tient une place prépondérante. L'auteur se concentre, de préférence, sur des endroits caractéristiques de la ville mentionnée, le cadre est donc identifiable sans peine par la plupart des lecteurs. Le système toponymique engendre

ainsi l'effet de familiarité, qui est renforcé encore davantage par les indications topographiques, fort détaillées et nombreuses dans les textes. Le narrateur se plaît à fournir des informations sur la disposition des rues et l'emplacement des bâtiments et il retrace avec un grand soin les itinéraires des protagonistes : «il monta le boulevard Saint-Michel jusqu'à la rue Gay-Lussac, puis le redescendit jusqu'à la Seine. [...] A sept heures tapant, il pénétra dans le Chartier de la rue Racine [...]. Puis, il alla prendre l'AI place Saint-Michel et rentra sans difficultés à l'*Hôtel du Tambour*, comme se nommait cette cassine» (Queneau, 1936 : 27). La dimension spatiale du chronotope quenien est ainsi formée essentiellement d'indications toponymiques et topographiques, d'autant plus que les descriptions défilent. Rares et brèves, elles prennent souvent forme de passages descriptifs qui fournissent quelques éléments caractéristiques pour évoquer le cadre spatial et camper l'atmosphère.

La dimension temporelle est organisée de manière fort analogue à celle spatiale. Le système préféré de datation est basé sur des références à des événements historiques, sociaux et culturels caractéristiques de l'époque présentée. Les indications sont souvent implicites et apparaissent dans les conversations des protagonistes qui discutent de la situation actuelle. On parle aussi bien des événements significatifs comme l'Expo Universelle de 1937 (Queneau, 1952 : 131, 145) que des faits divers comme l'arrivée à Paris de Charlie Chaplin ou l'incendie du magasin Printemps (Queneau, 1936 : 73, 165). Quant au narrateur, lui aussi fait souvent référence à des grandes dates de l'histoire pour situer l'action dans le contexte temporel. Ainsi, par exemple dans *Les Fleurs bleues*, roman qui raconte les voyages dans le temps effectués par le duc d'Auge, sont évoqués à tour de rôle : la construction de Notre-Dame à Paris, la VII^{ème} croisade de Louis IX, la guerre de Cent Ans, la prise de la Bastille durant la Révolution. Grâce à ces informations, les déplacements du protagoniste sont faciles à dater.

En se référant aux endroits et aux événements communément connus, le système de repérage spatio-temporel contribue à «ajouter 'une dimension représentative' à la fiction» (Campbell-Sposito, 1987 : 346). Pourtant, faute de descriptions développées et à cause de leur dispersion dans le texte, «l'effet d'illusion» ne s'instaure jamais pleinement. Bien qu'il semble réaliste, le chronotope s'avère être, en effet, fort stéréotypé. La présentation de Paris visité par Zazie ressemble fort «à une parodie de programme pour touristes pressés» (Pestureau, 1984 : 40), mais elle est fondée sur des poncifs. Le narrateur mentionne des endroits légendaires qui fonctionnent dans l'opinion commune comme les symboles de la capitale : la tour Eiffel, la Sainte-Chapelle appelée «joyau de l'art gothique» (Queneau, 1959 : 96), le Panthéon et les Invalides avec «le tombeau véritable du vrai Napoléon» (Queneau, 1959 : 16), pour ne citer que quelques repères les plus importants pour l'action. Il ne manque pas de Paris folklorique, qui est représenté par le marché aux puces, lieu où «[...] on trouve des ranbrans pour pas cher, ensuite on les revend à un Amerlo et on n'a pas perdu sa journée» (Queneau, 1959 : 46). Le métro que Zazie désire passionnément voir constitue aussi un élément essentiel de cette image stéréotypée de la capitale.

Les informations fournies au sujet de la temporalité sont également formées de clichés. Banales et laconiques, elles portent sur ce qui est évident, comme c'est le cas de cette description de la plage à La Ciotat, insérée dans *Les Enfants du Limon*, qui se présente comme toutes les plages du monde : « Le ciel est bleu, la mer verte, le soleil jaune et la terre de plusieurs couleurs. Sûr que le bonheur flotte dans l'air à la ronde. » (Queneau, 1938 : 40–42). Les descriptions contiennent peu de « détails concrets » qui fassent s'instaurer « l'illusion référentielle » (Barthes, 1982 : 88). Le chronotope, fondé plutôt sur la *doxa* que sur la réalité, présente ainsi des analogies avec l'univers perçu par un des protagonistes Vincent Tuquedenne : il est réduit à une ossature formée de repères spatio-temporels, mais reste « privé de chair » (Queneau, 1936 : 142).

Cet apparent réalisme est exploité par Queneau de manière particulièrement perverse et tout à fait oulipienne : il sert de déclencheur des jeux chronotopiques qui déforment l'univers au point de mettre en doute son caractère familier et banal. Il est intéressant d'observer que, malgré de très nombreuses indications toponymiques et topographiques, les protagonistes ont tendance à s'égarer continuellement pendant leurs promenades. Rappelons ici le voyage de noces à Paris, effectué pour une question d'économies par Valentin tout seul, où il fait connaissance de la capitale à tâtons, sans pouvoir se repérer dans la ville à l'aide d'une carte. Un rapide trajet en taxi lui permet juste de jeter un coup d'œil sur quelques endroits bien connus. En effet, il n'explore à fond que la Gare de l'Est où il se perd et, faute de retrouver la consigne, il repart à la maison sans valise, après avoir envoyé à son épouse et ses amis les cartes postales représentant cette fameuse station de chemin de fer. *Zazie dans le métro* reprend ce motif comique d'errance à travers Paris pour en faire un de principaux fils d'intrigue. Déposée par sa mère à Paris pour un bref séjour dans la famille, Zazie vit une inoubliable aventure, en parcourant la capitale en compagnie de son oncle « hormosessuel » et de son ami taximane, guides aussi zélés que ratés puisqu'ils se disputent constamment sur les noms des monuments observés :

— Et ça ! là-bas !! regarde !!! le Panthéon !!!!

— C'est pas le Panthéon, dit Charles, c'est les Invalides. [...]

— J'ai trouvé, hurle alors Charles, ce truc-là, c'est pas les Invalides, c'est le Sacré-Cœur.

— Et toi, dit Gabriel jovialement, tu ne serais pas par hasard le sacré con ? (Queneau, 1959 : 84).

Malgré de nombreuses indications relatives au cadre spatio-temporel, les apparences s'avèrent facilement trompeuses et l'espace « se lézarde, chancelle et dégringole dans l'incertitude des lieux et des monuments » (Pestureau, 1984 : 39). Comme les toponymes sont souvent des noms propres de personnes ou de lieux, les indications spatiales se présentent « comme un système perturbé et perturbateur » (Delbreil, 1991 : 42) qui implique la confusion et les protagonistes sont contraints à effectuer de vraies odyssées avant de trouver les directions souhaitées. La capitale parcourue par Zazie et Valentin devient ainsi un labyrinthe inextricable, impossible à démêler. Cet espace labyrinthique est pourtant plus

insolite que périlleux, c'est un espace magique où même un parcours touristique tout à fait stéréotypé devient une aventure inoubliable. Le pouvoir de séduction du Paris quenien, mais aussi du roman entier résulte, paradoxalement, du chaos carnavalesque qui y règne (Chambers, 1986 : 37–45).

Apparemment réaliste et banal, le chronotope non seulement prend la forme d'un labyrinthe mais il subit des transformations encore plus poussées. Il est fréquent que le narrateur supprime des transitions d'espace et de durée entre les chapitres, ou bien même entre des scènes, ce qui provoque des trous noirs dans le chronotope et fait éclater l'histoire en tableaux indépendants. Citons, à titre d'exemple, une scène de *Zazie dans le métro* qui fait alterner trois plans spatio-temporels sans tracer entre eux de lignes de démarcation :

Il saisit le type par le col de son veston, le tire sur le palier et le projette vers les régions inférieures.

Ça fait du bruit : un bruit feutré.

Le bada suit le même chemin. Il fait moins de bruit quoiqu'il soit melon.

— Formi, s'esclama Zazie enthousiasmée cependant qu'en bas le type se ramassait et remettait en place sa moustache et ses lunettes noires.

— Ce sera quoi ? lui demanda Turandot.

— Un remontant, répondit le type avec à-propos. (Queneau, 1959 : 67)

Les transitions supprimées, l'action progresse par sauts dans l'espace et le temps. Il se produit alors une sorte de torsion du chronotope (Bloch, 1998 : 60–64) et divers cadres spatio-temporels commencent à s'interposer et à interférer. Les lacunes chronotopiques prennent la forme de véritables « taches blanches », difficiles à saturer même par un lecteur fort perspicace et assidu. Il est intéressant de remarquer que les données qui manquent sont surtout celles relatives au temps. Les trous temporels sont parfois expliqués par le fait qu'il s'agit du passé relativement éloigné que le protagoniste aurait bien pu oublier. Pourtant, même les protagonistes plutôt jeunes ne se souviennent pas de nombreux événements, y compris de ceux relativement récents : « De juillet, Tuquedenne ne conserva aucun souvenir. [...] Il lui sembla toujours qu'il y avait eu un mois nul dans sa vie [...]. Ainsi, juillet disparut, gobé par le néant » (Queneau, 1936 : 86). Le temps, fugitif et évanescent, est impossible à saisir même par le narrateur : dans *Odile*, il s'excuse à plusieurs reprises de ne pas se rappeler les détails relatifs au cadre spatio-temporel (Queneau, 1937 : 17, 53, 155). Une situation toute particulière se produit dans un chapitre des *Derniers jours* : évoquant plusieurs événements à la fois, le narrateur ne prend pas soin d'en indiquer les circonstances et il se limite à répéter une information laconique « Un temps. Un espace » pour tracer entre eux une ligne de démarcation (Queneau, 1936 : 107–112). Truffé de trous noirs, le chronotope s'anéantit provisoirement. Il reste à savoir si un tel état de choses est causé, comme dans d'autres cas, par l'impossibilité de retrouver le temps perdu ou bien c'est une stratégie de narration soigneusement préméditée.

Même pendant une lecture cursive, on remarque facilement que le chronotope quenien prend le plus souvent la forme de cercle. Au cours de l'action, les protagonistes se retrouvent à plusieurs reprises dans des cadres similaires et revivent

les mêmes histoires. Le procédé est particulièrement évident dans *Les Derniers Jours* où le jeune étudiant Tuquedenne et le professeur émérite Tolut parcourent Paris à tour de rôle, en empruntant les mêmes rues, dans les mêmes directions et en s'adonnant aux mêmes activités au cours de leurs promenades (Queneau, 1936: 184 et 198). Dans ce roman, le chronotope détermine sa structure entière : le temps romanesque, fondé sur les rentrées universitaires qui délimitent le début et la fin de l'histoire, confère une forme cyclique à l'histoire racontée. Le chronotope s'avère ainsi être un des éléments essentiels de la poétique quenienne qui repose sur «les rimes, les correspondances et les symétries» (Simonnet, 1981 : 42). Dans de nombreux romans, la structure circulaire du chronotope se manifeste de manière très spectaculaire dans le dénouement qui est quasi identique à la situation initiale : les personnages reviennent au point de départ et se retrouvent souvent dans les mêmes circonstances qu'au début. Telle est la composition du *Vol d'Icare* qui raconte l'histoire de la fuite ratée entreprise par un personnage livresque mécontent du sort qui lui a été préparé par l'auteur : après avoir vécu un certain temps dans le monde réel, Icare est ramené, à la fin du roman, à sa condition de héros fictif et doit retourner au manuscrit dont il s'était échappé. Cette circularité est accentuée encore davantage par le fait que les deux phrases du début reviennent, sans aucune modification, à la fin du texte : «La silhouette d'un homme se profila ; simultanément, des milliers. Il y en avait bien des milliers» (Queneau, 1933 : 9 et 432). Le roman se terminant ainsi, les événements racontés sont effacés et l'histoire peut recommencer. La circularité du chronotope semble ainsi refléter une amère réflexion philosophique sur l'existence humaine exprimée par le clochard Taupe : «I vous arrive tout l'temps les *mêmes* histoires» (Queneau, 1933 : 360).

A l'exception du *Chiendent* et *Le Vol d'Icare*, premier et dernier romans de Queneau qui prennent la forme de cercles parfaits, les autres textes présentent toutefois «un léger déséquilibre» (Campana-Rochefort, 1985 : 170) entre le début et le dénouement. Les aventures de Zazie dans la capitale se terminent exactement là où elles ont commencé, à la gare d'Austerlitz, la correspondance entre la scène initiale et finale n'est toutefois pas complète. En partant de Paris, la fillette déclare de manière nonchalante : «J'ai vieilli» (Queneau, 1959 : 189), en avouant ainsi qu'elle a progressé durant son séjour apparemment manqué. Dans *Les Fleurs bleues*, le duc d'Auge qui part «du donjon de son château» pour se balader à travers les époques se retrouve, les voyages finis, «au sommet d'un donjon» dont on ne sait pas si c'est le même (Queneau, 1965 : 13 et 276). La présence de l'article indéfini suggère discrètement que le point d'arrivée diffère du point du départ, sans pourtant le préciser. Le cercle étant défectueux, les textes évoqués présentent une structure en spirale (Braffort, 1983 : 116–121 ; Danan, 1990 : 5–10) et s'échappent ainsi de la célèbre classification des romans queniens proposée par Gayot qui distingue deux formes simples : linéaire où l'action se déroule conformément au schéma quinaire et circulaire où l'action ne progresse pas, marquée par un retour incessant des mêmes événements (Gayot, 1967 : 69).

L'écriture de Queneau est généralement identifiée avec un style tout particulier riche en jeux de mots et avec des contraintes mathématiques imposées par l'auteur à ses textes. Le chronotope, apparemment réaliste, semble être au premier abord un élément textuel peu significatif, réduit à camper l'atmosphère et à créer le cadre pour l'action. Or, il contribue également au caractère oulipien et ludique des romans queniens, tout en présentant une dimension symbolique importante.

Observant les errances des protagonistes, le lecteur commence à se méfier des indications insérées dans le texte. Effectivement, les systèmes de repérage s'avèrent souvent trompeurs : comme les systèmes toponymique et topographique reposent sur d'autres systèmes référentiels, à savoir les noms propres et les noms de lieux, on assiste à un jeu infini de resémantisation des signes qui transfigure Paris en « la Ville – Univers qui s'ouvre sur l'au-delà spatial [et où] le temps semble comme aboli » (Delbreil, 1991 : 53–54). Tout comme les protagonistes perdus dans l'espace labyrinthique de la capitale, le lecteur est contraint de se repérer dans le fouillis des références de toute sorte pour retrouver les informations nécessaires à la compréhension du texte. Sa tâche est d'autant plus difficile que certaines indications s'avèrent carrément fausses : il n'est pas rare que les dates ne correspondent pas aux événements évoqués. Si donc le système de datation contribue à créer l'effet de réel, il devient en même temps un élément essentiel des jeux oulipiens dont le principal but est d'inciter le lecteur à une participation active dans le processus de la lecture. Les trous noirs dans le chronotope constituent un autre élément du jeu narratif : ces « taches blanches, paraissant là où l'on s'y attendrait le moins et bien difficiles à couvrir, restent les plus déconcertantes » (Panaitescu, 1989 : 12). Les ellipses chronotopiques endommagent considérablement la lisibilité du texte entier : la narration procède par glissement de plans et fait éclater la continuité logique de l'histoire racontée. La relation de cause à effet étant supprimée, les événements semblent être contingents, sinon même complètement absurdes. Ce récit kaléidoscopique dénonce les habitudes traditionnelles de lecture : le lecteur se trouve, à plusieurs reprises, mis dans un piège par le narrateur qui délaisse subitement une scène pour passer, sans aucune explication, à une autre. Embarrassé par de telles distorsions de l'intrigue, le lecteur est censé chercher des indications dissipées dans le texte afin de saturer les blancs dans le chronotope et reconstituer la logique des événements, tâche d'autant plus délicate que ses suppositions, vu le manque d'indications ou leur caractère trompeur, peuvent facilement s'avérer fausses. Le dénouement complique encore davantage l'interprétation des romans queniens, car il est non seulement équivoque, mais il ne constitue pas un dénouement typique dans le roman. En revenant, à la fin du roman, à la situation initiale, Queneau se joue des schémas classiques de l'organisation de l'intrigue ainsi que de la caractéristique fondamentale du roman traditionnel, à savoir la dimension temporelle. La coïncidence plus ou moins parfaite de la scène initiale et finale confère aux romans queniens une structure cyclique qui fait naître une littérature tout à fait nouvelle – la littérature récurrente, par excellence oulipienne puisqu'elle présente un caractère potentiel et ludique à la fois. Le dénouement en cercle ou en spirale in-

cite le lecteur aux relectures successives à chaque fois différentes comme le sont diverses parties d'un même jeu.

A travers son caractère ludique, le chronotope quenien traduit la réflexion personnelle de l'écrivain sur le monde, réflexion qui est manifestement influencée par la pensée de grands esprits intellectuels, et notamment celle de Husserl. Les scènes fort comiques de l'errance évoquent le thème bien connu du jeu de l'être et du paraître : Paris visité par Zazie ou Valentin Brû se présente comme un univers des apparences dont la vraie face, camouflée, ne se dévoile que par moments pour se cacher aussitôt. La prise de conscience de l'aspect mystérieux de l'univers provoque une quête obsessionnelle de la vérité, motif sur lequel l'intrigue de plusieurs romans est fondée. Les efforts des protagonistes se terminent pourtant le plus souvent par l'échec. Le fameux Graal du *Chiendent* – la porte bleue du père Taupe – s'avère être une porte tout à fait ordinaire qui ne donne sur rien, simple souvenir d'un ancien amour gardé par le clochard. De même, la chapelle poldève du *Pierrot mon ami* n'est qu'une mystification qui, de plus, disparaît de manière tout à fait inexplicable à la fin du roman. Pierre Le Grand constate donc que le monde « n'a pas la signification qu'il se donne, il n'est pas ce qu'il prétend être ; [...] je ne crois pas qu'il ait une autre signification. Il n'en a aucune » (Queneau, 1933 : 187). Dans ce contexte, le rôle symbolique du chronotope devient d'autant plus important : en reprenant la question fondamentale pour l'homme de la signification de l'univers, Queneau invite le lecteur à mener une réflexion personnelle sur cette problématique philosophique, tout comme il l'invitait à travers les jeux chronotopiques à participer activement à la lecture de ses romans.

Les formes que revêt le chronotope quenien, riches en symbolique, traduisent également la vision philosophique du monde. Selon l'interprétation proposée par Gayot, les romans linéaires sont considérés comme optimistes, puisque les personnages évoluent au cours de l'intrigue et accèdent finalement à la sagesse. En revanche, les romans circulaires soulignent la vision pessimiste de l'univers, lieu d'enfermement sans issue où les gens sont condamnés à revivre constamment les mêmes malheurs sans espoir de pouvoir sortir du cercle vicieux de l'Histoire (Gayot, 1967 : 69–74). En suivant cette optique, Laforge démontre pourtant le caractère ambivalent de la circularité : le récit en cercle vicieux constitue une métaphore évidente du caractère circulaire et néfaste de l'Histoire, d'autre part cependant, la circularité permet aussi d'échapper à l'Histoire, puisque le texte refuse de raconter les histoires qui forment cette Histoire. Ainsi, ce récit claudicant, qui devient progressivement silencieux, vise à restituer « cet âge d'or qui se profile au-delà et en deçà de l'Histoire, dans un avenir indéfini et un passé mythique » (Laforge, 1985 : 80). La circularité aurait donc changé de sens pour symboliser « une forme de sagesse, l'image apaisante d'un éternel retour des choses, le signe d'une totalité, d'un achèvement plus que d'un enfermement sans issue [...] » (Catonné, 1992 : 40). Une telle interprétation semble également pertinente pour les romans en forme de spirale où la circularité n'est pas parfaite et le minuscule décalage entre le début et la fin du texte est chargé d'une forte potentialité significative. Les interprétations évoquées, vu leur caractère contradictoire, démontrent

de manière particulièrement expressive les ambiguïtés du chronotope quenien dont la symbolique se construit à travers le ludique.

Bibliographie

Textes analysés

- QUENEAU, Raymond. *Le Chiendent*. Paris: Gallimard, 1933 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1983).
- QUENEAU, Raymond. *Les Derniers jours*. Paris: Gallimard, 1936 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1998).
- QUENEAU, Raymond. *Odile*. Paris: Gallimard, 1937 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1997).
- QUENEAU, Raymond. *Les Enfants du Limon*. Paris: Gallimard, 1938 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1998).
- QUENEAU, Raymond. *Un Rude hiver*. Paris: Gallimard, 1939 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1978).
- QUENEAU, Raymond. *Pierrot mon ami*. Paris: Gallimard 1942 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1972).
- QUENEAU, Raymond. *Loin de Rueil*. Paris: Gallimard, 1944, (éd. de référence Paris: Gallimard, 1998).
- QUENEAU, Raymond. *Saint Glinglin*. Paris: Gallimard, 1948, (éd. de référence Paris: Gallimard, 1986).
- QUENEAU, Raymond. *Le Dimanche de la vie*. Paris: Gallimard, 1952 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1983).
- QUENEAU, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1990).
- QUENEAU, Raymond. *Œuvres complètes de Sally Mara*. Paris: Gallimard, 1962 (éd. de référence Paris: Gallimard, 1998).
- QUENEAU, Raymond. *Les Fleurs bleues*. Paris: Gallimard, 1965, (éd. de référence Paris: Gallimard, 1988).
- QUENEAU, Raymond. *Le Vol d'Icare*. Paris: Gallimard, 1968, (éd. de référence Paris: Gallimard, 1995).

Textes critiques

- BARTHES, Roland. L'effet de réel. In *Littérature et réalité*. Ed. Roland BARTHES *et al.* Paris: Seuil, 1982, pp. 81–90.
- BLOCH, Béatrice. *Le roman contemporain. Liberté et plaisir du lecteur. Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute...* Paris: L'Harmattan, 1998.
- BRAFFORT, Paul. Queneau conique ou l'amateur de cercles et d'ellipses. *Europe*, 1983, nos 650–651, pp. 116–122.
- CAMPANA-ROCHEFORT, Marie-Noëlle. Les nombres dans *Les Fleurs bleues*. In *Queneau aujourd'hui*. Ed. Mary-Lise BILLOT; Marc BRUIMAUD. Paris: Clancier-Guénau, 1985, pp. 159–177.
- CAMPBELL-SPOSITO, Mary. Présence de l'actualité dans les romans de Raymond Queneau. *Temps mêlés*, 1987, n° 150 + 33/36, pp 342–354.
- CATONNE, Jean-Marie. *Queneau*. Paris: Pierre Belfond, 1992.

- CHAMBERS, Ross. Zizanie dans la métropole, ou la séduction du désordre. In *Paris et le phénomène des capitales littéraires, carrefour ou dialogue des cultures. Actes du premier congrès international du CRLC, 22–26 mai 1984*. Paris: Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 1986, pp. 37–45.
- DANAN, Joseph. Le roman conique. *Cahiers Raymond Queneau*, 1990, n° 16, pp. 5–10.
- DELBREIL, Daniel. Parigolades. *Cahiers Raymond Queneau*, 1991, n°s 17–19, pp. 39–56.
- GAYOT, Paul. *Queneau*. Paris: Editions Universitaires, 1967.
- LAFORGE, François. Forme et sens dans les romans de R. Queneau. In *Queneau aujourd'hui*. Ed. Mary-Lise BILLOT; Marc BRUIMAUD. Paris: Clancier-Guénard, 1985, pp. 65–83.
- MROZOZWICKI, Michał. *Raymond Queneau. Du surréalisme à la littérature potentielle*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990.
- PANAITESCU, Val. Un temps romanesque, entre le cycle et la spirale. *Temps mêlés*, 1989, n° 150 + 39/40, pp. 3–18.
- PESTUREAU, Gilbert. Petit guide pour *Zazie dans le métro*. *Temps mêlés*, 1984, n° 150 + 22/24, pp. 27–49.
- SIMONNET, Claude. *Queneau déchiffré*. Genève/ Paris: Slatkine, 1981.

Abstract and key words

Raymond Queneau's novels seem to describe a banal world: its toponymy and topography are derived from the real world, temporal references are based on historical events and characters are common people. All these elements produce the impression of realism. However, this impression is misleading: data concerning the setting are not so extensive or coherent as in a realistic novel. Moreover, the same techniques are employed in a paradoxical manner: they create the effect of realism only to subvert it. The subversion of realism involves the use of repetitions, the abolition of spatio-temporal boundaries and the employment of stereotypes. Queneau's world thus becomes ambivalent and the reader finds it hard to interpret, not least because the symbolism of time and space is especially important in Queneau's novels. This paper seeks to analyze the chronotope of novels by Queneau and its double, symbolic and ludic, function.

Queneau; chronotope; ludic; symbolism; realism

