Je crains pas ça tellment la mort de mes entrailles
et la mort de mon nez et celle de mes os
Je crains pas ça tellment moi cette moustiquaille
qu’on baptisa Raymond d’un père dit Queneau

Je crains pas ça tellment où va la bouquinaille
les quais les cabinets la poussière et l’ennui
Je crains pas ça tellment moi qui tant écrivaille
et distille la mort en quelques poésies

Je crains pas ça tellment La nuit se coule douce
entre les bords teigneux des paupières des morts
Elle est douce la nuit caresse d’une rousse
le miel des méridiens des pôles sud et nord

Je crains pas cette nuit Je crains pas le sommeil
absolu Ça doit être aussi lourd que le plomb
aussi sec que la lave aussi noir que le ciel
aussi sourd qu’un mendiant bêlant au coin d’un pont

Je crains bien le malheur le deuil et la souffrance
et l’angoisse et la guigne et l’excès de l’absence
Je crains l’abîme obèse où gît la maladie
et le temps et l’espace et les torts de l’esprit

Mais je crains pas tellment ce lugubre imbécile
qui viendra me cueillir au bout de son curdent
lorsque vaincu j’aurai d’un œil vague et placide
cédé tout mon courage aux rongeurs du présent

Un jour je chanterai Ulysse ou bien Achille
Énée ou bien Didon Quichotte ou bien Pansa
Un jour je chanterai le bonheur des tranquilles
les plaisirs de la pêche ou la paix des villas

Aujourd’hui bien lassé par l’heure qui s’enroule
tournant comme un bourrin tout autour du cadran
permettez mille excuz à ce crâne — une boule —
de susurrer plaintif la chanson du néant

Raymond Queneau, 1946

https://www.youtube.com/watch?v=fdjZf2ZJSkE

https://a.21-bal.com/doc/1504/index.html?page=7

Commentaire
Dans ce poème formé de huit quatrains d’alexandrins sans ponctuation, Raymond Queneau prétend ne pas craindre la mort, mais plutôt la vie, et oppose à son angoisse l’espoir en la création.

Suivons le texte, strophe par strophe.
Première strophe : La fausse désinvolture du poète à l’égard de la mort, rendue d’abord par la liberté syntaxique de «*Je crains pas*» et la liberté orthographique de «*tellment*», qui rend bien la prononciation et permet de n’avoir que six pieds dans ce qui est bien le premier hémistiche, est rendue encore par le détail de parties du corps, où le mot noble «*entrailles*» est suivi de mots triviaux («*nez*», «*os*»). Le poète insiste encore sur son insolence en répétant la phrase initiale, et en précisant son identité, donnée elle aussi avec impudence, puisqu’il se traite de «*mousticaille*» (mot inventé à partir du mot «moustique», qui désigne péjorativement un être minuscule. Et, aux vers 3 et 4, la désinvolture explique encore les constructions négligées, qu’on pourrait rétablir ainsi : «moi qui suis cette mousticaille» - «Raymond, fils d’un père».
Deuxième strophe : Le poète indique qu’entraînent vers la mort :

* son activité essentielle, «*la bouquinaille*», autre mot familier inventé et péjoratif, la lecture, car les bouquins, les livres, ne conduiraient finalement qu’à penser à la mort ;
* mais aussi «*les quais*» (car ils bordent une eau qui va mourir dans la mer), «*les cabinets*» où les «*entrailles*» évacuent ce qui est mort dans le corps, «*la poussière*» à laquelle le corps est voué à retourner, «*l’ennui*» qui est déjà une mort dans la vie.

Dans la seconde moitié de cette strophe, comme dans la seconde moitié de la première strophe, le poète précise bien de nouveau son identité d’écrivain par le mot péjoratif «*écrivaille*» (qui n’est pas une création), son activité étant, comme celle d’un alambic, de «distiller», de produire goutte à goutte (chacune étant un poème) cette pensée de la mort qui se lirait au fond de toute œuvre, et qui se lit en particulier dans les poèmes du recueil qui ne s’appelle pas pour rien ‘*’L’instant fatal*’’.
Troisième strophe : Au premier vers, après la répétition de la première phrase du poème, la majuscule à «*La*» signale, dans ce poème sans ponctuation, l’initiale d’une autre phrase que l’enjambement fait se continuer dans le deuxième vers, et qui est une autre tentative pathétique pour se rassurer au sujet de la mort, même si les «*bords*» des «*paupières*» sont «*teigneux*», envahis par une sorte de teigne, infection qui laisse des croûtes répugnantes. Puis, cette seconde partie de la strophe étant, comme celles des strophes précédentes, d’une construction plus libre, la douceur de la nuit, donc de la mort, est encore affirmée par la comparaison implicite avec la «*caresse d’une rousse*» (les rousses, dont l’Irlandaise Sally Mara, héroïne de romans de Queneau, n’ont-elles pas la réputation d’être très sensuelles?), avec le «*miel*» qui vient adoucir toute la surface de la Terre puisque, plaisanterie du poète, les «*méridiens des pôles sud et nord*» par lesquels il est censé couler sont tous les méridiens !
Quatrième strophe : La mort est devenue «*la nuit*» puis un «*sommeil*» dont l’enjambement fait découvrir avec surprise qu’il est «*absolu*». Une autre phrase, signalée par la majuscule de «*Ça*», détaille des caractéristiques de ce «*sommeil*» : une lourdeur qui est, selon l’expression courante, celle du «*plomb*», une sécheresse qui est celle de «*la lave*», une noirceur qui est celle du «*ciel*» (pendant la nuit?), la surdité qui est celle d’«*un mendiant*» (à moins que ce ne soit en fait celle des passants qui préfèrent faire comme s’ils n’entendaient pas sa plainte de mouton?).
Cinquième strophe : Le poète y révèle que, plutôt que la mort, il craint la vie, dont il donne toute une série de caractères néfastes, les trois premiers, cités dans le premier vers, étant simplement juxtaposés, tandis que la succession des trois suivants, dans le deuxième vers, est appuyée par la répétition de «*et*» qui crée une insistance. «*Guigne*» est un mot familier qui désigne «la mauvaise chance qui semble s’attacher à quelqu’un». Dans «*l’excès de l’absence*», il faut peut-être voir celle de l’être aimé. Dans le premier vers de la seconde partie de la strophe, le poète développe sa peur de «*la maladie*», dont étonne «*l’abîme obèse*», son énormité étant appuyée par l’allitération en «b», tandis que «*gît*» semble devoir plutôt s’appliquer au malade. Le dernier vers reprend la forme du deuxième pour désigner, avec «*le temps et l’espace*», les deux limitations physiques fondamentales imposées à l’être humain, qui ne peut pourtant s’évader par «*l’esprit*» puisqu’il a ses «*torts*».
Sixième strophe : Le poète se fait plus énigmatique. Il revient de nouveau à la mort. Mais il évoque précisément «*l’instant fatal*» où, succombant, avec placidité (calme, douceur, flegme, etc.), «*aux rongeurs du présent*» (alors qu’on penserait plus spontanément aux rongeurs qui attaquent le cadavre), à tout ce qui détruit petit à petit la vie, il sera «cueilli» (terme familier pour «pris aisément») par un «*lugubre imbécile*», qui laisse perplexe, et d’autant plus qu’il manie un «*curdent*» (un «cure-dent») : est-ce le cure-dent que garde, avec négligence et indifférence dans sa bouche, un infirmier, un médecin, un employé de la morgue ou des pompes funèbres?
Septième strophe : Le poète réagit contre la perspective de la mort par celle de la création. Mais, d’une façon quelque peu dérisoire, il envisage d’abord d’écrire des œuvres qui ont déjà illustré la littérature universelle ; en effet, il s’identifie à Homère qui fit vivre «*Ulysse*» dans l’’’*Odyssée*’’ et «*Achille*» dans l’’’*Iliade*’’ ; à Virgile qui fit vivre «*Énée ou bien Didon*» dans l’’’*Énéide*’’ ; enfin, à Cervantès qui fit vivre «*Quichotte ou bien Pansa*» dans ‘*’Don Quichotte’’*. Mais, dans la seconde partie de la strophe, il en vient à des sujets plus proches et, surtout, heureux.

Huitième strophe : Raymond Queneau avoue enfin sa fatigue au moment même où il écrit le poème, où il est sensible à la fuite du temps, au mouvement continuel de l’aiguille d’une horloge, qui sont rendus par une image qui n’a rien de la noblesse de celles qu’affectionna la poésie classique puisque «*bourin*» est un mot d’argot qui désigne un cheval qui, ici, ne cesse de tourner dans un manège. Le ton familier se poursuit, dans le troisième vers, avec la construction de la phrase qui se révèle incohérente (on pourrait la rétablir ainsi : «Alors que je suis aujourd’hui bien lassé […] permettez […]), avec l’incise en langue de Queneau «*mille excuz*» («mille excuses»), avec cette réduction du «*crâne*» à «*une boule*». Mais le poète se permet de donner à son poème un vers final d’une grande beauté et d’une grande tristesse, où le pessimisme du «*néant*» est métamorphosé par l’optimisme de «*la chanson*».
Conclusion

Dans ‘*’Je crains pas ça tellment’’*, Raymond Queneau a donc traité avec beaucoup d’originalité et de liberté dans le jeu avec la langue, avec cet humour, qui est, selon Boris Vian, «la politesse du désespoir», les thèmes traditionnels de la fuite du temps, de la protestation contre la mort et contre le malheur de la vie, de la compensation apportée par la création littéraire.

---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------
Commentaire sur l’ensemble du recueil
Cette suite de poèmes consacrés à la vieillesse et à la mort, et pleins d’ironie grinçante est peut-être la seule œuvre de Raymond Queneau qui mérite la qualification d’«humour noir». Ce qu’on n’avait pas fait depuis Villon, il parla de notre disparition en des termes à la fois badins et terrifiants, l’angoisse de l’heure dernière se dissimulant mal sous cette faconde fanfaronne, qui va de «*Quand nous pénétrerons la gueule de travers / dans l’empire des morts*» à «*Je crains pas ça tellment la mort de mes entrailles*». Or, quand, de 1943 à 1948, il composa ces poèmes remplis d’horreur pour la décrépitude et la perspective de l’autre monde, il avait entre quarante et quarante-cinq ans ; il ne savait évidemment pas qu’il allait en vivre trente encore ; mais pourquoi prit-il une telle avance sur le déroulement normal de la vie d’un homme occidental plutôt bien bâti? Personne ne peut répondre à cette question. On peut seulement observer que, dans presque tous ses romans et notamment dans ceux qui précèdent ‘*’L’instant fatal’’*, on trouve un enterrement. La mort était un thème récurrent chez lui, et même une véritable obsession. Il ne put jamais perdre de vue que «*toujours l’instant fatal viendra pour nous distraire*». Nous distraire aux deux sens du terme : nous retrancher du monde, mais aussi nous sortir de nos préoccupations quotidiennes. Car, si l’on en croit Victor Hugo, le poète est «un homme qui pense à autre chose».

Dans sa première version le recueil ne comporte que trois parties (‘*’L’instant fatal’’*, ‘*’Un enfant a dit’’*, ‘’*Marine*’’), la première donnant son titre à l'ensemble, et indiquant par là même la perspective générale du volume, marqué par une conscience de la mort déjà présente dans ‘*’Les ziaux’’*.

Pour l'édition du recueil ‘*’Si tu t'imagines’’*, en 1952, la distribution fut réaménagée ; étoffé, le volume comporta désormais quatre parties, les dates entre parenthèses signalant les années de composition des poèmes : I. ‘’*Marine*’’ (1920-1930) ; II. ‘*’Un enfant a dit’’* (1943-1948) ; III. ‘*’Pour un art poétique’’* (initialement paru dans le volume ‘’*Bucoliques*’’, 1947) ; IV. ‘*’L’instant fatal’’* (1943-1948).

Ainsi recomposé, le volume présente une diversité de tons analogue à celle observée dans ‘*’Les ziaux*’’, puisqu'une fois encore, Queneau réunit des textes d'époques variées.

L'empreinte surréaliste se manifeste avec force dans l'ensemble des poèmes de ‘’*Marine*’’, où le brouillage du sens, la rupture avec l'enchaînement logique, mais non les règles prosodiques, correspondent aux mots d'ordre de cette sténographie de l'imaginaire en liberté que prônait le surréalisme. Plus ici qu'en aucune de ses autres compositions, Queneau, qui fut collaborateur de ‘’La revue surréaliste’’ où fut d'ailleurs publié initialement "*Le tour de l'ivoire*" figurant dans ‘’*Marine*’’, semble s'être rallié à la fameuse définition de «la lumière de l'image» selon Breton : «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, la lumière de l'image» (‘*’Manifestes du surréalisme’’*). Si la luxuriance des images n'est pas, tant s'en faut, la seule clé de l'authenticité poétique, même pour les surréalistes, elle n'en forme pas moins le tissu, tissu qui tend dans ‘’*Marine*’’ à se déployer comme puissance lyrique et réalisatrice d'un «réel» plus profond, qui trouve son matériau dans le rêve, comme l'indique la fin de "*Le tour de l'ivoire*" : «*Encore une fois le crépuscule s'est dispersé dans la nuit / Après avoir écrit sur les murs : DÉFENSE DE NE PAS RÊVER*.» Pourtant, le rêve, dans ‘*’L’instant fatal’’*, apparaît au mieux comme un recours, au vrai comme une opération conjuratoire, car là où Breton cherchait l'«or du temps», Queneau en surprenait surtout la violence et l'angoisse : «*L'ennui de ce jour s'est assis / Couvert de secondes comme un prêtre de poux*» ("*Le tour de l'ivoire*"). Derrière l'apparence d'un langage laissé à ses propres dérives, particulièrement sensible dans "*Materia garulans*", qui signifie littéralement «la matière qui débite des sottises», s'avoue en effet la hantise d'une suffocation ou d'un manque, condensée en quelque sorte dans la densité étouffante de ce vers : «*Nuit : une syllabe*» ("*Nuit*"). Au fond, c'est peut-être moins à la royauté solaire de Breton que Queneau faisait allégeance qu'à la nudité mallarméenne et à ses tourments : dans "*Lampes taries*", dans "*L'aube évapore le nouveau-né*", on retrouve le même vertige, sans cri, du «vide papier que la blancheur défend», le même constat, sans pathos, d'une mutilation où «*l'alphabet blessé za mort / s'évanouit dans les bras d'une interrogation muette*» ("*Cygnes*"). Est-ce à dire que ce qui rôde à l'horizon du recueil, c'est le silence? Certes, Queneau avoue qu'«*un poème, c'est bien peu de choses*», mais simultanément il reconnaît que «*ça a kékchose d'extrême / un poème*» ("*Pour un art poétique*"). Bref, en dépit de la certitude taraudante qu'il faudra «*brusquement boucler le cercle élémentaire / qui nous agrège aux morts*» ("*L’instant fatal*"), malgré les figures repoussantes des poèmes de la quatrième partie, où l'on reconnaît les voix machinées des grands sermonnaires de la mort (Villon dans la "*Ballade en proverbe du vieux temps*",

Ronsard dans "*Si tu t'imagines*", Jean-Baptiste Chassignet dans "*L’instant fatal*"), Queneau manifesta, malgré tout ou à cause de «cela», qu'il avait conquis sa voix, et sans doute aussi un art. Ce dont témoignent certes les poèmes regroupés dans ‘*’Pour un art poétique’’*, mais surtout cette langue drue, où le «mot vulgaire» est l'exact contrepoint d'un désastre intime, et qui recourt aux ellipses ("*Dans l'espace*") comme elle plonge dans les vastes cadences d'alexandrins ("*Je crains pas ça tellment*"), tandis que s'affirme par-dessus tout l'humour. Car, si l'humour est bien la politesse du désespoir, alors ‘*’L’instant fatal’’* est un recueil véritablement désespéré. L'humour est en effet la carapace derrière laquelle se dissimule un Queneau méfiant à l'égard de toute forme de confidence. Sa carapace ou plutôt son scaphandre : «*On a droit d'aller en scaphandre / Quand le coeur devient trop tendre*» ("*Tous les droits*"). Incongruités, bouffonneries, dérision, familiarités : tout est bon à Queneau pour tordre son cou à l'éloquence métaphysique, comme à l'effusion lyrique :

«*Si la vie s'en va*

*adieu la prochaine*

*si la vie s'en va s'écoulant*

*faut plus demander si ça vaut la peine*

*le soleil se lève et la brosse à dent*» ("*Si la vie s'en va*").

L'humour constitue une sorte de précipité qui rompt subitement la dynamique forcément plus lente de la méditation : se surajoutant aux rythmes propres de la prosodie, il impose une vitesse au poème. Aussi, tout en assumant une tradition revendiquée, ‘*’L’instant fatal’’* manifeste-t-il dans leur pleine maturité les traits de cette simplicité retorse fondée sur une sagesse railleuse, où par la vertu d'une parole gouailleuse se trouvent conjurés «*le malheur et le deuil et la souffrance / et l'angoisse et la guigne et l'excès de l'absence*» ("*Je crains pas ça tellement*").

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
Raymond Queneau travailla à une recréation romanesque à partir de la relecture et du remaniement de romans précédents, ‘*’Gueule de pierre’’* et sa suite ‘*’Les temps mêlés’’*, qui n‘ont jamais été réédités parce qu‘il les a refondus dans un troisième roman où il ajouta une troisième partie conclusive celle-là :