

La poésie créolophone de Max Rippon : une poésie des plantations

(Article paru dans *Expansions/Expansionnismes dans le monde transatlantique*, sous la direction de Christian Lerat et Nicole Ollier, Éd MSHA, 2002, p.243-259).

La poésie antillaise francophone d'expression créole est malheureusement bien moins connue que celle écrite en français. En ce qui concerne l'œuvre de Rippon, poète contemporain en langue créole, elle semble dominée par la question de l'influence de la colonisation française du temps des plantations à nos jours, puisque les grands thèmes que nous pouvons y relever sont la remémoration quasi obsessionnelle du passé, la prégnance de la misère, l'omniprésence des objets d'autrefois, l'évocation idyllique d'un certain paysage, l'apologie du Nègre, le choix d'une poésie délibérément lyrique.

À ce jour, l'œuvre de Rippon se compose de cinq recueils poétiques en créole : *Pawòl naïf* (1987), *Feuilles de mots* (1989), *Dé Gout dlo pou Dada* (1991), *Agouba* (1993) et *Rékòt* (1996), de poèmes publiés dans certains journaux locaux, d'un récit *Le Dernier matin* (2000) en français ainsi que d'un ouvrage sur son île natale *Marie-Galante... Itinéraires* (1997). *Pawòl naïf*, premier recueil, symbolise l'enfant écrivant dans sa naïveté, *Feuilles de mots* suggère l'étonnement de l'adolescent, *Dé Gout dlo pou Dada* rend hommage à la figure de la mère, *Agouba*¹ se présente comme une ode au partage, et *Rékòt*, dédié à Lalè Poyé, lieu de l'enfance marie-galantaise du poète, poursuit le parcours d'introspection du poète ancré dans la vie guadeloupéenne et plus particulièrement marie-galantaise.

Cependant, la notoriété de Rippon est quelque peu paradoxale car, si pour de nombreux Guadeloupéens son nom évoque un poète, rares sont qui l'ont lu. Cette réalité tient au fait qu'il y a encore peu de lecteurs en créole. Il faut donc souligner la persévérance, le courage et la témérité de Rippon à vouloir écrire et publier en créole. Cependant, sa notoriété ne saurait être remise en cause, ne serait-ce que par les auteurs qui signent ses préfaces, ses quatrièmes de couverture ou offrent un écho plastique à sa poésie. À 43 ans, lorsque Rippon publie son premier recueil poétique, *Pawòl naïf*, Guy Tirolien² écrit la préface et Robert Fontès³ lui offre une quatrième de couverture en créole mettant en relief autant l'ancrage du poète dans la tradition que son inventivité. Le second recueil, *Feuilles de*

mots —en écho à *Feuilles vivantes au matin* de Tirolien et plus loin à Saint-John Perse— s'ouvre sur une préface de Jean Bernabé⁴ soulignant le travail et la beauté de sa langue « constructive d'un univers tout à la fois singulier et collectif. » (Rippon, 1989, Préface, 11) et s'achève, en quatrième de couverture, sur la même proposition d'Alain Rutil⁵ : « Apatoudi vlé timoun, sé akouché ki mèt ». Les troisième et quatrième recueils *Dé Gout dlo pou Dada* et *Agouba* marquent une pause dans les dialogues et révèlent peut-être l'émergence d'une certaine autonomie, d'une nouvelle phase de liberté chez le poète qui tente de se libérer de ses aînés. *Rékòt*, le cinquième recueil, ouvre à nouveau le dialogue avec Maryse Condé ; celle-ci souligne non seulement la maîtrise du poète quant à l'évocation de l'enfance mais également son « inspiration ouvertement lyrique marquant la revendication de l'individualité » (Rippon, 1996, Préface, 8).

Dans l'œuvre de Max Rippon, de nombreux poèmes sont entièrement écrits en créole, d'autres entièrement en français, d'autres encore mêlent ces deux langues. De plus, la présence de l'espagnol et l'anglais soulignent l'attention et le goût du poète pour les langues des Caraïbes. Grâce à ces mélanges, nombreux sont les poèmes dans lesquels Rippon parvient à créer une atmosphère singulière. Ainsi, comme le rappelle Maryse Condé dans sa préface, *Rékòt* « marque l'émergence d'une modernité d'une nature particulière. Inspiration ouvertement lyrique marquant la revendication de l'individualité. » (Rippon, 1996, Préface, 8). Cette revendication se perçoit également d'une part dans la cohérence entre la couverture, le titre et le sous-titre, d'autre part dans l'évolution de l'iconographie.

Une poésie lyrique où passé et présent se confondent

La poésie de Rippon est essentiellement lyrique, elle n'est ni narrative ni dramatique ; le poète se présente donc comme dépositaire d'une vérité et comme porte-parole. Ce penchant est rendu par la fréquence de l'ellipse des pronoms personnels. Cependant, le lyrisme de Rippon n'est pas l'expression de sentiments et de sensations personnels mais plutôt « mouvement centrifuge du sujet à l'objet », pour reprendre les termes de Senghor. Le sujet se confond avec l'objet, proposant ainsi une vision autre que celle de la raison de l'Occident et fondée sur l'identité.

Contrairement à Saint-John Perse dont l'expérience était celle de l'Occident civilisé, celle de Rippon est l'expérience des Antillais insulaires ; et si pour Saint-John Perse encore, « la conscience baigne immédiatement dans la joie » (J.P. Richard, 1964, 36), pour Rippon, elle baigne non seulement dans cette joie d'éprouver mais également dans la douleur du souvenir et de la conscience, pro-

duisant ainsi le dire d'une révolte permanente. Ainsi, Rippon tend à faire que la subjectivité de sa poésie se confonde à la/sa réalité insulaire.

Depuis 1946, la Guadeloupe, ainsi que la Martinique, est un département d'Outre-mer intégré à l'hexagone en dépit de certaines différences, les progrès technologiques y sont aussi prégnants que dans l'hexagone. Cependant, Rippon s'inscrit quasiment toujours dans le temps post-esclavagiste, et son imaginaire est obsessionnellement tourné vers la campagne et ses habitants. Ainsi, la couverture de *Rékòt*, une photographie d'un coupeur de cannes, déchirée, recomposée et collée sur un texte contemporain rappelant la complexité de la société capitaliste, se présente comme une interrogation sur le passé que le poète saisit dans sa blessure et sa force. Le passé se pose sur le présent, qui lui-même filtre à travers les failles ; mais nous constatons que le passé et ses traces sont en premier plan et le présent en arrière-plan. Le poème « *Soukougnan* » (Rippon, 1996, 54 ; et en français, 55-56) évoque la période des géreurs comme un temps encore présent.

Cependant, le temps des plantations, des habitations, rejoint celui de l'enfance. Ce mouvement peut paraître paradoxal puisque d'un premier point de vue, le passé est celui de la douleur, de la domination, de l'esclavage, mais il est également celui de l'heureux temps de l'enfance. Il y a donc, à la fois, un mouvement de révolte/répulsion quant aux années misérables du passé et un mouvement d'attrance nostalgique, frisant la mélancolie —« *Mon enfance à Grand-Bourg* » (Rippon, 1993, 35) ; « *Lésé mwen sonjé* » (Rippon, 1989, 78). Le seul temps heureux du poète semble être l'enfance avec la mère. D'ailleurs le temps semble s'être arrêté, plongeant ainsi le poète dans un état proche de la mort. Il faut souligner que Rippon est né un 29 février et que sa mère est morte également un 29 février. Cette coïncidence, évoquée dans « *D'un vingt-neuf février à l'autre* » (Rippon, 1993, 17), obsède tant le poète qu'il la prend comme le signe d'une existence exceptionnelle sous le signe de la poésie⁶.

Cet ancrage dans le passé fait de Rippon un poète de l'intime et non pas un poète visionnaire. Par conséquent, il se situe dans la mémoire littérale, il ressasse le passé, rappelle la douleur, enfonce le couteau dans la plaie ; en somme, il se plaît à redire la souffrance de l'esclavage, de la colonisation. Contrairement à Glissant ou à Césaire, Rippon n'entre pas dans le processus de la mémoire exemplaire —ouverture, possible, imprédictible—, parce qu'il reste sur le territoire de la nostalgie, premièrement en magnifiant l'heureux temps de l'enfance des temps jadis⁷, deuxièmement en glorifiant la vie du « tan lontan » des Noirs dont la vie lui paraissait plus authentique. Cependant il ne s'agit pas, pour lui, de magnifier le passé ou la réalité —l'amertume, la déception, sont très

présentes, notamment dans le poème « *Soukougnan* » (Rippon, 1996, 54)—, car les manques des Guadeloupéens et des Marie-Galantais ne lui échappent pas.

Il y a une responsabilité des auteurs antillais⁸ qui, pour la plupart, rejoignent en quelques points les travaux des historiens, des ethnologues, dans la mesure où ils proposent ou insufflent un travail sur la mémoire collective. Ainsi, la question qui se pose dans le champ de la mémoire est celle du rôle et du devoir du poète que Glissant⁹ définit comme un des “Mages qui vont, mâchant l’argile de leurs doigts” (Glissant, 1993, 426). Pour lui, il y a un devoir à proposer un autre regard, une poétique autre, celle qu’il a si justement nommée “La Poétique de la Relation”, qui rejoindrait le travail de la mémoire collective. Mémoire et tracées, sont travaillées, pétries par Glissant grâce à des objets éminemment révélateurs de résonances symboliques, ataviques ou non, mais également porteurs de rêverie et d’utopie, alors que Rippon semble davantage centré sur le devoir de mémoire, la connaissance et le rappel du douloureux passé avec l’hexagone. Chez Rippon, il n’est point de situations et de personnages contemporains ; les figures dominantes sont celles de la mère —forcément femme de la campagne dans les années cinquante—, du coupeur de canne, du travailleur des champs, des pêcheurs et des tambouriniers. Deux poèmes marquent cependant l’époque contemporaine « *In Memoriam* » (Rippon, 1987, 57) —cri de révolte et d’indignation contre la police de la France hexagonale— et « *Lékòl an mwen* » (Rippon, 1996, 39) —hommage aux petits coopérateurs de l’école de Boisvin au Moule—. L’un et l’autre expriment la révolte à l’encontre de l’administration française.

Hommes, objets emblématiques et paysage des plantations.

Rippon, lui-même issu de la classe des pauvres, ne peint que les simples gens afin, dit-il, de leur donner la parole et leur redonner leur dignité. Ce qui l’obsède, c’est de défendre et de porter au devant de la scène le Nègre, la négraille qui a forcément connu à un moment ou à un autre la misère et la faim :

« Souvent pour se replier
devant ses lourdes charges de femme seule
Ma mère nous refusait le pain
qu’elle ne pouvait gagner
Et nos ventres de négrillons
lui criaient à l’oreille
Notre désespoir qui joignait sa détresse.
Nous avons tous faim ! » (Rippon, « *Femme seule* » 1987, 15).

Cependant, la faim, la misère et l'exploitation du peuple d'antan sont suggérées comme toujours actuelles. L'expansion coloniale n'en finit pas. Il y a non seulement fusion des temps —certains diraient confusion—, mais plus encore ignorance ou refus des échanges contemporains et du temps présent.

Dès les premiers poèmes de *Pawòl naïf* en 87, Rippon prend fermement position et dénonce l'injustice dont l'hexagone est à l'origine. Le poète veut jusqu'au bout rester le défenseur des pauvres ; il veut, dit-il, écrire pour les éboueurs, les coupeurs de canne et les marchandes. Cependant il faut noter que les Guadeloupéens ou les Martiniquais, même parmi les lettrés, ne feuilletent pas ou ne lisent pratiquement jamais un recueil de poésie en créole, qu'il soit de Rippon ou d'un autre. À la suite d'une enquête effectuée en 1999 —au salon du livre et dans les libraires—, sur quatre-cents personnes interrogées par nos soins, seulement quatre avaient lu un recueil, voire seulement quelques poèmes, de Rippon ; s'il y a lecture, elle ne se fait qu'à l'intérieur de cadres précis : les écoles de Poullet et Telchid, de Bebel-Gisler ou bien encore dans certains collèges et à l'Université.

L'exclusion et le procès du monde blanc chez Rippon se retrouvent également dans le refus de la technologique moderne. Ainsi, les objets pris en compte et valorisés sont les objets emblématiques du peuple antillais : la case, le ka, le kabwa (charrette), le sabre et, de manière particulière, parce qu'associée à la figure de la mère, la machine à coudre Singer —« *Déparfwa* » (Rippon, 1987, 45), « *Femme seule* » (Rippon, 1987, 14). Dans « *Kabwétyé* »¹⁰ (Rippon, 1991, 17), chef d'œuvre de musicalité, le bruit de la roue de la charrette rappelle le bruit de la machine à coudre à pédale de la mère, ceux des coupeurs de canne et ceux du ka. Les objets des plantations, des pauvres gens, créent l'espace sonore de Rippon. Cet espace sonore que s'approprie le poète, en excluant l'hexagone et l'île actuelle, s'inscrit dans une musicalité répétitive, évoquant ainsi un temps circulaire, sans fin, en boucle plane ; en somme, un temps passé. Tout est prégnance du passé, tout est ressassement. Ces bruits sont des images sonores pour Rippon. En choisissant des objets qui n'existent pas dans l'espace hexagonal, le poète s'immerge dans le temps douloureux des plantations. Ainsi, le lieu de vie ne peut qu'être la case —« *Aka Gaga* » (Rippon, 1989, 27 ; Rippon, 1996, 26), « *Woutouné nan kaz* » (Rippon, 1989, 37), « *Koté kaz* » (Rippon, 1991, 21)—, les hommes sont toujours des « *Moun a kaz* » (Rippon, « *Post-mortem* », 1987, 63). De plus, lorsqu'elle est décrite, la case est une case goltée « *adan ti kaz-gòlté an mwen* » (Rippon, « *Péyi an mwen* » 1989, 24), « *On ti kaz bwa gòlèt é zanma* » (Rippon, « *Sun Set* » 1991, 24), alors qu'il n'en existe pratiquement plus en Guadeloupe ou en Martinique. Cette case se situe toujours dans un paysage de campagne —« *Anbyans* » (Rippon, 1991, 19) ; « *Koté kaz* » (Rippon, 1991, 21) ; « *Twa ti fèy bwa* » (Rippon, 1991, 25)— avec les rap-

pels des champs de canne, symboles de l'esclavage —« *Kann* » (Rippon, 1989, 68), « *Le Chant des plantations* » (Rippon, 1993, 66), « *Kann planté... Kann koupé* » (Rippon, 1996, 75), « *Rékòt* » (Rippon, 1996, 66)— et du ka, associé au léwòz —« *Lévé o ka* » (Rippon, 1989, 35), « *Léwòz an fon bambou* » (Rippon, 1991, 11), « *La Danseuse de ka* » (Rippon, 1989, 60, en français), « *Retour d'exil* » (Rippon, 1991, 50) « *Sanblaj* » (Rippon, 1991, 53)—, symbole de la révolte et de la liberté puisque le tambour, non seulement réel, est aussi « le symbole de l'arme psychologique, qui défait de l'intérieur toute résistance de l'ennemi ; il est considéré comme sacré, ou comme le siège d'une force sacrée ; il gronde comme la foudre ; il est oint ; il est invoqué, il reçoit des offrandes » (J. Chevalier, A.Gheerbrant, 1982, 920). Le tambour, pour Rippon qui prend peu en compte son rapport spirituel en tant que lien entre l'invisible et le visible, en tant que médiateur entre le ciel et la terre, sépare fondamentalement deux mondes : celui des Blancs et celui des Noirs. Le tambour est surtout l'objet du peuple, un objet de révolte et de revendication contre la bourgeoisie, associée —peut-être à juste titre— à l'hexagone. Rippon se situe, à cet égard, surtout du côté de l'Afrique où le tambour est associé aux événements de la vie des hommes, où il est « l'écho sonore de l'existence » (J. Chevalier, A.Gheerbrant, 1982, 920). Mais, le sentiment qu'il nourrit pour le peuple, pour la nature, pour les objets emblématiques, lui fait percevoir l'authenticité et la vérité que dans la seule classe paysanne.

De plus, comme le « bruit du tambour est associé à l'émission du son primordial, origine de la manifestation, et plus généralement au rythme de l'univers » (J. Chevalier, A.Gheerbrant, 1982, 919), il permet à Rippon de donner une cohérence à ses poèmes où se conjoignent paysage de campagne et paysage de petit matin, symbole de la vie et des possibles —« *Obò ma* » (Rippon, 1989, 54) ; « *Blonzac au matin* » (Rippon, 1993, 50) ; « *Ce matin / j'ai mis tes pas dans ma main* », « *Ti-Fantine* » (Rippon, 1993, 51) ; « *Kafé lé'w lévé* », « *Djòk é solid* » (Rippon, 1993, 57) ; « *On ti sonnè chabon kanpèch / kongné yonn si lòt / lévé mwen gran bon maten* », « *La Mort d'une goutte d'eau* » (Rippon, 1993, 61), « *Douvan jou* » (Rippon, 1991, 23), « *Sun Set* » (Rippon, 1991, 24)—. L'authenticité est toujours liée à la campagne, à la nature, non aux villes —« *Kouz Farèl* » (Rippon, 1993, 53), « *Van chayé* » (Rippon, 1993, 54).

Ainsi, le cadastre de Rippon est réduit à celui des plantations, des champs de canne, mais aussi des bords de mer parce que la nature y est sauvage. C'est le cadastre de son enfance qu'il n'agrandit point, contrairement à Glissant dans son dernier recueil poétique *Les Grands chaos*¹¹. Rippon interroge le paysage insulaire « plus scrupuleusement encore que n'avaient fait Saint-John Perse ou Césaire. » (R. Antoine, 1992, 360).

Un paysage doublement insulaire.

L'île étant un espace naturel, perdu et total à la fois, couramment perçue comme un fœtus dans le liquide amniotique, elle est par excellence un lieu de solitude, un lieu intemporel préservé du temps socialisé. Mais, en s'ancrant fondamentalement dans l'île de Marie-Galante (Aïchi) —le poète est né à Marie-Galante—, dépendance de La Guadeloupe (surnommée « Le Continent ») —« *Marie-Galante* » (Rippon, 1987, 19), « *Pleurs pour Aïchi* » (Rippon, 1993, 26), « *Wòch galet* » (Rippon, 1991, 51), « *Au Creux de mon île* » (Rippon, 1991, 18)—, Rippon s'immerge dans une double insularité et par conséquent dans un refuge extrême, remontant à ce qu'il considère l'origine même, la source primordiale. Rappelons que Marie-Galante est connue pour sa « Mare au punch », célèbre étang de l'habitation Pirogue dans lequel les esclaves jetèrent, dit-on, tout le rhum de la propriété pour célébrer l'abolition en 1848 —les poètes Tirolien et Rupaire, notamment, en avaient fait un symbole— ; cet étang est considéré par les habitants de Marie-Galante et de la Guadeloupe proprement dite comme un haut lieu. De ce fait, Marie-Galante-Aïchi est sacrée et elle devient pour Rippon non seulement un lieu de mémoire, de refuge, de repos —« *Lésé tan pasé* » (Rippon, 1989, 83)—, mais également de protection contre l'invasion profane du bas lieu de la modernité, contre le monde contemporain hexagonal ou américain¹². Elle est véritablement son mythe personnel. Tout comme Tirolien, Rupaire ou Poulet, et contrairement à Saint-John Perse, point de désir d'un autre espace, d'un ailleurs chez Rippon —« *Gwadeloup* » (Rippon, 1991, 42), « *Péyi an mwen* » (Rippon, 1989, 23)—.

Si l'on compare la topologie de Rippon avec celle de Glissant, notamment dans *Les Grands chaos*, on voit que ce dernier ouvre le paysage en passant de la Lézarde de la Martinique à l'Atchafalaya du Mississippi, de l'estuaire au delta, permettant ainsi de passer d'un espace restreint à un espace ouvert, d'une racine unique au rhizome en créant de la sorte une topologie « irrué », pour reprendre ses termes. Il est certain que, contrairement aux poètes d'expression française, les poètes créolophones, menant un combat politique pour la défense de la langue créole, trouvent leur cohérence poétique dans le purement insulaire. Mais doit-on considérer l'insulaire comme enfermement ? Rippon, tout comme Glissant, refuse cette idée. L'île, pour eux, n'est pas une prison, tout au contraire, elle serait « par excellence le symbole d'un centre spirituel, et plus précisément du centre spirituel primordial. » (J.Chevalier, A.Gheerbrant, 1969, 519). Ainsi, l'île est toujours chargée d'une valeur sacrée, c'est un sanctuaire, un lieu d'élection, loin de l'agitation du monde profane ; c'est

également l'immuable. Il est certain que c'est cet aspect, indépendamment de la réalité, qui plaît à Rippon.

Les images utilisées pour décrire la Guadeloupe se situent dans le droit fil de la tradition ; ainsi, l'île est un « papiyon » (Rippon, 1989, 23) ou bien encore, comme chez Tirolien, elle est semblable à un « zòfi si dlo » (Rippon, « *Redécouverte* », 1989, 19). Mais, chez Rippon, Marie-Galante-Aïchi est un « sexe en feu » (Rippon, 1993, 26), une « danse des tortues d'eau douce dans les mares / à l'heure des amours », une « sangsue ivre de sang caillé », un « sel souillé de glaise », une « chance vivace », un « bambou touffu » (Rippon, 1993, 29). Elle est aussi semblable à des « filles nubiles », à des « génisses aux premières chaleurs », à des « cordes de patate douce », à des « boutons à deux trous et caleçons de coton jaune », à des « casques blanchis et spartiates tressées » (Rippon, 1993, 29), et elle est « trois fois grande comme une main » (Rippon, 1993, 30)¹³. La main exprime l'activité mais également la puissance et la domination ; il n'y a donc pas chez Rippon de sentiment d'infériorité, ni volonté de dépréciation de son peuple et de son île ; bien souvent à la lecture de ses poèmes, c'est un sentiment de fierté, voire parfois de supériorité, qui se dégage. Est-ce louable, recevable ? Nous laisserons la question en suspens.

En tout état de cause, Rippon, comme certains de ses prédécesseurs, s'insurge contre l'exploitation de son pays par les Blancs et appelle au soulèvement :

« pouki Bondyé
lé gwo kyap an péyi konki
ka koupé épi haché
sé zanmi a labé
di mwen pouki » (Rippon, « *Mawonnaj* », 1989, 38-39)¹⁴.

« adan on sèl lawonn tandrès
pou palé dè divini a péyi-la
lilèt an mwen ké fin an ryen afòs yo dolé'y
si nou pa lévé doubout » (Rippon, « *Lévé doubout* », 1989, 40)¹⁵.

Ce soulèvement que le poète appelle de toutes ses forces —Rippon, « *Slogan* », 1989, 30— doit aboutir, naturellement, à la coupure avec l'hexagone, à l'indépendance :

« Endépendans
Endépendans yo hélé pou pèp an mwen
Van chayé pawòl an nou èvè flè a fwomajé
Libèté nou wouklé
Egalité nou mandé

Fratèrnité nou wouklé-mandé
Yo fèmé nou an fon lazil
adan lajòl san pòt a laliénasyon ». (Rippon, « *Post-mortem* », 1987, 61-62)¹⁶.

« lè rivé mwen déplotonné drapo nan bouk
[...]
tan rivé pou nou arèsté maché kouché
dwèt pou gòch an ti wèt
toupannan kòd a yanm ka maré yanm » (Rippon, « *Jou-rivé* », 1991, 56)¹⁷.

L'expression tantôt implicite, tantôt très explicite d'un désir d'indépendance, rappelle le poème « *Chien* » de Sonny Rupaïre (Rupaïre, 1970).

Cependant, il arrive que ce ne soit pas très optimiste, comme dans « *On nonm ka bégéyé* » (Rippon, 1987, 24). Un homme monte sur le toit de sa maison dans l'espoir d'entr'apercevoir l'avenir, mais il redescend bien vite, car il ne voit rien à l'horizon si ce n'est « *Pwoblèm é kilbit* » ; tout est bouleversement, la tête lui tourne et il préfère se réfugier, terrorisé, à l'intérieur de sa maison, car « *Dèmen fout tris pou nou* ».

L'école, instrument d'assimilation et d'aliénation.

Chez Rippon, l'indépendance a pour corollaire l'école. Celle-ci est souvent présentée comme un lieu d'ennui, de déculturation —déculturation que l'on retrouve dans « *Rêveries d'un petit enfant noir* » (Rippon, 1987, 27)—, de perte d'identité, d'authenticité, de vie ; ce n'est qu'un dressage :

« —U-ne pi-pe... répété
 denndé !
 répétez
—Récolte... apa
 rékòt-on !
 kouyon koko fiyolo flo
 nwa pengal fout
—oui Monsieur ! » (Rippon, « *J'ai trempé ma plume dans l'encrier de mon enfance* », 1996, 84)¹⁸.

Dans ce poème, l'école n'évoque que des sensations, grâce à la maîtresse qui, bien sûr, est « *on madanm chabin po-chapé bèl chivé* » (Rippon, 1996, 82). Les souvenirs du poète liés à l'école se situent non pas sur le plan de la connaissance mais sur celui de la sensation ; réduite au petit en-

Mais la vision de l'école chez le poète est, comme chez la plupart des romanciers et poètes antillais —mis à part Zobel qui y voit plutôt l'assimilation républicaine et l'émergence d'une seconde libération— une reconstruction²¹, car dans la réalité antillaise les parents, surtout les mères, y voient un moyen d'accéder à une condition meilleure. Par ailleurs, il faut entendre « *Gloriyé pou kréyolité* » (Rippon, 1993, 36), comme un cri de victoire de l'écriture antillaise sur le classicisme français, un cri qui ne s'entend pas au sens de la créolité définie par Bernabé, Chamoiseau et Confiant. Il s'agit ici d'un affrontement entre créolité et francité. Ainsi, les auteurs auxquels Rippon rend hommage sont Derek Walcott, Patrick Chamoiseau, Nicolas Guillén :

« batiman navigé pla-vant-awyè
nèg simé
nèg planté
nèg fimayé
nèg angréyé an kolyé karayib
nèg pagnòl pa fòs
Nikola planté Kiba
pou pawòl fè boujon an sòley karenm
nèg anglé pa fòs Dérèk bay valè
pou Nobèl woté kréyòl an bannann
nèg fransé pa fòs
ki fè Gonkou jouklé Patrick
kon prèmyé bouva an tèt tras pawòl-maké » (Rippon, « *Gloriyé pou kréyolité* », 1993, 37)²².

L'Afrique récusée – La figure du Nègre

Il est un autre refus transatlantique : l'Afrique, car « péyi an mwen / apa péyi / “nèg en Afrique” » (Rippon, « *Péyi an mwen* », 1989, 23). Contrairement à Tirolien qui rend hommage à l'Afrique-sœur et tend à la mythifier —il se définit lui-même comme un poète afro-antillais— dans son poème « *Afrique* », Rippon, lui, refuse cet autre transatlantique, cette Afrique mythique et mystifiée comme en témoigne son poème « *Africa* », contre-pied d'« *Afrique* » de Tirolien. Alors que Tirolien débute par l'éloge de l'Afrique :

« Tes surgeons refleurissent, Afrique
dans la chair labourée de mon peuple,
car tu germais en moi depuis la nuit des temps » (Tirolien, 1965, 45),

Rippon s'insurge contre cette Afrique mystifiée :

« Afrique terre ingrate
je ne reconnais pas
la trace hésitante de ma quête

dans les vallons poudreux de tes déserts » (Rippon, 1993, 33).

Par ailleurs, on pourrait croire, au premier abord, que Rippon ne glorifie pas les Noirs, mais il n'en est rien, tous ses recueils sont un hymne au Noir ; les Métis, les Mulâtres, les Indiens —qui composent une communauté importante en Guadeloupe—, y sont absents. Et lorsque Rippon traduit Guillén, il choisit le poème « Guadeloupe W.I » —poème d'une certaine époque puisqu'il a été écrit en 1938²³— dans lequel les Blancs, Français et Syriens en l'occurrence, sont désormais stéréotypés :

« Los negros, trabajando
junto al vapor. Los árabes, vendiendo,
los franceses, paseando y descansando,
y el sol, ardiendo.
[...]
Allá, quedan los negros trabajando,
Los árabes vendiendo,
Los franceses paseando y descansando,
¡ y el sol, ardiendo ! » (Guillén, 1947, 104).

« Nèg ka woulé
pann kon genbo an kal a bato
Siriyen ka vann bèbèl an lankan
Fwansé ka ba lari chyenn an hanmak
[...]
nèg ka woulé kon bouva an tras
Siriyen ka fè konmès,
Fwansé ka fè kòk a bèl pòz,
é solèy ka wonpi latè » (Rippon, « *Gwadeloup* », 1991, 42).

Il faut toutefois noter une exception dans « *Le rebelle* » (« Une réserve de sang nouveau / Sang mêlé, mélangé, uni... » (Rippon, 1987, 25). Cependant, il ne faudrait pas entendre le Nègre simplement comme race mais comme figure sociale. En réalité, lorsque Rippon parle du Nègre, il s'agit de l'individu dont les traits physiques se réfèrent à une valeur sociale. C'est précisément ce qui est évoqué dans « *Ballade d'un émigré* » (Rippon, 1987, 28), « *À ma mère* » (Rippon, 1987, 12), et surtout dans « *L'autre nègre* » (Rippon, 1989, 76) où, même si l'Afrique retrouve sa place, il s'agit toujours de l'esclave des Antilles :

« Sé mwen nèg
nèg fondal-mantal
chouké nan péyi-la
nèg zépon natirèl ka sévi fèwman

sé mwen nèg
nèg a gwo-ka
nèg a konvwa
nèg a boula
nèg a konbit é dégojwa

sé mwen nèg
nèg Banbara ka woulé waka
[...]

sé mwen nèg ki pè chyen
nèg ki pè lapli
nèg ka twazé blan
kon krab hontèz
nèg ka kouri kaché an pyès kann
nèg rézigné ka soufè
nè ka atann » (Rippon, 1989, 76)²⁴.

Mais il n'oublie pas de relever les manques de son peuple, les dysfonctionnements guadeloupéens :

« Apa èvè moun a boukoulélé
ka fè bililik
ou ké fè péyi-la vansé

apa èvè moun ka fè lèlè
ka kouri kèlè pou fè zafè
ou ké fè lèspwi-la vansé
[...]

apa èvè moun a totoblo
é totokraz
ou ké mèt doubout kaz » (Rippon, « *Mwen élijé* », 1989, 33)²⁵.

Refus des modes littéraires hexagonaux et intertextualité à dominante Bannzil

La créolité a montré combien il est aisé de tomber dans un nouvel exotisme, de répondre à certaines demandes de la part des éditeurs et des publics hexagonaux, de produire une littérature amusante, cocasse. Rippon, lui, refuse ce genre de divertissement, ce cocasse ; et, s'il a participé au mouvement de la créolité à ses débuts, il s'en est très tôt démarqué et a rompu avec les auteurs de celui-ci. Les thèmes choisis, les situations évoquées par Rippon ne se situent ni dans un rapport d'extériorité, ni dans le goût pour le pittoresque, ni dans la création de personnages amusants, ni dans l'édulcoration des situations dramatiques à travers un humour attendu. Rien de plus sérieux que sa

poésie. Cependant il se dégage parfois de celle-ci, comme dans de nombreux romans de la créolité, une sorte d'éloge du misérabilisme.

En ce qui concerne l'intertextualité, chez Rippon, elle s'inscrit davantage dans l'aire du Bannzil (Bande d'îles ; la Caraïbe) avec, notamment, Tirolien —créateur à ses yeux d'une nouvelle poésie, celle des « nègres véritables »—, Rupaire —pour son écriture en créole—, Césaire —pour son fabuleux *Cahier d'un retour au pays natal*, ses relectures du Roi Christophe, de Toussaint Louverture et de Shakespeare—, Walcott —pour sa poésie îlienne et son prix Nobel—, Guillén —pour son « real maravilloso »—, Condé —pour son engagement politique dans l'écrit—, Chamoiseau —pour la créolité et son prix Goncourt—, Rovelas²⁶ —pour sa recherche, son originalité et ses engagements politiques—, Jean Bernabé —linguistique, pour sa grammaire créole et sa défense de la langue créole—, Martin Luther King —pour la libération des noirs aux États-Unis—, Légitimus —pour son engagement politique—. Les figures de référence sont bien plus nombreuses dans le Bannzil que de l'autre côté de l'Atlantique, où ne figurent que Prévert, Lamartine, Supervielle et Joyce.

Ainsi donc, Rippon se veut poète des Caraïbes ou plus précisément du nègre « fondamental » ; et dans cette obstination, non seulement du point de vue diégétique mais également dans le choix de nombreux vocables issus pour la plupart du créole basilectal, sa poésie est une poésie du passé, voire passéiste, ignorant quasiment l'hexagone et l'Afrique, dont il fait le procès.

Dominique DEBLAINE
Université Montesquieu – Bordeaux IV
Membre du CELFA

CORPUS D'ÉTUDE :

- Rippon Max, *Pawòl naïf*, Éd. Aïchi, 1987.
- Rippon Max, *Feuilles de mots*, Éd. Jasor, 1989.
- Rippon Max, *Dé Gout dlo pou Dada*, Éd. Jasor, 1991.
- Rippon Max, *Agouba*, Éd. Jasor, 1993.
- Rippon Max, *Rékòt*, Éd. Jasor, 1996.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- Antoine Régis, *La Littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala, 1992.
Chamoiseau Patrick, *Chemin d'école*, Paris, Gallimard, 1994.
Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, édition revue et corrigée, 1982, édition originale, 1969.
Deblaine Dominique, « Mémoire de l'esclavage : permanence et perspective dans *Les Grands chaos* d'Édouard Glissant », *Esclavage, résistances et abolitions*, Paris, Éd. CTHS, 1999, 482-493.
Glissant Édouard, *Les Grands Chaos*, in *Poèmes Complets*, Paris, Gallimard, 1993.
Guillén Nicolas, *El Son entero*, 1947.
Placolý Vincent, *Frères volcans*, Montreuil, Éd. La Brèche, 1983.
Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie*, Paris, Seuil, 1964.
Rupaire Sony, ... *Cette igname brisée qu'est ma terre natale*, Pointe-à-Pitre, Éd. Parabole, 1970.
Tirolien Guy, *Balles d'or*, Paris, Présence africaine, 1961.
Tirolien Guy, *Feuilles vivantes au matin*, Paris, Présence africaine, 1977.

NOTES

- ¹ Agouba : supplément, « rabbe », correspondant au « treize à la douzaine »).
- ² Guy Tirolien : Ecrivain guadeloupéen (1917-1988). Si son œuvre n'est pas considérable, *Balles d'or* (poésie), Paris, Présence africaine, 1961), *Feuilles vivantes au matin* (nouvelles et poésie ; Paris, Présence africaine, 1977), elle a été marquante grâce, notamment, au poème "Prière d'un petit enfant nègre". Il faut rappeler que toute son œuvre a été écrite en français.
- ³ Robert Fontès : Guadeloupéen, enseignant d'anglais, détaché au Ministère de la culture. Il a notamment élaboré une exposition "Lékol antan lontan" représentant l'enseignement scolaire en Guadeloupe et Martinique dans les années 50.
- ⁴ Jean Bernabé : Martiniquais, linguiste, membre du GEREC, a publié *Grammaire créole (Fondas-kréyol-la)*, Ed. L'Harmattan, 1987, 1559 p. ; *Fondal-natal, grammaire basilectale approchée des créoles guadeloupéen et martiniquais*, Ed. L'Harmattan, 1987. Co-auteur avec Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant de *Eloge de la créolité*, Gallimard, 1989.
- ⁵ Alain Rutil : ethnolinguiste guadeloupéen, a recueilli des contes et des proverbes : *Les Contes marie-galantais de Guadeloupe*, 1981.
- ⁶ Cf. Rippon,; « Tan pou palé », 1993, 23 ; « Grif an tè », 1993, 27 ; « Ami », 1993, 29 ; « Jòdi jou sé jou a voumtak », 1996, 68 ; « Ka'w fè poèt », 1996, 73.
- ⁷ Dans ses poèmes, les jeux et jouets des enfants sont souvent ceux d'autrefois : mab, toupie.
- ⁸ L'œuvre, par exemple, de Vincent Placolý, *Frères volcans*, saisit l'étonnant parcours de ceux qui osent imaginer les possibles et les impensables.
- ⁹ Glissant et Rippon travaillent tous deux le champ poétique, chacun sur deux des axes importants de la Caraïbe francophone : le français et le créole.
- ¹⁰ Repris en français dans *Rékòt*, 58.
- ¹¹ Cf. D. Deblaine « Mémoire de l'esclavage : permanence et perspective dans *Les Grands chaos* d'Édouard Glissant », *Esclavage, résistances et abolitions*, Paris, Ed. CTHS, 1999, 482-493.
- ¹² Se référer au poème de Nicolas Guillén « *Guadaloupe WI* », datant de 1947, traduit par Rippon et publié en 1991.

¹³ Toutes ces images sont extraites du même poème, sans titre et en français, Rippon, 1993.

¹⁴ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « Pourquoi Bon Dieu / Le gros bourgeois blanc en pays conquis / qui tue, hache menu / c'est l'ami de l'abbé / Dis-moi pourquoi. »

¹⁵ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « Dans une seule ronde de tendresse / pour causer du devenir du pays / mon îlet finira en miettes puisque eux l'abîment / si nous ne nous levons pas ». Le poète insiste sur le « yo » (eux) pour désigner les colons.

¹⁶ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « Ils ont crié Indépendance pour mon peuple / Le vent a emporté nos mots avec les fleurs du fromager / Nous avons hurlé liberté / Nous avons demandé l'égalité / Nous avons hurlé-demandé fraternité / Ils nous ont enfermé tout au fond de l'asile / dans une prison sans porte de l'aliénation ».

¹⁷ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « L'heure est arrivée pour déployer le drapeau dans le bourg / le temps est arrivé d'arrêter de marcher dos courbé / droite pour gauche dans tous les coins / pendant que la corde de l'igname lie l'igname ».

¹⁸ Nous retrouvons le même procédé de dénonciation chez Patrick Chamoiseau dans *Chemin d'école*, 73-96.

« kouyon koko fiyolo flo / nwa pengal fout » : suite d'insultes (couillon comme un coco vide / noix pengal, oui ! ».

¹⁹ Les poèmes de Guy Tirolien ont été publiés en 1961 mais écrits pour la plupart en 1948. Par ailleurs, rendant hommage à Guy Tirolien, Rippon reprend « seigneur je ne veux plus aller à leur école » dans « *Chant d'adieu* », 1989, 17.

²⁰ Ce passage n'existe pas dans « *Deparfwa* » (Rippon, 1987, 45) qui est sa traduction.

²¹ Cf. *La Prière d'un enfant nègre* de Tirolien, traduite, mais non publiée, en créole par Max Rippon et lu au « Printemps des poètes » à Paris en 1999 ou bien encore *Chemin d'école* de Chamoiseau.

²² Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « le bateau a navigué à plat ventre vent arrière / le nègre a semé / le nègre a planté / le nègre a enrichi le sol : le nègre est prisonnier dans le collier des caraïbes / le nègre espagnol n'a pas de valeur / Nicolas a ensemencé Cuba / pour que la parole bourgeoise dans le soleil du carême / nègre-anglais ne vaut rien Dérek lui a donné de la valeur / pour que le Nobel sorte le créole des plantations / nègre-français ne vaut rien / mais les Goncourt a fait jaillir Patrick / comme le premier bœuf en tête dans le sillon de la parole-marquée ».

²³ Ce poème, « *Guadalupe W.I* », ne figurait pas dans l'édition de *West Indies Ltd*, 1934. Il a été écrit à Pointe-à-Pitre en 1938 et incorporé à « *West Indies LDT* », avec quelques modifications, dans l'édition de *El Son entero* de 1947.

²⁴ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « C'est moi le Nègre / le Nègre fondamental / échoué dans le pays / Nègre à ergots naturels servant de ferment / c'est moi le Nègre / le Nègre à gros tambour / le Nègre à travail collectif / le Nègre à tambour solo / le Nègre à coup de main et éclats de rire / c'est moi le Nègre / le Nègre Bambara qui joue waka / c'est moi le Nègre qui a peur des chiens / le Nègre qui a peur de la pluie / le Nègre qui toise le Blanc / comme un crabe honteux / le Nègre qui court se cacher dans les champs de canne / le Nègre résigné qui souffre / le Nègre qui attend ».

²⁵ Traduction littérale, non poétique, pour les non-créolophones : « ce n'est pas avec des gens qui font du raffut / qui font les imbéciles / que tu feras avancer le pays / ce n'est pas avec des gens qui brassent du vent / qui sont empressés (qui courent quelle heure pour faire des affaires) qu'on pourra faire avancer les idées [...] ce n'est pas avec des gens à désordre / charivari / qu'on mettra la case (le pays) debout ».

²⁶ Michel Rovelas : peintre et sculpteur guadeloupéen, il a exposé non seulement en Guadeloupe mais aussi à Porto-Rico, à La Havane, à la Barbade, à Paris, etc.