

Gothic technologies in Juan Tomás Ávila Laurel's *Áwala cu sangui* (2000): between fracture and continuity

Kevin Ramier, María Beas Marín

Abstract

This paper aims to examine the neocolonial dynamics at play in the novel *Áwala cu sangui* (2000) by Equatoguinean writer Juan Tomás Ávila Laurel. The study draws on postcolonial theories and psychoanalysis to reveal “gothic technologies”. Two technologies stand out: on the one hand, the ship as a technology of control (equally linked to the history of slavery and colonization), and on the other hand, the presence or absence of electrical light, along with its spectral content, embodied by the figure of the “sandjowel”, which reflects the internal contradictions within the postcolonial state. In this sense, the study proposes two interpretations that are not presented here as dichotomous: the gothic as fracture and the gothic as continuity.

Keywords

Postcolonialism, Gothic, Posthumanism, Equatoguinean literature, Necropolitics

Technologies gothiques dans *Áwala cu sangui* (2000) de Juan Tomás Ávila Laurel : entre fracture et continuité

Kevin Ramier, María Beas Marín

1. Introduction

Áwala cu sangui (eau teintée de rouge/*Áwala* ensanglantée) est un court roman de l'auteur équato-guinéen Juan Tomás Ávila Laurel. L'œuvre est située dans le contexte historique des années 1970, après l'indépendance de la Guinée équatoriale de l'Espagne (1968) et pendant les premières années de la dictature de Macías. L'œuvre raconte la vie des habitants de l'île, toujours en attente d'un bateau venant de Malabo apportant de la nourriture, du savon ou du pétrole. María (Maalía), une femme annobonaise souffrante, entreprend un périple jusqu'à la plage pour ensuite essayer de rejoindre la capitale de l'île afin de pouvoir consulter un médecin. Bien que cela puisse constituer le thème central de l'œuvre, celle-ci dépasse le simple récit biographique d'un personnage, en proposant, sous la forme d'une fiction historique, une réflexion approfondie sur divers aspects historiques et politiques (le colonialisme), la définition de l'identité équato-guinéenne, la domination de l'ethnie fang, le syncrétisme entre les traditions de l'île et le catholicisme.

Le roman reprend certains faits historiques, avec des références plus ou moins explicites tout au long du texte. Lors du processus d'indépendance, le peuple fang, dont le président Macías est issu, sert de base hégémonique à la création de la nation équato-guinéenne. Des militants bubi de Fernando Poo, dans un message adressé à l'ONU, voient alors l'indépendance comme la création d'une "nation-problème" où il y a seulement un changement formel de dirigeants mais pas une véritable indépendance¹. En ce qui concerne Annobón, l'île fut complètement isolée et marginalisée sous le gouvernement de Macías, et il refusa même de venir en aide à l'île par

¹ Cf. Emiliano B. Borikó, *El laberinto guineano* (1989).

deux fois lors d'épidémies : une de choléra en 1973 et une autre de rougeole seulement un an après. Pire encore, quand il eut vent qu'un groupe d'annobonais avait réussi à naviguer jusqu'au Gabon pour demander de l'aide et qu'ils avaient envoyé une lettre à l'ONU, il ordonna au sénateur Batho Obama Nsue Mangue, accompagné d'un groupe de miliciens, de voyager à Annobón pour punir collectivement les habitants². Le roman semble faire référence à ces événements historiques : il mentionne ainsi une épidémie qui traverse tout le récit et culmine par l'invasion des miliciens. Il y a de la part de l'auteur, une volonté d'engagement politique et de contestation du régime de Macías qui permet dans le même temps de critiquer le régime de son successeur, Teodoro Obiang, arrivé par un coup d'État en 1979, et toujours au pouvoir au moment de l'écriture de cet article. Juan Tomás Ávila Laurel s'est déjà opposé publiquement au régime de Obiang, notamment en entamant en 2011 une grève de la faim et a poursuivi dans ses œuvres cet engagement contre les formes d'exploitation des mondes insulaires³. À travers les exemples historiques qu'il relate, le roman met en évidence une situation nécropolitique : ce concept, théorisé par Achille Mbembe (2006), soutient que dans les États postcoloniaux, le "faire mourir et laisser vivre" domine, c'est-à-dire, le pouvoir de tuer à travers diverses technologies d'exploitation, en contraste avec la gestion de la vie. Selon lui, le concept foucauldien de biopouvoir⁴ ne suffit pas à rendre compte de la violence extrême et de la régulation de la mort dans ces contextes. Mbembe met en avant que la nécropolitique ne se limite pas à la gestion de la mort, mais concerne un degré de précarisation des vies où la frontière entre la vie et la mort devient indistincte. En ce sens, la "nécropolitique" conduit également à une "mort lente" (*slow death*) telle que définie par Berlant (2011). Cette mort

² Cf. Convergencia Para la Democracia Social, « Annobón jamás olvidará a Batho Obama Nsue Mangue » (2018).

³ Ces problématiques sont abordées dans le roman *Panga Rilene* (2016), où l'auteur, à travers une mise en scène dystopique, dénonce la catastrophe environnementale engendrée par le pétrocapitalisme. Une approche écocritique se retrouve aussi dans la pièce de théâtre *El fracaso de las sombras* (2004), dans laquelle Tomás Ávila propose une analyse critique de l'interventionnisme des États-Unis sur le continent africain, en soulignant l'exploitation systématique des ressources naturelles. Pour un approfondissement de ces questions, voir : Iván Martín Cerezo, « Apocalipsis Medioambiental, distopía y microutopía en "Panga Rilene" De Juan Tomás Ávila Laurel » (2023) et Elisa Rizo, « En torno a la obra de Juan Tomás Ávila Laurel, un protagonista de las letras guineoecuatorianas » (2005).

⁴ Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir* (1976).

lente se réfère à l'usure physique et psychologique à laquelle les personnages du roman sont confrontés : interdiction de faire la pêche, manque de biens nécessaires à la vie, etc. Des effets qui dégradent progressivement la qualité de certaines vies. Dans le cas du roman, la nécropolitique cohabite avec une exposition à long terme à des espaces de mort. Entre la maladie, l'abandon, les nombreux contrôles et checkpoints sur la route, les humiliations et violences perpétrées par la milice, l'absence d'électricité, de soins, de nourritures, les habitants de l'île sont constamment poussés dans un état liminaire entre la vie et la mort⁵, d'une telle façon que la condition postcoloniale se lie à une logique de conflit post-humaniste, où ce qui pourrait essentiellement être une guerre contre les annobonais se transforme en une oppression systématique à la façon d'un apartheid qui se concentre sur les structures de vie : un bio et nécropouvoir (Mbembe 2006) qui s'arroge le contrôle de technologies électriques, navales et administratives pour dominer, voire occuper l'espace dans une logique coloniale. Les caractéristiques que Achille Mbembe attribue à l'occupation coloniale moderne possèdent des similarités avec le cas d'Annobón :

Des populations entières sont la cible du souverain. Les villages et villes assiégés sont enfermés et coupés du monde. La vie quotidienne est militarisée. Liberté est donnée aux commandants militaires locaux de tuer quand et qui bon leur semble. Les mouvements entre cellules territoriales nécessitent des permis officiels. Les institutions civiles locales sont systématiquement détruites. La population assiégée est privée de ses sources de revenus. (2000 : 47)

Comme nous l'avons déjà mentionné brièvement, l'île est complètement coupée du reste du pays, les habitants devant survivre pendant plusieurs mois sans approvisionnements : « eran hombres que habían pasado muchísimos meses sin petróleo, sin jabón, sin ropa que se llame así y dormían a oscuras »⁶ (*Ibid.* : 56). Toujours page 56 : « ¿tenían razón de enfadar-

⁵ Norman Ajari fait une distinction entre deux conceptions de la mort, thanatos et nécos. Tandis que thanatos désigne "l'interruption absolue et sans conteste de la vie [...] une mort assurée, donc rassurante", nécos se réfère à "une vie sous forme-de-mort". Pour lui, la nécropolitique opère alors "d'incessants déplacements de la frontière même qui sépare la mort de la vie" (2019 : 93).

⁶ C'étaient des hommes qui avaient passé de nombreux mois sans pétrole, sans savon, sans vêtements dignes de ce nom et qui dormaient dans le noir. (Toutes les traductions des fragments du livre sont réalisées par nos soins).

se en una tierra ajena que hacía muchísimos meses no había visto ninguna señal del jefe en cuyo nombre llevaban la ametralladora? »⁷. Les mouvements au sein de l'île sont eux-mêmes strictement surveillés et réglementés. Sur la route, les voitures sont systématiquement la cible de contrôles arbitraires de la part des miliciens. Au début du roman, les passagers d'une voiture sont arrêtés sur la route : « El miliciano sacó el palo que atravesaba la carretera y le ordenó que aparcara al borde de la misma »⁸ (*Ibid.* : 3). Le milicien leur ordonne alors de présenter leurs papiers, "el carnet del PUNT", la carte de l'unique parti dans le pays qui permet d'identifier les citoyens. Les voyages sur l'eau avec la pirogue sont aussi strictement surveillés et contrôlés, pour ne pas dire complètement interdits : « [Macías] dictó que todos los cayucos de la república sean reducidos a leñas, para abortar la posibilidad de que salgan de país los "descontentos" »⁹ (*Ibid.* : 7). Cette destruction systématique des pirogues peut être vue comme une des facettes de l'application d'une logique post-humaniste, dans la mesure où la violence exercée contre les annobonais se manifeste par une privation et destruction des technologies pour imposer d'autres technologies (le navire du gouvernement s'impose ainsi aux pirogues locales). De façon générale, comme Braidotti le signale dans *The Posthuman* (2013), la logique post-humaniste des conflits post-coloniaux engendre, d'un côté des guerres a priori entre technologies, où l'objectif est de détruire les infrastructures de la société civile, et de l'autre côté, le déchaînement d'une brutalité inouïe au sein des espaces civils. Ce dernier point est visible dans l'acharnement sadique des miliciens contre les civils annobonais.

Ce contexte postcolonial d'isolement, de privation et d'oppression décrit dans le roman se mêle à des éléments surnaturels, à l'évocation d'esprits, de monstres, de cauchemars et une conception du temps déformée par le trauma colonial. Autant d'éléments qui viennent suggérer l'inscription du roman dans la catégorie du "Gothique postcolonial", décrit par Wisker (2012) comme l'utilisation de tropes gothiques « to make visible and palpable the history and legacy of the repression, silencing, erasure,

⁷ Avaient-ils raison de s'énerver sur une terre étrangère qui n'avait pas vu depuis de nombreux mois la moindre présence du chef au nom duquel ils portaient leur mitrailleuse ?

⁸ Le milicien retira le bâton qui traversait la route et lui ordonna de se garer au bord de celle-ci.

⁹ Macías ordonna que toutes les pirogues de la république soient transformées en bois de chauffage, afin d'éliminer la possibilité que les "mécontents" quittent le pays.

and remapping that was colonialism, whether imperial rule or settler invader culture » (*Ibid.* : 2). Le roman adopte largement ces thématiques et les présente par le biais de ce que l'on pourrait qualifier de "technologies gothiques".

2. Des technologies gothiques

Afin de définir le gothique et particulièrement sa relation avec les technologies, il convient brièvement de revenir sur sa généalogie. Les bases du genre gothique, si tant est qu'il existe comme genre (nous reviendrons sur cette caractérisation plus tard), se développe originellement dans le contexte britannique, où sont nées les premières œuvres conventionnellement gothiques. Dit autrement, il est possible de délimiter une période "classique" du gothique, qui voit sa naissance, sa consolidation et, inévitablement, son déclin. Selon notre définition, elle commencerait alors durant l'époque géorgienne (1714-1837), et plus précisément durant le règne de George III en 1760, et s'achèverait à la fin du XIX siècle. Cette délimitation entre l'époque géorgienne et la fin de l'époque victorienne n'est pas anodine puisqu'elle correspond respectivement à l'essor de l'empire britannique et à son apogée, moment à partir duquel la Grande Bretagne sera progressivement substituée par les États-Unis comme première puissance impériale dans le monde. Cette période coïncide également avec la Révolution industrielle, accompagnée sur le plan culturel par la promotion du rationalisme, du libéralisme et de l'empirisme. Le gothique, avec sa fascination pour le surnaturel, l'imagination, les monstres et les mondes médiévaux peut alors être envisagé dès le départ comme une réaction au culte de la raison et à la modernité qui s'engage dans un renouvellement, une distinction par le progrès technologique. La Révolution industrielle représente d'une certaine façon la culmination du mythe de la modernité, la domination de la science et de la raison sur la nature et elle contribue à légitimer l'hégémonie de l'empire britannique. La technologie et plus particulièrement le degré d'accès et de sophistication, d'industrialisation technique instaurent un critère d'accès civilisationnel et une séparation entre le passé et le futur : le discours moderne associe l'industrialisation à un futur civilisé et son absence à un passé barbare. L'établissement d'un régime historique fondé sur le futur (Hartog 2003) et d'une vision linéaire du temps indexé sur le progrès technologique sont contrastés par les apparitions spectrales du gothique qui renvoient à un passé refoulé et réprimé. Ainsi, les conventions d'un genre gothique qui pourraient être établies dans l'analyse des premières œuvres gothiques (les différents personnages types, les espaces et les thé-

matiques¹⁰) deviennent secondaires face à ce qui est généralement qualifié de “mode” gothique¹¹. C’est-à-dire, la tendance décrite du gothique à se placer à contre-courant des Lumières, à côtoyer l’ombre qu’elles projettent, la partie occultée, refoulée. Le côté obscur de la modernité se manifeste dès lors dans son revers, le colonialisme. C’est d’ailleurs le point d’ancrage, la condition de l’hégémonie britannique : la constitution d’un puissant empire colonial à l’échelle mondiale. Si les premières œuvres gothiques s’emparent des angoisses liées à l’historicité de cette condition impériale¹², en sillonnant les recoins hantés des châteaux et monastères appartenant aux empires déchus¹³, le colonialisme et les espaces coloniaux seront aussi rapidement abordés par le gothique¹⁴. Il convient alors de rappeler la place de la technologie dans le colonialisme. Les technologies militaires bien sûr, mais pas seulement, puisqu’aux origines de l’essor de l’empire britannique il y a aussi un effort de destruction de la production textile indienne et une tentative d’accaparement des ressources par les nouvelles technologies industrielles. Que ce soit dans *The War of the Worlds* (1898) ou *Frankenstein* (1818), les angoisses liées à la technologie et son rapport avec la modernité ont une place centrale. Le gothique, en sondant les horreurs de l’empire, se saisit de la technologie et révèle les fantômes qui l’habitent ; la brutalité refoulée qui l’a fait naître mais aussi la brutalité qu’elle peut commettre. Dans le gothique, la technologie n’est plus la pierre de touche de la rationalité, du progrès et de la modernité, mais elle se change en objet inquiétant

¹⁰ *The Coherence of Gothic Conventions* (1986) de Eve Kosofsky Sedgwick et *In the Circles of Fear and Desire : A Study of Gothic Fantasy* (1985) de William P. Day offrent par exemple une analyse des différentes conventions caractéristique du genre.

¹¹ Warwick, dans son article *Feeling gothicky ?* le résume de la façon suivante : « if there is any general consensus, it seems to be that Gothic is a mode rather than a genre, that it is a loose tradition and even that its defining characteristics are its mobility and continued capacity for reinvention » (2007 : 6).

¹² Cf. Gabilondo. « Geo-Bio-Politics of the Gothic: On the Queer/Inhuman Dislocation of Spanish/ English Subjects and Their Others (for a Definition of Modernity as an Imperialist Geobiopolitical Fracture) ». 1616: Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada, n° 4 (2014) : 15367.

¹³ L’Italie et l’Espagne dans *The Castle of Otranto* (1764) et *The Monk* (1796), respectivement, pour ne citer que deux exemples.

¹⁴ Les exemples sont trop nombreux pour être cités exhaustivement mais on peut citer les récits de “colonialisme inversé” comme *Dracula* (1897) et *The War of the Worlds* (1898) mais aussi le roman situé en contexte colonial comme *Heart of Darkness* (1899).

et sinistre. Cette reconsidération recoupe également des considérations posthumanistes sur la relation de l'humain avec la technologie et sur la définition même de la technologie, qui s'extirpe justement d'une vision humaniste où la technologie est un outil fondamentalement bénéfique et en harmonie avec l'humanité.

Afin d'étudier le roman *Áwala cu sanguí* il faut par conséquent prendre en compte l'intersection de ces différentes dimensions : le contexte postcolonial, les technologies gothiques et les considérations posthumanistes. Dans un premier temps, nous avons abordé l'interaction du contexte postcolonial avec les logiques posthumanistes dans l'émergence d'une situation nécropolitique. Dans l'analyse même du roman, il conviendra alors d'explorer les interactions du mode gothique avec ces autres dimensions.

Bien que ce roman ne s'inscrive pas dans ce que l'on considère cano- niquement comme le "genre gothique", l'intérêt ici réside dans l'analyse du mode gothique mobilisé au sein du texte. Celui-ci permet d'explorer les continuités et discontinuités entre le (post)colonialisme, les formes de violence, le spectral, le refoulé...

En effet, la question d'identifier le roman *Áwala cu sanguí* comme un objet proprement "gothique" est difficilement pertinente, tant le gothique s'est défini par son hétérogénéité et sa capacité à se renouveler : Warwick (2007 : 7) considère ainsi qu'il est plus pertinent d'aborder le gothique depuis la critique littéraire et non par la nécessité d'une définition à proprement parler. Dit autrement, la prépondérance du gothique procède de la popularité de l'interprétation gothique d'un texte par la critique littéraire et non d'une identification objective d'objets gothiques. Même si l'on peut identifier dans *Áwala cu sanguí* des éléments gothiques caractéristiques du mode, il serait difficile de le qualifier comme conventionnellement gothique dans son ensemble. L'insistance sur le gothique dans cette analyse est alors surtout le fait de cette même analyse, parce qu'une lecture gothique permet de révéler les interactions entre la condition postcoloniale, la persistance d'un passé coloniale et le rapport aux technologies. Le gothique, comme nous l'avons présenté, constitue un cadre critique privilégié pour aborder dans le roman l'ambiguïté vis-à-vis des technologies, l'espoir et la violence qu'elles génèrent simultanément.

En partant de la dimension gothique, on peut observer que l'appari- tion des éléments gothiques poursuit deux objectifs principaux : d'un côté, elle révèle les contradictions entre l'État-nation et le désir d'autonomie et de préservation de la culture locale. Le gothique agit comme une fracture, illustrée par des oppositions telles que le catholicisme face à sa version transculturée à Annobón, le navire contre la pirogue, et l'ambiguïté de la

lumière perçue à la fois comme source d'espoir et de peur. D'un autre côté, la dimension gothique met en lumière la continuité d'une logique coloniale et esclavagiste au travers de la bio/nécropolitique. Cela se manifeste par les prophéties, l'abandon, la circularité du récit, l'invasion militaire et l'épidémie, entre autres.

Ainsi, la dimension gothique des technologies révèle simultanément, et paradoxalement, une fracture et une continuité. Cette dimension gothique permet d'exprimer le paradoxe de la fracture/continuité inhérente à la logique moderne/coloniale.

3. Le gothique postcolonial comme fracture et comme continuité

Comme indiqué auparavant, l'un des éléments à analyser dans ce roman est la présence ou l'absence de lumière électrique. L'absence de lumière électrique reflète l'abandon de l'île orchestré par l'État-nation après son indépendance : l'obscurité, la pénombre prédomine, et dans sa texture, sa profondeur, se dissimulent des formes monstrueuses : « Cógeme mamá, que estos monstruos me quieren comer, ¡socorro! »¹⁵ et « Ya han vuelto, ay me van a comer mamá, llevan ropa roja, viene con sus hermanos [...] »¹⁶ (2000 : 27). Quand les enfants pleurent de cette façon pendant la nuit, il est dit qu'ils sont tourmentés par le « Jandjaal » (*ibid.*). L'apparition de cette figure mystérieuse surgit dans le monde des adultes comme une réalité refoulée, une fracture interne à l'État qui exclut en son sein les anobonais en les privant de lumière, en les condamnant à l'obscurité. Les habits rouges des monstres pourraient faire référence au sang du titre : le sang servant traditionnellement dans le genre gothique de métaphore de la nation, l'apparition de monstres avec des habits rouges (couverts de sang ?) évoque la corruption de l'État-nation, transformé en monstre cannibale, qui dévore ses propres enfants. C'est alors la lumière d'une lampe à pétrole, comme réintroduction du familier, qui permet de faire fuir ces monstres. Dans le même temps, l'obscurité, de par son omniprésence, est aussi réappropriée, apprivoisée comme un lieu familier et c'est alors la lumière qui surgit comme étrangeté. Cette ambiguïté autour de la

¹⁵ Tiens-moi bien maman, les monstres veulent me manger, au secours !

¹⁶ Ils sont déjà de retour, ah ils vont me manger maman, ils portent des habits rouges, il arrive avec ses frères [...].

lumière et de l'obscurité peut être interprétée depuis le concept Freudien d'*unheimlich* comme l'inquiétant au sein du familier, du *heimlich*, ou dit autrement, le secret, ou le refoulé, qui est exposé, révélé.

Freud définit l'inquiétante étrangeté comme ce qui aurait dû rester caché, mais qui est apparu au grand jour. Il s'agit de ce qui est familier et qui, soudainement, devient étrange, comme si ce qui est connu révélait un aspect caché et perturbant. Dans le roman, le "Sandjawel" est cette lumière étrange, mais reconnaissable, qui apparaît la nuit :

El Sandjawel es el fenómeno luminoso más misterioso de los poblados de Annobón. Nadie ha dicho que haya tenido contacto con alguno de ellos para decir en qué consiste. Quizá sea un fenómeno científico, pero en nuestra África no existe todavía ciencia en los poblados que duermen a oscuras¹⁷. (2000 : 25)

Son revers, le "Jandjal", la face sombre, vient pour effrayer les enfants de l'île :

¡Ay, ya viene! ¡Quiere llevarme! ¡Cógeme! Otra vez Maalia echó mano del colchón y encendió un pequeño fuego, que igualmente volvió a apagarse, aunque sin que la permitiera ver lo que asustaba de esta manera al niño. ¿Qué será lo que tanto jaleo armaba? No lograba descifrar el misterio. Como los gritos fueron escandalosos, los de la casa vecina se enteraron y recordaron qué habían comido aquella noche : lo más probable es que el niño sufra del Jandjaal¹⁸. (*Ibid.* : 27-28)

L'inquiétante étrangeté est associée, chez Freud, au retour d'idées, de désirs ou de peurs refoulés. Ces éléments, qui ont été supprimés dans l'inconscient, resurgissent de manière distordue dans la conscience. Depuis

¹⁷ Le Sandjawel est le phénomène lumineux le plus mystérieux des villages d'Annobón. Personne n'a dit avoir eu de contact avec l'un d'eux pour savoir de quoi il s'agissait. C'est peut-être un phénomène scientifique, mais dans notre Afrique la science n'existe pas encore dans les villages qui dorment dans l'obscurité.

¹⁸ Ah ! Il arrive ! Il veut m'emporter ! Tiens-moi bien ! Maalía utilise encore une fois le matelas et alluma un petit feu, qui s'éteignit à nouveau, sans qu'il ne lui permette de voir ce qui effrayait autant l'enfant. Qu'est-ce qui pouvait bien causer tout ce raffut ? Elle n'arriva pas à percer le mystère. Comme les cris furent bruyants, les voisins entendirent toute la scène et se rappelèrent ce qu'ils avaient mangé ce soir-là : il était très probable que l'enfant souffre du Jandjaal.

cette perspective : le “Sandjawel” serait-il le retour d’une histoire de colonisation et de violence (la Guinée équatoriale avant l’indépendance en 1968) répétée sous les formes néocoloniales du dictateur Macías dans le présent du roman (août 1977) ? Ce que le langage peine à exprimer se manifeste sous la forme de cette lumière inconnue. Cette expérience peut être associée à la définition lacanienne de l’angoisse, qui dépasse la simple peur ou appréhension face à l’inconnu. Selon Lacan, l’angoisse représente une réponse plus complexe et spécifique : elle constitue un indice de la présence du Réel, une dimension que le sujet ne peut ni symboliser ni appréhender entièrement à travers le langage :

No podemos poner la palabra. Gracias a Dios que sandjawel no anda de día, pues contaríamos... Pero cuentan cosas. Hay mayores que refieren historias antiguas de hermanos perdidos en ríos cercanos; nadie los volvió a ver. Y Annobón no tiene animales salvajes. Pero esta sensación de abandono y de finitud-infinitud es más acentuada en Awala. (Note el lector que consignamos palabras que no expresan nada. Y es que ya dijimos que era una sensación difícil de definir)¹⁹.
(*Ibid.* :30)

Au fil de la lecture, il semble s’être produit une fracture entre l’expérience vécue et le langage, ce qui ne peut être dit, “l’indicible”. “Les mots qui n’expriment rien” peuvent suggérer l’idée que le langage ne peut pas saisir pleinement la réalité subjective et qu’il y a toujours un reste, un vide que le langage ne peut pas combler. Ce vide qui n’est pas comblé participe à maintenir l’inquiétante étrangeté que nous avons abordé.

Freud relie surtout ce phénomène à la répétition involontaire d’événements ou de situations, ce qui peut engendrer une sensation de destin inéluctable ou de boucle temporelle. Dès lors, on peut se demander si les habitants d’Annobón ont la possibilité d’échapper à cette répétition ou s’ils sont condamnés à cet état nécropolitique. De plus, il est important de no-

¹⁹ On ne peut pas mettre de mots là-dessus. Dieu merci, le Sandjawel ne se manifeste pas pendant le jour, sinon on aurait des histoires à raconter...mais on raconte des choses. Des personnes âgées rapportent des histoires anciennes de frères perdus dans les rivières voisines ; personne ne les a revus. Et il n’y a pas d’animaux sauvages à Annobón. Mais cette sensation d’abandon et de finitude-infinitude est plus marquée à *Awala*. (Que le lecteur note qu’on consigne des mots qui ne veulent rien dire. En effet, on a déjà dit qu’il s’agit d’une sensation difficile à définir).

ter qu'un autre des aspects de "l'inquiétante étrangeté" est la confusion entre la vie et la mort, un état auquel semblent être contraints les habitants de l'île. Pour Derrida, il n'y a jamais de disparition totale, il y a toujours une trace (Derrida 1967). On peut donc lire les apparitions de Sandjawel comme cette trace, hantée, d'un passé non résolu, la non-présence, qui vient au présent pour rendre visible ce passé qui continue à se manifester dans le présent. Le spectre trouble le présent lui-même. Dans le récit, plusieurs canaux de communication permettent aux spectres de se manifester dans le présent. La figure des « confidentes des morts » (las confidentes de los muertos) permettent aussi de relier passé et futur : en dialoguant avec les morts (le passé), les confidentes extraient des prophéties orientées vers l'avenir : « Todo un pueblo de un país independiente que depende de unas viejas de mal agüero. Vienen llorosas siempre diciendo que los difuntos las obligan a decir lo que va a ocurrir »²⁰ (2000 : 45). Ce qui ne peut être dit, l'indicible, seuls les voyants sont qualifiés à l'entendre et jouent le rôle de transmetteurs entre les vivants et les morts. Le présent est alors ce lieu de tension, d'instabilité, entre la mort et la vie.

Nous avons présenté dans un premier temps comment les technologies gothiques, en particulier la lumière électrique et son revers surnaturel, le Sandjawel, témoignent d'une fracture au sein de l'État-nation postcolonial. Il convient alors de montrer que la dimension gothique des technologies implique dans le même temps une continuité de la logique colonialiste et esclavagiste, qui apparaît de façon patente dans les pratiques bio/nécro-politiques du gouvernement que nous avons évoquées précédemment. Les contradictions internes à l'État et la fracture entre Annobón et la Guinée équatoriale sont alors le résultat d'une continuité coloniale. La technologie qui illustre sans doute le mieux cette continuité est le navire.

De la même façon que pour le Sandjawel, la dimension gothique du navire est entremêlée, soudée aux textures postcoloniales et posthumanistes, de façon que l'inquiétude générée par sa présence, à la lisière du familier et de l'étrange, est liée à la fracture postcoloniale, la blessure que la technologie navale, ou plutôt sa relative absence et les conditions de son apparition impliquent pour Annobón. Cette ambiguïté est présente dès les premières lignes du prologue, où le retour du navire, à peine éloigné de l'île, naviguant la frontière du familier par sa proximité, se couvre parallèlement de

²⁰ Un village entier dans un pays indépendant qui dépend de vieilles femmes de mauvais augure. Elles arrivent en pleurs en disant toujours que les morts les obligent à dire ce qui va se passer.

sombres affects, de méfiance : « creían que se había acabado todo »²¹; « dirigió de nuevo su proa amenazante sobre la isla »²². Toute la scène est hantée par un passé colonial qui persiste comme récit sous-jacent, parallèle spectral des faits présents : il se matérialise dans ce navire qui fait ressurgir une colonialité refoulée, sensée être ensevelie sous un récit indépendantiste qui s'écroule sous le poids du navire, lourd d'une terrible charge historique. Le navire qui revient vers l'île après un bref départ sert d'allégorie pour représenter le retour d'une logique coloniale et esclavagiste après l'indépendance du pays en 1968. Une logique qui se confirme lors de la réapparition du navire à la fin du récit, quand les miliciens déferlent sur le village en vue de le piller, de violer les femmes et d'embarquer les hommes pour les forcer à travailler dans des champs. Le navire même, comme technologie, est enveloppé, submergé par un *unheimlich* qui se déverse dans son être, alors muté, transformé en un monstre, une créature hybride et vivante qui s'avance et s'avance doucement vers sa proie : « Se acercaba el barco : se acercaba, se acercaba, se acercaba »²³. Comme le signalent Campbell et Saren (2010), une considération posthumaniste de la technologie peut donner naissance à ce qu'ils nomment "primal technologies", ou plus précisément dans ce cas, "dirty technology", dans la mesure où la technologie devient abjecte, elle se souille, se salit et développe des caractéristiques vivantes, comme le navire de *Áwala cu sanguí* qui devient la source réputée d'une épidémie, tel un animal infecté qui révèle sa sinistre silhouette par-delà l'horizon.

C'est-à-dire que le gothique se saisit autant du contexte historique que de l'objet même dont il s'empare ; il infuse dans le présent les spectres du passé qui perturbent, déroutent le récit de l'État-nation indépendant en signalant les traces insolubles de l'histoire coloniale dans un présent voulu émancipateur. Cette perspective, à la manière de l'horizon, montre une fracture dans la fusion de deux zones temporelles, passé et présent, qui s'enlacent pour mieux séparer, délimiter l'impossibilité de leur harmonie. La technologie se voit reconsidérée sous ce même prisme, happée par l'emprise des fantômes, elle oscille entre le primitif, l'ancien, le vivant et le moderne, le nouveau, le mécanique. Dit autrement, le gothique induit une porosité de la limite entre les termes et provoque leur réversibilité, notamment patente dans la manifestation psychologique de l'*unheimlich*/

²¹ Ils croyaient que tout était fini.

²² Il dirigea de nouveau sa proue menaçante en direction de l'île.

²³ Le navire se rapprochait : se rapprochait, se rapprochait, se rapprochait.

heimlich : « heimlich et unheimlich ne sont donc que l'endroit et l'envers d'une seule et même chose. Nous voilà avertis : le heimlich est au cœur de l'unheimlich » (Lusa 2019 : 74). En apparence, la pirogue paraît l'opposé du navire de miliciens qui débarquent sur l'île, dans la mesure où elle représente un moyen de navigation complètement familier, maîtrisé par les habitants, mais, à la manière de l'*heimlich*, le familier, il s'opère un glissement progressif de la pirogue, qui vient à connoter l'intime, le secret, voire le mystère. Ainsi, dans un premier temps, l'interdiction de la pêche oblige l'utilisation de la pirogue à demeurer une activité secrète et dangereuse « nadie podía verse en ningún cayuco. Pero algo había que hacer. [...] tomaban muchísimas precauciones [...] Cuando arribaban, escondían el cayuco entre la hierba e iban a casa evitando en lo posible la carretera »²⁴ (Ávila Laurel 2000 : 7-8). Puis elle devient une sorte d'objet mystérieux, étranger, un cercueil flottant sur l'eau : « vieron flotar un cayuco, empujado por las olas hacia la playa [...] los sacristanes se asomaron al cayuco y lo que vieron les obligó a hacer otra señal de la cruz. Estaban allí, dentro del cayuco »²⁵ (*ibid.* : 51-53). Enfin, la pirogue se voit dévorée entièrement par le gothique et se transforme en réceptacle de manifestations surnaturelles et horribles : « vieron con sus ojos cómo monstruos deformes se asomaban sobre el borde del cayuco y arrojaban vómitos sanguinolentos por la boca »²⁶ (*ibid.* : 55). Ainsi, la pirogue passe progressivement à signifier l'*unheimlich* même, elle devient réversible avec le navire. L'étrange devient familier et le familier devient étrange.

4. Conclusion

Les éléments technologiques présentés dans le récit se situent à l'intersection du gothique, du postcolonialisme et d'une certaine façon, du posthumanisme. Ces trois catégories s'alimentent mutuellement à la manière de vases communicants ; elles se juxtaposent et se cristallisent autour

²⁴ personne ne pouvait être vu dans une pirogue. Mais il fallait faire quelque chose. [...] ils prenaient beaucoup de précautions [...] quand ils arrivaient, ils cachaient la pirogue dans l'herbe et ils rentraient chez eux en évitant le plus possible la route.

²⁵ Ils virent flotter une pirogue, poussée par les vagues vers la plage [...] les sacristains se penchèrent sur la pirogue et ce qu'ils virent les obligea à faire un autre signe de croix. Ils étaient là, à l'intérieur de la pirogue.

²⁶ Ils virent de leurs propres yeux des monstres difformes se pencher sur le bord de la pirogue et cracher des vomis sanguinolents par la bouche.

de ces “technologies” comme autant de carrefours, de lieux d’intersections qui offrent la perspective d’une zone analogue, en commun. Par exemple, comme nous l’avons montré, le Sandjawel révèle l’imbrication de ces trois concepts qui paraissent presque inextricables; la dimension “purement” gothique du Sandjawel comme présence surnaturelle, inquiétante, évocatrice du *unheimlich*, ne prend sens que dans le contexte postcolonial, où elle vient représenter la fracture au sein de l’État moderne; et c’est précisément cette fracture, dans sa profondeur gothique, qui implique une considération, dans la lignée posthumaniste, d’un Autre irrationnel, liminal, à la frontière du (sur)naturel, échappant ainsi à la rationalité de l’État-nation et la logique moderne qui distingue hermétiquement entre l’humain et le non-humain. Cette imbrication permet alors d’inscrire le récit dans une histoire longue qui dépasse le contexte post-colonial et pointe vers la continuité d’une même logique coloniale, d’une colonialité : par exemple, la dimension mystique et ancestrale du Sandjawel indique sa préexistence à l’indépendance du pays, à la post-colonialité, et l’inscrit dans la colonialité tout court, révélant une ambiguïté et angoisse face à la technologie moderne importé/imposé par l’empire colonial espagnol. Cette tension et union paradoxale entre la fracture et la continuité exemplifiée notamment par le Sandjawel culmine dans la dimension circulaire du récit, où l’île même est perçue comme un lieu dans lequel coexiste le passé, le présent et le futur sans qu’ils n’aient une origine spécifique. Le prologue commence ainsi dans le futur mais détermine d’une certaine façon la lecture, les caractéristiques du récit présent, qui lui-même est déterminé par une histoire passée (celui du colonialisme et du franquisme). La répétition des événements du prologue à la fin contribuent également à générer cette boucle dans laquelle le récit se fonde. Le colonialisme persiste alors comme une blessure qui se répète, qui ne disparaît jamais vraiment, et malgré l’apparente rupture avec l’administration coloniale espagnole, ses échos subsistent à Annobón.

Références bibliographiques

- Ajari, Norman, *La dignité ou la mort : Éthique et politique de la race*, Paris, La Découverte, 2019.
- Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*, Durham - London, Duke University Press, 2011.
- Borikó, Emiliano B., *El laberinto guineano*, Madrid, Iepala, 1989.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Campbell, Norah - Saren, Mike, « The Primitive, Technology and Horror: A Posthuman Biology », *Ephemera* 10, 2 (2010): 152-176.
- Convergencia Para la Democracia Social, « Annobón jamás olvidará a Batho Obama Nsue Mangue », *La Verdad*, número especial (2018). <http://www.cpdsgc.org/2018/11/21/annobon-jamas-olvidara-a-batho-obama-nsue-mangue/>.
- Day, William Patrick, *In The Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gabilondo, Joseba, « Geo-Bio-Politics of the Gothic: On the Queer/Inhuman Dislocation of Spanish/ English Subjects and Their Others (for a Definition of Modernity as an Imperialist Geobiopolitical Fracture) », 1616: *Anuario de La Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (2014) : 153167.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Juan Tomás, Ávila Laurel, *Áwala cu sanguí*, Malabo, Editorial Pángola, 2000.
- Lusa, Marina, « L'inquiétante étrangeté freudienne ». *La Cause du Désir*, 102.2 (2019) : 71-77. <https://doi.org/10.3917/lcdd.102.0071>.
- Martín Cerezo, Iván, « Apocalipsis medioambiental, distopía y microutopía en Panga Rilene de Juan Tomás Ávila Laurel », *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 6 (2023): 98-112. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.m6.006>
- Mbembe, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 21.1 (2006) : 29-60. <https://doi.org/10.3917/rai.021.0029>.
- Rizo, Elisa, « En torno a la obra de Juan Tomás Ávila Laurel, un protagonista de las letras guineoecuatorianas », *Hispanic Research Journal*, 6.2 (2005): 175-178.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*, New York, Methuen, 1986.

Warwick, Alexandra, « Feeling Gothicky? », *Gothic Studies*, 9.1 (2007) : 5-15.
Wisker, Gina, « Postcolonial Gothic », *The Encyclopedia of the Gothic*, Eds.
William Hughes - David Punter - Andrew Smith, Hoboken, John Wiley
& Sons, 2012. <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeotgp008>.

Les auteur·e·s

Kevin Ramier

Il est doctorant contractuel en Études hispaniques à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Son projet de thèse, provisoirement intitulé *Les voix littéraires équato-guinéennes face à l'histoire palimpsestique du (post)franquisme depuis les années 1950* porte sur les récits des violences coloniales du franquisme à l'épreuve des romans équatorien. Ses domaines d'intérêts incluent les études postcoloniales et décoloniales, le mode gothique et la littérature équatorienne. Dernière publication: *Memorias del calabazo de Mauricio Rosencof et Eleuterio Fernández Huidobro: incertitude et liminalité épistémiques, ontiques et ontologiques* (2022). Email: ramier.kevin@live.fr

Email : ramier.kevin@live.fr

María Beas Marín

Elle est doctorante contractuelle en Études hispaniques et Études de genre à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis avec un projet de thèse intitulé : *Dire le temps dans les poétiques du VIH/sida de l'Espagne post-franquiste*. Ses axes de recherche portent sur la théorie littéraire, la théorie critique, la psychanalyse et les études de genre. Publications: *Cuerpos vivos y muertos, caricias de algo oscuro - Poéticas del cuerpo monstruoso durante la crisis del VIH/Sida en España* (Prensas Universitarias de Extremadura, 2023); *Bajar al metro - cartografías subterráneas en la obra del poeta madrileño Eduardo Haro Ibars* (Revista Pasavento, 2024); *Temps et VIH dans la poésie de Lois Pereiro : conjurer une sortie du présentisme à travers la poésie* (Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, à venir, 2025)

Email : mariabeasmarin@gmail.com

L'article

Date sent: 31/10/2024

Date accepted: 28/02/2025

Date published: 30/05/2025

Comment citer cet article

Ramier, Kevin - Beas Marín, María, «Technologies gothiques dans *Áwala cu sangui* (2000) de Juan Tomás Ávila Laurel : entre fracture et continuité», *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 121-138.