

À la lumière du mythe. Le dilemme prométhéen dans *La Turbina* (1930) de César M. Arconada et *Central Eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco

Inés MACHO

Université de Montpellier-Paul Valéry

ReSO

Résumé : Parmi les grands récits mythiques, celui de Prométhée occupe une place de choix dans l'imaginaire occidental. Lorsque l'on s'interroge sur les risques et les conséquences du progrès technique, le Titan apparaît comme une figure incontournable. C'est précisément ce questionnement qui est au cœur de *La Turbina* (1930) de César Muñoz Arconada et *Central Eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco. Bien qu'appartenant à des générations différentes, ces deux ouvrages partagent plusieurs caractéristiques et sont considérés comme représentatifs du courant du réalisme social, dans ses manifestations d'avant et d'après la guerre civile. Toutefois, et contrairement aux idées reçues, leur affiliation à cette catégorie ne les rend pas exempts d'incursions dans le monde mythique. Par le recours à une lecture croisée, l'article présente les deux romans, qui occupent une place marginale dans l'histoire littéraire espagnole, et réexamine leur catégorisation habituelle. Il s'attache ensuite à l'analyse des représentations du don prométhéen, tantôt promesse lumineuse de connaissance, tantôt « cadeau empoisonné ». S'y révèlent ainsi les ambivalences et les ambiguïtés inévitables que suscite cette double interprétation, rappelant la tension intemporelle entre « progrès » et « tradition ».

Mots clés : Prométhée, électricité, roman social, progrès, tradition

Resumen: De entre todos los grandes relatos míticos, el de Prometeo ocupa un lugar privilegiado en el imaginario occidental. Cuando se trata de preguntarse acerca de los riesgos y las consecuencias del progreso técnico, el Titán aparece como una figura ineludible. Este cuestionamiento constituye precisamente el eje central de *La Turbina* (1930), de César Muñoz Arconada, y de *Central Eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco. Aunque pertenecientes a generaciones diferentes, ambas obras comparten varias características y se consideran representativas del realismo social, en sus manifestaciones de antes y después de la guerra civil. Sin embargo, y a diferencia de lo que suele pensarse, su adscripción a esta corriente no las exime de incursiones en el mundo mítico. A través de una lectura comparada, el artículo presenta ambas novelas, que ocupan un lugar marginal en la historia literaria española, y revisa su categorización habitual. A continuación, se centra en el análisis de las representaciones del don prometeico, promesa luminosa de conocimiento, o «regalo envenenado». Se revelan, de este

modo, las ambivalencias y ambigüedades inevitables que conlleva esta doble interpretación, recordando la tensión atemporal entre «progreso» y «tradición».

Palabras clave: Prometeo, electricidad, novela social, progreso, tradición

Pour citer cet article / Para citar este artículo : MACHO, Inés, « À la lumière du mythe. Le dilemme prométhéen dans *La Turbina* (1930) de César M. Arconada et *Central Eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco », p. 1-20, in BALLONGA I MONTOLIU, Adrià et ROMANO, Julie (coord.), *Narradoc* Nº2 « Résurgence du mythe et démythification dans la fiction espagnole contemporaine », mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), juillet 2026. <http://narrativaplus.org/Narradoc2/A-la-lumiere-du-mythe-le-dilemme-prometheen-dans-La-Turbina-1930-de-Cesar-M-Arconada-et-Central-Elctrica-1958-de-Jesus-Lopez-Pacheco-MACHO.pdf>.

« La vida profunda se encadena a la roca; la epidérmica tiene alas en los pies. Gime la primera bajo el signo de Prometeo; la segunda retoza bajo el signo de Hermes. Mitología eterna, a la cual volvemos siempre¹. » Ces mots de Benjamín Jarnés, représentant de la prose espagnole d'avant-garde, font partie d'une digression sur l'avenir du roman, dans laquelle l'écrivain réfléchissait sur l'atemporalité de la mythologie et affirmait que le véritable héros de son époque devait être Prométhée, car il aspirait à percer les secrets profonds des dieux.

Prométhée – dont la première apparition se trouve dans *La Théogonie* d'Hésiode² – est un Titan, fils de Clymène et de Japet, qui, par sympathie envers les mortels, leur offre le feu qu'il a dérobé aux dieux. Il leur donne ainsi la capacité de se protéger, de cuisiner et de développer de nouvelles connaissances. En même temps, ce vol constitue un défi à la volonté de Zeus qui, furieux face à cette transgression, punit le Titan en l'enchaînant à un rocher du Caucase, où un aigle se nourrit de son foie pour l'éternité. Quant aux mortels, on leur impose une autre sanction : l'envoi de Pandore, dont la boîte libère tous les maux sur la terre, ne préservant que l'espérance.

Comme tous les mythes, dont la plasticité est la principale caractéristique, celui de Prométhée a connu une longue histoire de réinterprétations, s'adaptant aux préoccupations de chaque époque.

¹ Benjamín Jarnés, « Digresión novelaril » (1935), in *Obra crítica*, édité par Domingo Ródenas de Moya, Zaragoza, Diputación de Zaragoza IFC, 2001.

² Hésiode, *Teogonía*, édité par Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 17-19.

Cependant, il évoque toujours la transgression, le changement et la lumière. C'est précisément parce qu'il évoque tout cela que la figure du Titan a été tantôt exaltée, tantôt décriée. Héros civilisateur ou porteur d'un « cadeau empoisonné », il constitue un repère incontournable lorsqu'il s'agit de s'interroger sur les risques du progrès.

Ce questionnement autour du progrès se trouve au cœur de *La Turbina* (1930) de César Muñoz Arconada et de *Central Eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco. Le roman d'Arconada met en scène les bouleversements vécus dans le petit village isolé de Hinestrillas au moment de l'arrivée de l'électricité. Dans l'œuvre de Pacheco, le conflit naît de la construction d'une centrale hydroélectrique, qui provoque l'inondation du village d'Aldeaseca, engloutissant ses habitations et ses cultures.

Bien qu'appartenant à des générations différentes, ces deux ouvrages partagent plusieurs caractéristiques et sont considérés comme représentatifs du courant du réalisme social, dans ses manifestations d'avant et d'après-guerre. Toutefois, et contrairement aux idées reçues, cette affiliation ne les rend pas exempts d'incursions dans le monde mythique, comme nous tenterons de le montrer à travers une lecture croisée, sous le prisme du récit prométhéen. Puisqu'il s'agit de deux ouvrages et de deux auteurs ayant occupé une place secondaire dans l'histoire et la critique littéraires, nous commencerons par les présenter en problématisant leur catégorisation habituelle. Ensuite, nous examinerons la manière dont l'ambivalence intrinsèque du mythe se manifeste dans les deux textes, en nous intéressant d'abord aux atouts du cadeau prométhéen, puis aux contreparties.

DEUX ROMANS SOCIAUX ? DEUX RÉCITS DE CRISE

« Cuando leí *La Turbina* de Arconada, del año 30, y luego leí la novela *Central Eléctrica* de López Pacheco, que tiene el mismo tema, le pregunté: “¿Tú conoces *La Turbina*?”, y él me dijo: “Jamás la he leído”³. » Cette anecdote, rapportée par l'écrivain et critique José Esteban lors d'une conférence en 2000, venait nourrir sa réflexion sur les convergences entre la génération de romanciers de l'avant-guerre

³ José Esteban, « Segunda mesa redonda: La novela social », in Josefa Parra Ramos (éd.), *Actas del Congreso: Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2020, p. 70.

civile – parfois appelée « l'autre génération de 27 », « generación de avanzada » ou encore « del Nuevo Romanticismo⁴ » – et celle des années 1950, dite « generación del medio siglo » ou de « los niños de la guerra ». Esteban soulignait la manière dont certains thèmes et certains espaces réapparaissaient dans les romans de ces deux périodes qui sont classés dans la catégorie, difficile à cerner, de « novela social⁵ ».

Indépendamment de l'affirmation de Pacheco, qui reste intéressante à titre anecdotique, les similitudes entre son roman et celui d'Arconada sont indéniables. À tel point que la quasi-absence d'études à ce sujet est surprenante. Comme le rappelle Esteban, ces liens apparaissent déjà sur le plan thématique : les deux ouvrages dépeignent la vie d'un espace rural isolé, présenté comme profondément arriéré, qui se voit bouleversé suite à l'irruption d'une innovation technique.

Dans *La Turbina*, cet espace rural est le village de Hinestrillas. Quant au progrès technique, il est représenté par l'électricité, apportée en 1910 par trois jeunes employés de la Compagnie, les monteurs. Ce changement provoque de vives résistances parmi les habitants, en particulier chez Cachán, le garde-moulin, témoin de premier plan du remplacement de l'installation qu'il a toujours vue moudre du grain par une turbine destinée à produire de l'électricité.

Le roman de Jesús López Pacheco, publié presque trente ans plus tard, reprend des conflits très similaires : à Aldeaseca, la construction d'une centrale hydroélectrique oblige les habitants, principalement des agriculteurs, à abandonner leurs terres et à s'adapter à de nouvelles tâches en cohabitant avec la présence, encore étrange à leurs yeux, de l'électricité. Quant à la période où se déroule l'action,

⁴ La première appellation renvoie à la manière dont la célèbre génération de poètes, avec Alberti, Lorca ou Cernuda, a éclipsé d'autres auteurs de l'époque. La seconde, liée à l'engagement politique des écrivains, fut forgée par l'intellectuel Fermín Galán et reprise par José Díaz Fernández dans *El nuevo romanticismo* (1930). Dans cet essai, à l'origine de la troisième dénomination, l'écrivain désignait une création littéraire qui cherchait à conjuguer l'innovation avec l'engagement politique, tout en conservant l'élan romantique.

⁵ En Espagne, comme l'affirme l'hispaniste Pablo Gil Casado, cette catégorie possède déjà une validité historique dans la critique littéraire et se trouve circonscrite aux années 30 et aux années 50. Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 18. Pour les romans représentatifs de l'avant-guerre civile, on peut citer *El Blocao* (1928) de José Díaz Fernández ou *Campesinos* (1931) de Joaquín Arderius et, pour l'après-guerre, *La Piqueta* (1959) d'Antonio Ferres ou *La Mina* (1960) d'Armando López Salinas. Comme pour *La Turbina* et *Central Eléctrica*, les titres sont fréquemment thématiques, courts et concis et mettent en avant le motif principal du récit.

elle semble se situer en 1936, dans les mois qui précèdent le début de la guerre civile⁶.

Au-delà de ces similitudes thématiques, les deux ouvrages partagent une certaine dimension testimoniale. Pour créer l'espace fictif de *La Turbina*, Arconada s'est inspiré de son village natal, Astudillo, dans la province castillane de Palencia. Le paysage décrit dans le roman reprend de nombreux traits de cette région et c'est précisément au début du XX^e siècle, époque où se situe le récit, qu'Astudillo connaît l'arrivée de l'électricité. Le jeune Arconada a vécu ce changement à double titre : comme habitant du village et comme fils de l'administrateur de la chute d'eau⁷. Quant à l'expérience de Pacheco, son père était responsable de centrales hydroélectriques et il aurait inspiré la création de l'un des personnages principaux de *Central Eléctrica*, Lobo, le chef de montage. Comme l'explique l'auteur lui-même, son roman procède d'un travail où s'entrelacent recherche, imagination et mémoire : « su tema nació de la experiencia familiar, de la experiencia de mi familia, quiero decir, y de las confusas vivencias que yo recordaba⁸. »

Cet aspect testimonial peut nourrir la volonté mimétique présente dans des œuvres qui, comme celles-ci, relèvent du réalisme, ce qui constitue l'un des traits fondamentaux de la catégorie du roman social. Même si quelque peu ambiguë, dans les grandes lignes, on considère que cette catégorie désigne des romans à l'esthétique réaliste, porteurs d'une vision critique de la société à travers la mise en scène des conditions de vie des groupes défavorisés. Souvent, comme l'affirme le critique littéraire Rafael Conte⁹ à propos de la génération des années 1950, il s'agissait en réalité d'un euphémisme pour ne pas dire la vérité sur la posture des auteurs : ils étaient, pour la plupart, communistes. C'est bien le cas de Pacheco et d'Arconada, tous deux

⁶ Certains éléments renvoient aux années 1950, à l'Espagne dite « de los pantanos », marquée par l'engloutissement de nombreux villages. Cependant, d'autres indices plus déterminants – comme l'allusion aux travaux de Ciudad Universitaria ou l'apparition symbolique, à la fin du roman, de camions militaires – orientent la lecture vers le milieu des années 1930.

⁷ Miguel Calzada et Sagrario Cardeñoso, *Apuntes palentinos: Cesar M. Arconada*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, p. 19; Manuel Manrique et Arturo Losmozos, *Apuntes palentinos. Villas: Astudillo*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983, p. 3.

⁸ Jesús López Pacheco, « Cuatro notas a manera de epílogo para el curioso lector », in *Central Eléctrica* (1958), Barcelona, Destino, 1982, p. 349.

⁹ Rafael Conte, « El realismo nunca muere », *El País*, 02.11.2002, <https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197553_850215.html> [Consulté le 10.08.2025].

militants du Parti communiste espagnol à un moment de leur vie. Les liens entre idéologie et canon apparaissent ainsi comme un élément essentiel à prendre en compte pour mieux comprendre les causes de leur oubli.

Concernant la période d'Arconada, l'apparition du roman social est considérée comme une réponse à l'« art déshumanisé » promu par Ortega y Gasset¹⁰. Même si le débat entre autonomie de la littérature et engagement ne peut se limiter à un seul moment historique, on situe habituellement un tournant décisif autour de 1930, lorsque de nombreux écrivains espagnols se tournent à nouveau vers le réel, selon l'expression de María Zambrano¹¹. C'est dans ce contexte qu'Arconada publie son premier roman, *La Turbina*, une œuvre de transition entre ses expérimentations avec la poésie d'avant-garde et une prose réaliste. Ses publications postérieures, qui témoignent d'une posture communiste déterminée, s'inscrivent clairement dans le roman social, voire révolutionnaire¹². Cette trajectoire a influencé, il nous semble, les lectures critiques de *La Turbina*, qui ont eu tendance à exalter sa dimension sociale, certes bien réelle. Ainsi, le roman a même été présenté comme « la primera gran novela proletaria¹³ » ou comme « un prematuro —para España— intento de realismo socialista¹⁴ ».

La dimension de dénonciation sociale, peu présente dans ce roman d'Arconada, s'affirme en revanche avec force dans le roman de Pacheco, qui s'inscrit plus clairement dans la catégorie qui nous occupe. À travers les expériences des habitants d'Aldeaseca, *Central Eléctrica* met en scène le passage du monde rural à l'univers industriel, du paysan au prolétaire et expose de manière critique les conditions de cette nouvelle réalité. L'aliénation et l'exploitation des ouvriers lors de la construction du barrage y apparaissent avec une grande crudité, notamment à travers les nombreuses morts provoquées par des accidents du travail.

¹⁰ José Ortega y Gasset promulgue ce concept dans son essai *La deshumanización del arte* (1925), un traité esthétique sur la valeur et les caractéristiques du « nouvel art » dans lequel l'auteur défend un art « pur », concentré sur le jeu intellectuel et l'exaltation du langage et délibérément détaché de la réalité.

¹¹ María Zambrano, « De nuevo, el mundo », *Hoja literaria*, 1933, p. 1.

¹² Nous faisons référence, notamment, à *Los pobres contra los ricos* (1933) et *Reparto de tierras* (1934).

¹³ Inna Tinianova, « Prólogo », in César M. Arconada, *Obras escogidas*. Moscú, Progreso, 1960, p. 5.

¹⁴ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas et Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, vol. II, Madrid, Castalia, 1978, p. 347.

Ainsi, la catégorisation de *Central Eléctrica* comme roman social a été presque unanimement acceptée par la critique, même si Pacheco exprimait à ce sujet ses réticences et dénonçait le « dogmatismo literario, ideológico y burocrático¹⁵ ». La réserve de l'auteur semble renvoyer à la connotation péjorative souvent attachée à cette étiquette, supposée incompatible avec le soin esthétique. On se souviendra, par exemple, du terme à la fois moqueur et révélateur utilisé pour désigner la génération de Pacheco : *la berza* (le chou). Ce mot, qui renvoie à un légume considéré comme populaire, désignait un certain type de roman réaliste et *costumbrista*, ancré dans une Espagne morne et souvent rurale¹⁶. Une telle littérature, perçue comme purement référentielle, semblerait a priori incompatible avec toute incursion dans l'univers mythique – comme si le réalisme excluait nécessairement toute élaboration symbolique. Cette vision a pourtant été largement contestée et nous ne pouvons que reprendre les mots de l'hispaniste Daniel Gier lorsqu'il affirme que :

[...] la narrativa de la generación del 50 no está exenta de incursiones en el mundo de la fantasía o de la creación de un mundo mítico, la creación de personajes prototípicos o de los que se llevan a categoría de metáfora o símbolo. No hay siempre realismo a rajatabla¹⁷.

Nous pourrions facilement appliquer cette affirmation à la génération de 1930, marquée, de surcroît, par une importante résurgence des mythes. Dans le domaine romanesque, on peut penser à *La Venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández ou à *Tántalo* (1935) de Benjamín Jarnés. Arconada lui-même, en 1934, se fait l'écho de cette tendance qui, selon lui, relevait de la doctrine intellectuelle fasciste et visait à ensorceler le peuple¹⁸. Néanmoins, l'usage du mythe ne saurait se réduire à un instrument politique. Il peut être profondément riche et remplir différentes fonctions dans un texte littéraire, comme l'explique Senés :

[...] the use of the classical archive in literature can have both a formal function (as a method for writing and a repository of themes and

¹⁵ López Pacheco, *op. cit.*, p. 348.

¹⁶ Il peut être intéressant de noter que le premier plat qui apparaît dans *Central Eléctrica* est précisément un ragoût de choux que deux habitants d'Aldeaseca, Manuela et son mari, mangent directement de la casserole.

¹⁷ Daniel Gier, *La Castilla rural en la narrativa de posguerra*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 68.

¹⁸ César M. Arconada, « La doctrina intelectual del fascismo español », *Octubre*, 04/1934, p. 22-24.

characters) and a discursive value, one that makes contemporary literature capable of revealing unexpected perspectives on reality¹⁹.

Nous pensons que ces fonctions cohabitent de manière indissociable dans nos deux romans, même si l'introduction de l'univers mythique y prend des formes différentes. Dans *Central Eléctrica*, elle est plus délibérée : à travers les interventions de l'ingénieur Ruiz – passionné de la mythologie classique – apparaissent des noms tels que Phoebus, Ignis, Antée, Héphaïstos ou celui qui nous intéresse le plus, Prométhée. La voix narrative elle-même fait allusion au Titan, guidant plus clairement le lecteur vers une approche mythocritique. Dans *La Turbina*, en revanche, on ne trouve pas de références explicites au monde mythique, mais cela n'empêche en rien une telle lecture.

Le schéma mythique prométhéen, comme nous allons le voir, traverse les deux textes et permet, sur le plan discursif, d'ouvrir de nouvelles perspectives, tel que le souligne Senés. Cela se révèle particulièrement fécond dans ces deux romans que l'on peut considérer avant tout comme des récits de crise, car ils s'articulent autour d'un conflit central : celui qui surgit dans un moment de bascule entre progrès et tradition.

À cet égard, les mots qui ferment le troisième chapitre de *La Turbina* nous paraissent particulièrement significatifs : en exposant les raisons de la haine du garde-moulin, ils reflètent bien l'idée du roman comme récit d'une crise :

¡La luz! ¡Se habla en todas partes de la luz! Cachán no se adapta, no se acomoda, y como no puede agarrarse a lo antiguo, porque ya no existe, odia lo nuevo, odia ferozmente esta invasión, este cambio (LT, p. 46)²⁰.

Une tension qui fait écho à la citation, maintes fois reprise et souvent attribuée à Gramsci : « Le vieux monde meurt. Le nouveau tarde à apparaître. Et c'est dans ce clair-obscur que surgissent les

¹⁹ « L'usage de références classiques en littérature peut remplir à la fois une fonction formelle – en tant que méthode d'écriture et réservoir de thèmes et de personnages – et une valeur discursive, qui rend la littérature contemporaine capable de révéler des perspectives inattendues sur la réalité » [Traduction personnelle]. Juan Herrero Senés, « Gods, Heroes and Myths: The Use of Classical Imagery in the Spanish Avant-Garde Prose », in Adam Goldwyn et James Nikopoulos (éds.), *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*. Leiden Boston, Brill, 2017, p. 109.

²⁰ À partir de maintenant, « LT » renvoie aux citations tirées de *La Turbina*, dans l'édition Turner (1975), et « CE » à celles de *Central Eléctrica*, dans l'édition Destino (1958).

monstres²¹ ». Or, c'est aussi dans cet entre-deux incertain que naissent les mythes, « l'ensemble des récits qui mettent en jeu et à l'épreuve les solutions que l'homme, aux prises avec les grandes énigmes de sa condition, doit sans cesse inventer pour continuer à vivre²² ».

Ainsi, dans ces deux romans réalistes – sans « *realismo a rajatabla*²³ », si tant est que cela soit possible –, souvent classés, avec plus ou moins de justesse, dans la catégorie du roman social, le mythe fait son apparition. Dans ces récits de crise, de mutation et de tensions, la figure de Prométhée se manifeste, comme nous allons le voir, avec ses lumières et ses ombres, au cœur de ce moment de clair-obscur.

LA SORTIE DES OMBRES

Dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*²⁴, l'anthropologue et mythologue Gilbert Durand propose une méthodologie pour faire une analyse mythocritique d'un ouvrage littéraire. Il suggère de différencier, dans l'approche de l'œuvre, trois temps qui décomposent les « strates mythémiques²⁵ » et dont le premier consisterait à faire un relevé des thèmes. Ces thèmes seraient les « motifs redondants, sinon "obsédants" qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre²⁶ ». Redondante dans *Central Eléctrica* et obsédante dans *La Turbina*, la lumière apparaît comme le premier lien avec le mythe prométhéen, dont le grand motif est le feu.

Avec le feu, Prométhée apporte la science et la technique et, dans certaines interprétations, le don de la parole. Son histoire constitue, donc, le récit fondateur de la sortie des hommes d'une animalité antérieure. Une animalité qui, dans *La Turbina*, est incarnée par tous

²¹ Celle-ci est une variante devenue populaire. La formulation originale se trouve dans le troisième des *Cahiers de prison* de l'auteur italien. Gramsci y écrit : « La crise consiste justement dans le fait que l'ancien meurt et que le nouveau ne peut pas naître : pendant cet interrègne on observe les phénomènes morbides les plus variés ». Antonio Gramsci, « Cahier 3 », in *Cahiers de prison. Anthologie*, édité par Jean-Yves Frégné, Paris, Gallimard, 2023, p. 80-105.

²² Dominique Lecourt, *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*, Marsat, Synthélabo, 1996, p. 19.

²³ Gier, *op. cit.*

²⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979, p. 307-323.

²⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁶ *Id.*

les paysans et, plus particulièrement, par le personnage de Cachán, un homme bestial qui se retrouve débordé par un événement disruptif. C'est par ses bras poilus et sa férocité que le personnage se révèle dès l'*incipit* – *in medias res* – du roman : « Alzó los brazos peludos, remangados hasta los codos. No pudo contenerse [...]. Cogió la tolva intacta, y la arrojó contra el suelo, ferozmente » (LT, p. 21).

Dans *Central Eléctrica*, les paysans sont également représentés de cette manière. Quand les ingénieurs arrivent à Aldeaseca pour la première fois, ils ont peur des habitants et cette crainte ne cesse que lorsqu'une des paysannes se met à parler. La parole la sépare des bêtes : « Fue como si al hablar la mujer, Andrés hubiera comprobado la humanidad de los seres que tenía delante, de la que hasta entonces había sentido dudas » (CE, p. 26). Dans ces villages « arriérés » – dont la représentation s'appuie sur un vaste champ sémantique du « primitif », incluant des termes tels que « sauvage », « ancestral », « rudimentaire » ou « préhistorique » –, les monteurs apportent le grand changement. « Más que haberlos trasladado del pueblo viejo que quedó bajo el agua al nuevo, lo que habían hecho con ellos era trasplantarlos de una época a otra » (CT, p. 138), dit-on des habitants d'Aldeaseca. C'est la même impression qu'ont les monteurs de la Compagnie lorsqu'ils arrivent à Hinestrillas, celle d'avoir voyagé à une époque antérieure, primitive.

Dans ces deux espaces, la lumière électrique débarquerait donc comme une sorte de flambeau prométhéen revisité, capable de sortir les hommes de leur isolement, de leur bestialité et de leurs ténèbres. Qu'elle soit cachée dans une ampoule ou dans une tige de férule, la lumière a toujours une signification en rapport avec la connaissance. Son contraire, l'obscurité, est donc lié à l'ignorance. Claude-Gilbert Dubois analyse cette relation symbolique dans son ouvrage *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental* : « Le cheminement du savoir est perçu, de manière imagée, comme un parcours progressif de l'ombre à la lumière, métaphores visuelles respectives de l'ignorance et de la connaissance²⁷ ». Il suffit de penser à l'allégorie de la caverne de Platon²⁸ pour mesurer l'ancrage de cette conception de la fin de l'ignorance conçue comme un cheminement vers la lumière.

²⁷ Claude-Gilbert Dubois, *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, Bordeaux, PUB, 2009, p. 277.

²⁸ Platon, « Libro VII », in *Obras completas*, traduit par Patricio de Azcárate, vol. 8, Madrid, Medina y Navarro, 1872, p. 57-61.

La raison qui, avec la parole, est le signe qui distingue l'homme de la bête est, elle aussi, lumineuse :

L'intuition, philosophique ou scientifique, est l'étincelle que l'on fait jaillir de la lumière elle-même et qui peut exploser à la conscience, comme une supernova ou une fusée d'artifice : c'est ainsi qu'on imagine la naissance de l'eurêka d'Archimède dans sa baignoire, ou du cogito cartésien dans son "poêle"²⁹.

À ces moments de révélation et de découverte, à cet « eurêka ! », l'électricité a été incorporée de manière indissociable dans sa représentation iconographique : une idée, c'est une ampoule qui s'allume.

L'apogée de cette « confluence » de concepts survient en Europe au XVIII^e siècle, avec le mouvement philosophique et politique des Lumières. Tout comme en France, la plupart des pays européens ont désigné cette période par des termes similaires qui évoquent le lien entre la lumière et l'émancipation intellectuelle ; on parle d'*Enlightenment* en Angleterre, d'*Illuminismo* en Italie et d'*Iluminismo* au Portugal. Toutefois, ce ne fut pas le cas en Espagne, où l'on a préféré le terme « Ilustración ». Néanmoins cette association demeure également marquée, en étant présente dans des expressions métaphoriques du langage courant ; on dit, par exemple, « tener una mente brillante », « ver con claridad » ou « aclarar un asunto ».

Cela signifie que, même si ce n'était pas intentionnel, il aurait été difficile d'éviter cette dichotomie symbolique dans les deux romans. Étant donné la manière dont Hinestrillas comme Aldeaseca deviennent des cadres privilégiés pour aborder les problèmes de l'Espagne rurale, il semble évident que l'usage de la lumière comme catalyseur du conflit n'est en aucun cas le fruit du hasard. Ainsi, si l'on adopte une perspective positiviste, avec une croyance ferme dans le progrès et la raison, la lumière apparaîtrait dans ces villages pour libérer ses habitants de l'obscurité de l'ignorance, pour apporter la civilisation à ces peuples primitifs.

Pour la majorité des habitants des deux villages, ce changement et ceux qui l'incarnent apparaissent comme une menace. Dans *La Turbina*, cette menace est représentée par les monteurs, dont le chef de chantier Rufar est la figure centrale. Il se trouve en confrontation à plusieurs reprises avec Cachán, et c'est lui que le garde-moulin déteste le plus. De ce fait, la dichotomie fondamentale du roman

²⁹ Dubois, *op. cit.* p. 280.

s'incarne dans ces deux personnages : Rufar représente la lumière et Cachán l'obscurité. Cependant, ce ne serait pas exact de voir Rufar comme un Prométhée moderne ; le Prométhée de la technique, de la révolution industrielle, ne se limite pas à un seul individu, mais implique l'ensemble des humains et de leurs connaissances. Ainsi, quand Cachán apprend par sa femme que Flora est enceinte, il ne pense pas seulement à Rufar – bien qu'il soit le véritable responsable –, car, pour lui, les monteurs incarnent tous l'ennemi :

¡Si son todos juntos! ¡Se han puesto de acuerdo los tres para preñarla!
 ¡Es una burla, una burla! Ahora se marcharán y desde el coche me dirán, riéndose: “Anda, anda, tú bien que nos odiabas, pero ahí te dejamos eso, ahí te dejamos una hija con barriga.” No lo consentiré.
 Antes de eso los mataré a todos, los tiraré al agua (LT, p. 171).

Cachán a tenu en partie ses promesses. Se sentant déshonoré et bafoué par celui qu'il considérait comme son plus grand ennemi, celui qui lui avait déjà enlevé le moulin, Cachán se venge de Rufar le lendemain de la découverte de la grossesse de Flora. Alors que le monteur se trouve dans la turbine, en train de procéder aux dernières vérifications avant l'arrivée de la lumière, Cachán le jette dans la trappe et le laisse s'y noyer. Toute la rage qu'il avait accumulée depuis le début explose. Mais cet acte, né du désespoir, ne change pas le cours des événements, il est aussi inutile que la destruction de la trémie.

Dans *Central Eléctrica*, nous trouvons un cas similaire. À Aldeaseca, les récoltes sont ruinées par la crue du fleuve, que les ingénieurs n'ont pas contrôlée mais que les habitants, véritables connaisseurs des terres, craignaient. Face à cette situation, un vieil homme dit : « Siempre se puede algo [...] aunque no valga para nada » (CE, p. 106). Sa proposition est de brûler les maisons des ingénieurs ; une vengeance par le feu, par les torches, par une foule de villageois en colère.

Même s'ils sont stériles, ces actes s'avèrent profondément symboliques. Dans le cas du roman d'Arconada, il est ironique et révélateur que Rufar soit tué par la turbine, cet élément de progrès qu'il a apporté et qui finit par se retourner contre lui – comme si Prométhée périssait par le feu. Si nous pensons au mythe originel, la vengeance de Cachán ne ressemble pas à celle de Zeus. En revanche, dans *Central Eléctrica*, lorsque plusieurs ingénieurs sont confrontés à un accident dans le barrage, on trouve les éléments principaux de l'histoire d'Hésiode : un rocher, comme celui du

Caucase, et un bec, comme celui de l'aigle mythologique : « [...] sus cuerpos colgados de las rocas, mordidos por los picos de las olas, como si ellos fueran los Prometeos del trabajo que hace posible la luz de todos » (CE, p. 233-234).

Ces châtiments que subissent les « Prométhées » de la technique n'empêchent pas leur avancée ; ils semblent, en réalité, constituer le prix à payer. Ainsi, dans *La Turbina*, au moment où Rufar se noie, toutes les ampoules du village s'allument pour la première fois. C'est la victoire du « progrès ».

La luz era viva, intensa, dorada como un copo de sol recogido en cada bombilla. Seguía lloviendo. Hacía una noche negra, profunda como una sima misteriosa. Pero al fondo del campo, en los pueblos, parpadeaban por primera vez desde el comienzo del mundo enjambres unidos de luces eléctricas que mataban las sombras, que las apuñalaban. Luces y luces, que a pesar del viento y de la lluvia y el ímpetu desbordado de la naturaleza, rompían la unidad de la noche y la antigua virginidad oscura de aquella parte del mundo. Esto empezaba hoy y duraría siempre... (LT, p. 175).

C'est sur ces mots – qui montrent la charge poétique du texte – que le roman se termine. Le narrateur adopte une perspective historique qui lui permet d'affirmer que cela va durer pour toujours. On peut parler d'un *explicit* dramatique ou à valeur morale ou philosophique, propre des fables et des mythes. La virginité de la nuit d'Hinestrillas disparaît, comme celle de Flora, après l'arrivée des monteurs.

Cependant, les pannes d'électricité restent inévitables. Ce sont des « concesiones que la naturaleza hace a los hombres —a todos los Cachanes del mundo— para que puedan justificar la defensa de sus elementos » (LT, p. 165). Cachán représente ici tous les « Cachanes » du monde, tous les hommes de la campagne réticents aux changements. La lumière ne l'emporte donc pas complètement sur la nuit, qui est comparée à une masse imposante, « negra, profunda como una sima misteriosa ». En suivant la métaphore filée, surplombante, qui associe lumière et connaissance, on peut l'interpréter comme la certitude que la clarté « n'est qu'un abri dérisoire face à l'immensité de tout ce que nous ignorons³⁰ ».

Dans *Central Eléctrica*, la victoire du progrès est également nuancée. La dernière des trois parties qui composent le texte – « Aldeaseca », « El Salto », « Nueva Aldeaseca » – s'ouvre sur la question

³⁰ Dubois, *op. cit.*, p. 335.

désabusée de Manuela, une habitante dont le mari, Emilio, fut le premier du village à travailler pour la centrale : « ¿De qué nos valió? » (CE, p. 319). Le roman se clôt par ces mots :

De todas las casas del pueblo sale ya una luz amarilla que tiembla y llega a las calles casi muerta. En la escuela hay una ventana con una luz blanca, fija, que llega a la plaza y forma un rectángulo iluminado sobre un suelo seco. La noche ha venido, como todos los días, al pueblo. Y Nueva Aldeaseca avanza entre la noche, con sus luces de candil, esperando un día nuevo que le traiga una nueva luz (CE, p. 337).

Dans le nouveau village, les anciens habitants d'Aldeaseca n'osent toujours pas utiliser l'électricité et, à la tombée de la nuit, ils préfèrent la lumière traditionnelle, jaune, des lampes à huile. Significativement, seul Martín, l'instituteur, se sert de l'interrupteur. Un *explicit* qui rappelle que la sortie de cette nuit, qui tombe chaque jour, demeure un processus lent.

L'ÉDEN PERDU

Dios colgó en la noche el pequeño farol de luz de la luna y agujereó el cielo con estrellas para hacer más benignas las sombras y menos temerosas las noches. Pero esto era cuando la humanidad vivía en la superficie, y se subía a los árboles, y se arrastraba por la tierra, y tenía un contacto directo y temible con la tenebrosidad y el misterio del mundo. Después hicieron guaridas, casas, ciudades, palacios. Una pared, otra pared, otra, otra y arriba un techo. [...] Y los hombres dijeron: "Si la luna alumbra porque es luz, hagamos nosotros una luna a la puerta de cada cabaña." Y así hicieron el fuego y la hoguera. [...] Pero como los hombres cada vez se metían más adentro, más alejados de la naturaleza [...]; como se metían en casas, en habitaciones cerradas, donde había una oscuridad envolvente y densa, los hombres inventaron nuevos procedimientos [...]. Los hombres de las ciudades han sido, ciertamente, ingeniosos y ambiciosos. [...] La naturaleza ha hecho una noche, y ellos hacen un día artificial de luz (LT, p. 47-49).

Ces mots, qui font écho au début de la Genèse, proviennent du quatrième chapitre de *La Turbina*, presque entièrement consacré à des réflexions sur le progrès et la tradition, l'homme et la nature. Les hommes craindraient la nuit, la nature inconnue, et tenteraient de contrôler cette peur avec de nouvelles inventions. Des inventions qui

arrivent à Hinestrillas sous la forme d'une turbine, apportée par ces « hombres de las ciudades », ingénieurs et ambitieux. Ainsi, se dévoile l'autre facette du don prométhéen, à l'origine de l'ambition et de l'orgueil humains. Un thème qui, comme le souligne Dominique Lecourt, relie le Titan à Faust et à Frankenstein, trois figures d'une grande importance dans l'imaginaire occidental, qui peuvent être considérées comme « [...] trois incarnations d'un même mythe dont les versions successives se relaieraient pour peindre et dénoncer la démesure humaine, cette fameuse "hybris" que condamnait l'éthique grecque³¹. »

L'*hybris* se manifeste notamment dans la volonté de dépasser les limites imposées par la nature. Et la lumière électrique, qui change radicalement l'expérience humaine, l'incarne à la perfection. Dans l'imaginaire catholique qui imprègne la réalité rurale de nos deux romans, l'ordre naturel que la technique prétend transformer est celui voulu par Dieu. Dès lors, monteurs et ingénieurs sont perçus comme des êtres arrogants et sacrilèges. À Hinestrillas, où les habitants vivent au rythme du calendrier des saints, ces hommes venus de la ville osent ignorer leurs croyances et leurs rites. Dès leur arrivée, ils se sont moqués de la procession de San Mamés, ce qui indigna profondément Cachán : « Cachán se quitó la gorra y presenció devotamente la procesión. No quiso reprender las burlas. Sólo pensó: ¡Claro, unos herejes del demonio! » (LT, p. 43). Dans *Central Eléctrica*, Norberta, une femme âgée d'Aldeaseca – et la dernière à quitter le village – appelle les ingénieurs à plusieurs reprises « demonios » tandis que Manuela qualifie le barrage de « ese lugar de demonios » (CE, p. 92).

Pour les mêmes raisons, l'électricité apparaît aussi, aux yeux des habitants, comme une invention hérétique. « La luz eléctrica no produce más que incendios, muertes. Es como el demonio » (LT, p. 94), pense Cachán. Et il n'est pas le seul : une vieille femme, tía Lucía, est du même avis et réagit avec indignation aux propos d'un voisin : « ¡Condenados inventos! ¿Y quién tiene la culpa de meternos en Hinestrillas esas cosas del demonio? » (LT, p. 94). De la même manière, dans *Central Eléctrica*, Vitorina, une jeune villageoise employée comme domestique dans la maison de l'ingénieur Lobo, n'ose pas utiliser la lumière, qui incarne pour elle un danger : « No tocaré yo esos "chismes" del demonio » (CE, p. 166), se dit-elle.

³¹ Lecourt, *op. cit.*, p. 17.

Lorsque la lumière électrique s'impose, le même mystère qui nourrissait sa diabolisation cède la place à une forme de sacralisation. Ainsi, à Hinestrillas, la veille de la Toussaint, lorsque la lumière s'allume pour la première fois, « la poca gente que transitaba por las calles se quedaba, debajo de las luces, absorta, como viendo un milagro » (LT, p. 163). Dans *Central Eléctrica*, on évoque directement « el dios de la electricidad » (CE, p. 290) dans un chapitre consacré à des réflexions sur la centrale, significativement intitulé « Santuario sin dioses ».

L'ingénieur Ruiz, sensible aux questions philosophiques, réfléchit aux avancées de la science et à ce déplacement du sacré. Il se sent plongé dans « un ambiente casi mágico, en el que la electricidad futura era una especie de dios esperado, que exigía el sacrificio de varios pueblos » (CE, p. 55). Ce nouveau dieu de la technique exige en effet de nouvelles offrandes : dans *Central Eléctrica*, la mort des ouvrières et l'inondation des villages ; dans *La Turbina*, outre le monteur Rufar, Anita – une nouvelle-née de Hinestrillas – meurt juste au moment de l'arrivée de la lumière électrique (LT, p. 162-163)³².

Cependant, avant que cela n'arrive et pendant que la nature demeure encore « el único Dios orgulloso de la vida » (LT, p. 154), l'Église représente, dans *La Turbina*, le plus solide rempart de la tradition. À Hinestrillas, le curé s'oppose radicalement à l'entrée de la lumière électrique dans sa paroisse, car cela constituerait « una herejía, una ofensa a Dios » (LT, p. 84). Son attitude illustre ce que Lecourt décrit comme la position historique de l'Église catholique face à la figure du Titan. Selon le philosophe, dans son étude de la trajectoire du mythe, Prométhée a rencontré une forte résistance du catholicisme, car il s'était élevé contre l'omnipotence divine : seul Dieu a créé l'homme à partir de l'argile et seul Dieu a le droit de porter le feu³³.

À l'instar de Zeus qui punit Prométhée et les humains, dans la Bible la transgression et le désir de connaissance donnent lieu à l'expulsion du jardin d'Éden³⁴. Dans *Central Eléctrica*, l'idée d'une possible

³² On pourrait presque penser à Moloch auquel on sacrifiait les nouveau-nés et dont la figure a été récupérée dans *Metropolis* (1927) de Fritz Lang pour en faire un monstre dévorant les ouvriers, symbolisant le pouvoir asservissant de la machine.

³³ Lecourt, *op. cit.*, p. 53-54.

³⁴ Dans le récit de la *Genèse*, cette transgression se produit lorsque Adam et Ève goûtent au fruit défendu de l'arbre de la connaissance, en dépit de l'interdiction divine. Cette transgression est interprétée comme le début du libre arbitre chez l'humanité et de son désir insatiable de connaissance. En contrepartie, cela constitue également le péché originel qui éloigne les êtres humains de Dieu.

contrepartie à l'éloignement de la nature, au déracinement, ne convoque pas seulement le Titan. Un autre mythe, celui d'Antée, est évoqué par l'ingénieur Ruiz : « Me sorprendió también el mito de Anteo. Era un gigante invencible mientras pisaba tierra [...]. ¿Se da cuenta? Invencible mientras pisaba tierra... Es una lección » (CE, p. 142).

Certes, les inventions humaines modifient les rythmes de la nature qui marquent encore la vie des paysans dans les deux romans. Et on décèle, surtout dans *La Turbina*, une nostalgie d'un certain primitivisme perdu. Ainsi, les hommes qui ont accepté le progrès sont décrits comme « hombres sin alas, sin libertades » (LT, p. 67). Une posture qui se rapproche de certaines interprétations du mythe prométhéen, selon lesquelles le Titan ne serait pas un bienfaiteur pour les hommes, et la technique serait un « cadeau empoisonné, bien plutôt, qui les a privés du bonheur de leur condition première : celui de l'autarcie, de la liberté et de l'apathie³⁵. »

Cependant, ni Aldeaseca ni Hinestrillas ne peuvent réellement être vus comme des représentations de l'Éden perdu. Arconada et Pacheco utilisent le monde rural comme un espace privilégié pour questionner les dilemmes du progrès, mais ils ne suivent pas pour autant la tendance idéalisatrice que Lily Litvak³⁶ observe chez de nombreux auteurs de la Génération de 98, lesquels font de la campagne espagnole une nouvelle Arcadie : « in the rural world—and particularly in the Spanish peasant's way of life—they find a possible utopia far from the horrors of the Industrial Revolution³⁷. »

Les espaces dépeints dans nos deux romans ne sont pas des paradis paisibles avant l'arrivée des changements. L'un des premiers événements rapportés dans *Central Eléctrica* est d'ailleurs la lapidation collective de El Cholo, un habitant du village qui s'était attiré la haine générale. Un meurtre commis par toute la communauté, à la manière de *Fuenteovejuna*³⁸, qui montre qu'à Aldeaseca on ne trouve ni la fiction du « bon paysan », ni le mythe du bon sauvage.

³⁵ Lecourt, *op. cit.*, p. 53.

³⁶ Lily Litvak, *A Dream of Arcadia: Anti-Industrialism in Spanish Literature 1895-1905*, Austin, UTP, 1975, p. 149. Cité dans : Gier, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ « Dans le monde rural – et plus particulièrement dans le mode de vie du paysan espagnol – ils y voient une utopie possible, loin des horreurs de la Révolution industrielle » [Traduction personnelle], *id.*

³⁸ Lorsque le procès pour le meurtre d'El Cholo a lieu, et que l'on demande qui est responsable, les habitants d'Aldeaseca répondent : « Fue todo el pueblo ». De

Aldeaseca, avant l'arrivée des ingénieurs, est loin d'être un pays de Cocagne : région aride, ses habitants luttent chaque année pour tirer des fruits de la terre. C'est néanmoins un *mal conocido*, auquel ils restent attachés. Contrairement à Hinestrillas, ici, l'expulsion des villageois est effective : leur village disparaît sous l'eau, et celui où on les reloge ne leur appartient pas, tel que le souligne l'ingénieur Ruiz : « Pero el trabajo ha durado ocho años y ya no tienen pueblo ni tierras. El pueblo blanco que les construimos no les vale, no es el "suyo" [...]. No sé, pero me parece que esto no es exactamente la civilización » (CE, p. 294).

Ce bilan nuancé et critique du progrès, présenté dans nos deux ouvrages, rappelle l'idée que l'on trouve, plus d'un siècle auparavant, dans le *Frankenstein* de Mary Shelley. Le savant, ce Prométhée moderne qui donne son nom au roman, avertit :

Learn from me, if not by my precepts at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow³⁹.

De même, les hommes d'Hinestrillas qui, comme certains arbres et certaines maisons du village, ne savent pas ce qu'il y a « detrás de la cuesta en que han nacido » (LT, p. 44), seraient peut-être plus heureux sans l'électricité. Il en est de même pour Aldeaseca, où la plupart des villageois ignorent le monde situé au-delà de leur horizon avant l'arrivée des ingénieurs. C'est le cas de Manuela, ainsi présentée au début du roman :

Siguen sus manos tejiendo el refajo de lana, y sus ojos, estúpidamente hinchados y enrojecidos, vuelven a clavarse en el horizonte puro, extraño, más allá del cual ella no ha estado jamás, y que quizá sea el final de todo este luchar contra el cielo sin agua y la tierra sin pastos. La vida sólo es eso: Aldeaseca, toros, tierras con sed, niños que salen del vientre y se les mete en una joroba de mantas, hombres encogidos que sólo saben trabajar como animales. O, quizá, la vida sea también aquello, un sitio donde hay que tener dinero no se sabe para qué,

manière analogue, dans la pièce de théâtre de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (1619), le village homonyme tue collectivement le seigneur tyrannique. Face à la question « ¿Quién mató al comendador? », la réponse unanime est : « Fuenteovejuna, señor ».

³⁹ « Apprenez donc, sinon par mes préceptes, du moins par mon exemple, combien l'acquisition du savoir peut être dangereuse, et combien est plus heureux l'homme qui croit que sa ville natale est le pivot de l'univers, que celui qui aspire à devenir plus grand que sa nature ne le lui permet » [Traduction personnelle]. Mary Shelley, *Frankenstein* (1817), édité par Andrew Thompson, Gênes, Black Cat, 1994, p. 57.

acaso para comer más y tener más bueyes, o para algo que yo no sé, pobre de mí. Pero hay que tener más dinero (CE, p. 20-21).

Cet extrait, qui mêle discours narrativisé et style indirect libre, résume bien l'incertitude partagée par tous les habitants d'Aldeaseca et Hinestrillas face à l'ouverture d'un monde rural jusque-là clos. Dans ce moment de transition, la vie est donc *esto* et *aquello* : à la fois cette dureté connue et cet avenir inconnu, peut-être absurde.

En somme, on constate que la lecture mythocritique de ces deux romans permet de dépasser le simple lien thématique qui les relie en ouvrant une perspective intertextuelle partagée. Les échos mythiques enrichissent les textes et réfutent certaines idées reçues sur la catégorie de « roman social » dans laquelle ils ont souvent été inclus. De plus, à travers l'histoire de Prométhée, *La Turbina* et *Central Eléctrica* transcendent le cadre rural espagnol – celui des années 1910 et 1930, respectivement – pour s'inscrire dans une interrogation universelle autour du progrès.

Dans les deux romans, l'ambivalence et l'ambiguïté caractérisent le regard porté sur le monde rural ainsi que sur la technique, laquelle n'apparaît ni comme une divinité totalement bienfaisante ni comme une divinité monstrueuse. La dureté, la fermeté et la brutalité des villageois sont dénoncées, mais on trouve également une certaine nostalgie envers un monde irretrouvable. Cette vision duale rejoint la nature même des mythes, qui se définissent moins par l'univocité d'un sens que par leur capacité à accueillir des interprétations multiples. Les tensions irréductibles entre progrès et tradition, éternellement renouvelées et réinterrogées comme les mythes, ne peuvent être représentées que par un Prométhée à la fois libérateur et châtier, incarnant la fin d'un cycle et le commencement d'un nouveau.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

ARCONADA, César M., « La doctrina intelectual del fascismo español », *Octubre*, 04/1934.

---, *La Turbina* (1930), Madrid, Turner, 1975.

---, *Obras escogidas*, Moscú, Progreso, 1960.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio et ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española II*, Madrid, Castalia, 1978.

CALZADA, Miguel et CARDEÑOSO, Sagrario, *Apuntes palentinos: Cesar M. Arconada*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983.

CONTE, Rafael, « El realismo nunca muere », *El País*, 02.11.2002, <https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197553_850215.html>

[Consulté le 10.08.2025].

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*, Bordeaux, PUB, 2009.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

ESTEBAN, José, « Segunda mesa redonda: La novela social », in Josefa PARRA RAMOS (éd.), *Actas del Congreso: Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*. Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2020.

GIER, Daniel, *La Castilla rural en la narrativa de posguerra*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Anthologie*, édité par Jean-Yves Frétygné, Paris, Gallimard, 2023.

HERRERO SENÉS, Juan, « Gods, Heroes and Myths: The Use of Classical Imagery in the Spanish Avant-Garde Prose », in Adam GOLDWYN et James NIKOPOULOS (éds.), *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, Leiden Boston, Brill, 2017.

HESÍODO, *Teogonía*, édité par Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

JARNÉS, Benjamín, « Digresión novelaril », in Domingo RÓDENAS DE MOYA (éd.), *Obra crítica*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, IFC, 2001.

LECOURT, Dominique, *Prométhée, Faust, Frankenstein, Fondements imaginaires de l'éthique*, Marsat, Synthélabo, 1996.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Central Eléctrica (1958)*, Barcelona, Destino, 1982.

MANRIQUE, Manuel et LOSMOZOS, Arturo, *Apuntes palentinos. Villas: Astudillo*, Palencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983.

NORA, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1968.

PLATÓN, *Obras completas*, traduit par Patricio de Azcárate, vol. 8, Madrid, Medina y Navarro, 1872.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein (1817)*, édité par Andrew Thompson, Gênes, Black Cat, 1994.

ZAMBRANO, María, « De nuevo, el mundo », *Hoja literaria*, Madrid, 1933.