L'amuïssement du conflit intersubjectif dans la Judit azorinienne

Pascale Peyraga

▶ **To cite this version:**

Pascale Peyraga. L'amuïssement du conflit intersubjectif dans la Judit azorinienne . Délits, violences et conflits dans la littérature espagnole, L'Harmattan, pp.197-231, 2004, 978-2747562287. hal-01290997

HAL Id: hal-01290997
https://hal.science/hal-01290997

Submitted on 8 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'amuissement du conflit intersubjectif dans la *Judit* azorinienne

Pascale PEYRAGA
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Comment Azorín pouvait-il éluder la notion de conflit dans son œuvre théâtrale *Judit, tragedia moderna*, quand son titre même suppose un double héritage lié à l'affrontement, dans son histoire et dans l'adoption de la forme tragique? En effet, bien que le conflit ne soit que secondaire dans la tragédie antique, essentiellement fondée sur le renversement d'état – une faute faisant basculer un juste tombé dans le péché – la faute place systématiquement le héros en situation de conflit avec les Dieux, avec son *fatum* ou avec ses failles propres. Quant au choix de l'héroïne biblique entrant en conflit direct avec Holopherne, le général de Nabuchodonosor, de façon à synthétiser l'opposition entre un Dieu totalitaire et un Dieu d'amour, le Bien et le Mal, il était porteur d'une forte potentialité conflictuelle.

Néanmoins, si la pièce d'Azorín revendique clairement un enracinement dans le passé, la similitude générique se teinte d'une modernité présente dans la dénomination de *tragedia moderna*, et la lutte théologique s'infléchit à travers l'actualisation du double affrontement entre Judith et Holopherne, entre la faiblesse militaire du peuple d'Israël et la puissance des troupes de Nabuchodonosor. Il prend, dans la *Judit* azorinienne, la forme d'un choc entre les masses populaires opprimées – incarnées par un groupe de mineurs en grève – et un état tyrannique qui manifeste son pouvoir par l'intermédiaire du Conseil des ministres et de son Président.

Cette double adaptation, formelle et de matière, nous pousse à analyser ses conséquences sur le conflit, d'abord comme thème dans un début de vingtième siècle espagnol où, aux préoccupations théologiques ou universelles, se sont substituées des considérations à la fois plus sociologiques et plus individuelles, le sujet prenant conscience de sa propre complexité et les institutions religieuses plongeant elles-mêmes dans une situation de crise. Il conviendra aussi d'interroger la notion de " conflit tragique " en tant que moteur dramatique puisque avec l'expression de *tragedia moderna*, c'est la variation formelle de la tragédie qui est en jeu et,

probablement, l'idée même de conflit, qui renvoie étymologiquement au choc, à la collision et qui, surtout, ne se limite pas à une lutte, à un duel : d'Aristote à Hegel, il structure la totalité de la pièce, ne pouvant être dissocié de l'action dramatique, ainsi que le souligne la définition que Patrice Pavis en donne :

> Il y a conflit lorsqu'un sujet (quelle que soit sa nature exacte) poursuivant un certain objet (amour, pouvoir, idéal), est " contré " dans son entreprise par un autre sujet (un personnage, un obstacle psychologique ou moral).[1]

Or, cette capacité à générer l'action autour du conflit n'est pas, selon F. Ruiz Ramón, la caractéristique des premières œuvres théâtrales d'Azorín dont il affirme:

> Presentan una estructura dramática casi idéntica, que consiste, en esencia, en contraponer dos valores o dos principios o dos dimensiones de la realidad total –la interior y la exterior– cuyo enfrentamiento a través del diálogo determina la acción, una acción, si así puede decirse, pasiva, pues lo decisivo en él no es ni el resultado ni la consecuencia del enfrentamiento, sino el enfrentamiento en sí, la presencia, en la unidad de la obra, de los términos que se enfrentan. Pero, paradójicamente –y ese enfrentamiento me parece constituir la esencia del teatro azoriniano– de ese enfrentamiento no surge conflicto alguno [...] Las fuerzas están ahí, patentes, pero no está su drama. Es decir, son estas piezas teatro de la dualidad, pero sin drama ; enfrentamiento, pero sin conflicto.[2]

Précisons cependant que cette remise en question, si elle peut se prêter au théâtre azorinien, est applicable à bon nombre d'œuvres du début du siècle dans lesquelles la construction dramatique, en pleine évolution, ne se centre plus essentiellement sur la notion de conflit. Parallèlement aux travaux de Freud, le théâtre aborde l'inconscient, avec notamment les œuvres d'Ibsen et de Strindberg, ce qui permet aux dramaturges d'effectuer un recentrage sur l'homme et son intégralité. Le conflit n'est plus nécessairement affaire d'oppositions entre individus ou entre un individu et la société qui l'entoure, puisque a lieu un combat permanent entre conscience et inconscient. Il conviendra donc d'éprouver l'évolution du conflit, entre la Judith biblique et la *Judit* azorinienne et, s'il y a conflit dramatique, de se demander le visage qu'il a, la définition que l'on peut en donner, s'il peut encore structurer la totalité de l'œuvre autour d'une action et lui donner une cohérence? Nous ne pouvons supposer que ce problème de fonctionnement interne a sous-tendu l'élaboration de *Judit*, fortement modifiée entre les deux phases de sa rédaction, la

[1] Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996. p. 65.
[2] Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español,2. Siglo XX*. Madrid : Cátedra, 1995. p. 164.

première en 1925 et la seconde, grandement expurgée, entre 1927 et 1930[3]. Nous nous baserons pour notre analyse sur la version longue de 1925, mais il serait porteur d'étudier les choix effectués, les conflits privilégiés dans la version définitive en fonction de la logique interne de l'œuvre[4].

Enfin, au-delà de cette appréhension plurielle de la question de conflit, nous pourrons étudier le degré de compatibilité entre le mythe biblique de la rusée juive et la forme tragique. Quel type d'adaptation Azorín fait-il subir à la trame originelle afin de voir introduite la faute tragique nécessaire au renversement de l'action, à la déchéance de l'héroïne et non pas à sa glorification finale?

ACTE I : CONFLIT SOCIAL ET/OU CONFLIT THEOLOGIQUE : L'ECHEC DE LA THEOLOGIE DE LA LIBERATION

Dans son fonctionnement global, le premier acte témoigne d'une parenté directe avec la tragédie antique appliquée à l'histoire de Judith. Reprenant le thème biblique du peuple d'Israël protégé par un dieu d'amour, et auquel un dieu terrestre, Nabuchodonosor, cherche à imposer son emprise par le truchement d'Holopherne[5], Azorín modernise la problématique de façon à la transférer dans un univers emblématique des XIXème et XXème siècles. En mettant au premier plan de l'action un groupe des mineurs en grève, il plonge le public dans le contexte hispanique des

[3] Mariano de Paco. " Azorín y Pirandello : un cuadro suprimido de *Judit* ". *Anales Azorinianos*, n° 7, 1999, pp. 271-283.
Azorín. *Judit : Tragedia moderna.* Ed. De Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla. Alicante : Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.- 253 p.

[4] Ces modifications répondent en partie aux exigences de la dictature primorrivériste, la *Judit* originelle proclamant trop clairement sa défense de la démocratie :

> *Escritor : En mi periódico, Madre Fe, somos partidarios de la democracia social y luchamos por las reivindicaciones obreras. Op. cit.* Apéndice I. p. 208.

Bien que la censure -institutionnelle ou personnelle- ne justifie pas à elle seule la coupe sèche entre les deux versions, il n'existe pas à notre connaissance d'exégèse mettant directement en rapport cette réduction, certes source d'appauvrissement mais aussi de clarification, avec le concept de cohérence. Quant à Mariano de Paco et Antonio Díez Mediavilla, observant dans leur édition de 1993 la suppression d'un vaste tableau dans chaque acte, ils en soulignent les conséquences visibles : la diminution de la critique sociale et politique ainsi que des conséquences stylistiques englobant la réduction de la charge allégorique et tragique de l'œuvre.

[5] C'est ainsi que l'interprètent Guy Labouérie et Claude Demissy dans leur étude respective.
Claude Demissy. *Sagesse et violence : une lecture de Judith*. Thèse Doc. Strasbourg 2 . [S.L.] : [S. N.], 1995.
Guy Labouérie. *Judith, espérance d'Israël : une femme contre le totalitarisme*. Paris : Centurion, 1991.

années 17-20[6], mais par l'omission de toute précision temporelle ou spatiale, il autorise une généralisation à toutes les sociétés industrielles, soumises à l'oppression du nouveau Dieu travail. Le caractère exemplaire qui en découle est alors accentué par des dénominations génériques données aux personnages, de nature expressionniste : les " mineros 1°, 2°, 3°" côtoient autant de " labriegos " que de " obreros ", ainsi que " el Poeta ", " el Presidente del Consejo ", ou que les personnages allégoriques de " La madre Fe " et de " Geos ". Seul le nom de Judith émerge de la masse mais, renvoyant à la longue lignée des adaptations du mythe biblique[7], il ne fait que prolonger son histoire dans le temps, la soumettant au poids de la tradition, lui imposant un destin auquel elle ne peut *a priori* échapper et qui légitime alors le recours au genre tragique, le plus apte à exprimer la situation de l'homme enchaîné. Le recours au nom de Judith est alors en soi l'affirmation d'un double programme, étique et esthétique, puisqu'il convoque à la fois la notion de liberté et le genre tragique.

Un premier conflit apparent est posé entre les masses laborieuses, classe sociale opprimée par le groupe dominant, celui des hommes au pouvoir qui s'appuie sur les forces armées. Ce groupe des faibles ne perçoit que la douleur autour de lui jusqu'au moment où, encouragé par Judith et son époux le poète, ce sujet collectif décide de ne plus accepter passivement son sort et de substituer à la soumission la rébellion par la grève. Ainsi les maux incessants apparaissent-ils comme un préalable à l'action dramatique, ce qui explique l'insistance par laquelle les descriptions scéniques des modestes demeures suggèrent des conditions de vie misérables, encore exprimées par chacun des membres des masses populaires du premier tableau – ultérieurement supprimé. Incluant l'intervention de mineurs, d'ouvriers, de laboureurs, de femmes et d'enfants, tous soumis à un même sort, ce tableau autorise une globalisation de la souffrance à l'ensemble du petit peuple. Dans *Judit*, celui-ci voit son désir contré non pas par des patrons mais par le pouvoir d'état auquel renvoient " el Presidente del consejo " " el gobierno ", " las autoridades ", que les mineurs rendent indistinctement responsables de la rigueur de la répression prise à l'encontre de leur mouvement[8]. Par leur propos, ils établissent un lien direct entre le

[6] Les conflits sociaux et les mouvements de grèves furent tels entre 1917 et 1923 en Espagne que l'on alla jusqu'à parler de période bolchévique pour évoquer ces années-là.
Voir. Joseph Pérez. *Histoire de l'Espagne*. Paris : Fayard, 1996. p. 676.

[7] Virtudes Serrano. *Judit, versiones de un mito bíblico*. Cuadernos de dramaturgia, 4. Murcia : Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.- 250 p.

[8] " Obrero 1° : *El gobierno* ha extremado con nosotros el rigor, la violencia. " *Op. cit*. Acto I, cuadro I, p. 116.

conseil et les troupes armées qui pénètrent dans la ville et tirent sur le peuple à la fin de l'Acte I, relation entre pouvoir exécutif et forces militaires que confirme le dialogue du deuxième acte entre le président et le colonel chargé des troupes. Mais derrière la tyrannie du conseil se profile celle du travail aliénant, centre du premier tableau ensuite supprimé, travail qui réunit tous les hommes sous sa coupe, sans répit :

> Todo el año no paráis de trabajar[9].
> La tierra no da respiro nunca[10]
> Trabajar siempre es vuestro remedio[11].
> no hay sosiego para nosotros.[12]

La question posée là par Azorín est celle de la réponse à apporter à la contrainte du travail aliénant. Face à la douleur éternelle, deux solutions se présentent aux masses : la soumission ou la rébellion en vue d'une libération du joug de la tyrannie, orientation qui est celle du premier acte. A première vue, Azorín effectue une translation de la Judith biblique vers une nouvelle *Judit*, bouleversant la nature du conflit puisque le conflit théologique laisse place à un conflit social qui fait apparaître un nouveau Dieu, le Dieu Travail. Le peuple de Béthunie et, plus largement, celui d'Israël, protégé par un Dieu d'amour, serait ici matérialisé par les masses populaires des mineurs, des ouvriers agricoles et industriels, initialement pacifiques et placés sous la protection morale du Poète. Nabuchodonosor se verrait représenté par le Président, figure concentrant aussi la projection d'Holopherne pris dans son rôle de stratège, l'aspect purement militaire du général de Nabuchodonosor étant incarné par le colonel du premier tableau de l'acte II.

Judith biblique	*Judit* d'Azorín
Peuple de Béthunie	Les mineurs
Peuple d'Israël	Les masses opprimées
Judith	Judith
Nabuchodonosor	Président
Holopherne	Président + Colonel

" Dentro de un momento van a entrar en la ciudad *las nuevas tropas* que han sido pedidas. ". *Idem.* Acto I, cuadro I, p. 119.
" Obrero 1° : El *Presidente del consejo* es nuestro más irreductible enemigo. Con razón y sin razón, nuestros compañeros los mineros de esta comarca atribuyen al Presidente las medidas de rigor, de verdadera saña, con que se nos ha tratado en los días que llevamos de huelga. " *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 120.
[9] *Op. cit*. Apéndice I, p. 204.
[10] *Idem.* Apéndice I, p. 204.
[11] *Ibid.* Apéndice I, p. 205.
[12] *Ibid.* Apéndice I, p. 208.

Or, si ce schéma met en relief des équivalences entre acteurs, plusieurs problèmes se posent à l'heure de dresser le ou les schémas actantiels et de trouver la place de *Judit* dans ces systèmes. En effet, le premier tableau de l'acte, supprimé dans la deuxième version de *Judit* (Appendice I de l'édition utilisée) met le peuple au premier plan de l'action en position de sujet. Il trouve comme opposant direct le gouvernement, qui contre le désir populaire d'amélioration des conditions de travail, confrontation qui se matérialise dans la grève évoquée, mais que l'on ne perçoit pas dans l'espace scénique. Cette absence de l'affrontement sur scène pose un premier problème : si le conflit premier de *Judit* était ce conflit social ayant le peuple pour sujet, ce serait un conflit *in absentia*, les masses ouvrières ne rencontrant jamais directement les forces armées ou leurs représentants. Ce hors scène du lieu de la lutte est d'ailleurs le premier élément qui vient contrarier l'idée de conflit social : il semble erroné de placer ces deux groupes sociaux directement face à face, alors que dans la pièce, ils ne sont jamais confrontés ni scéniquement ni dans le dialogue[13]. Les seules collisions sont allusives, lorsque l'arrivée de la police entraîne la fuite des ouvriers (acto I, cuadro I) ou que les affrontements sont brièvement relatés par tel ou tel personnage ou que, en hors scène, on entend les tirs des forces armées[14] à la fin du premier acte. Toutefois l'affrontement physique, l'une des formes du conflit donc, a bien lieu, mais le texte dramatique lui dénie le droit de s'exprimer par l'affrontement interlocutif sur scène, lui réservant des procédés périphériques au drame tels la narration ou la description. Par ce recours à la teichoscopie[15], Azorín renonce à représenter les actions violentes et rejette en même temps le support visuel en focalisant sur l'énonciateur, l'affrontement fonctionnant quant à lui comme un décor sonore, une toile de fond qui relève de la description didascalique plutôt que de l'imitation d'actions sur scène, ce qui est le propre du genre dramatique. La suite de notre analyse montrera à quel point le statut de ce hors-scène est signifiant, ne s'élaborant pas, comme dans le cas d'une représentation naturaliste, comme un prolongement de la scène, mais comme le lieu d'une réalité autre et distincte, celui où commence notre monde réel de référence, alors que la scène azorinienne ressemble à

[13] Il n'y a ni dialogue ni rencontre entre les deux groupes sociaux, ni entre leurs représentants puisque aucun ouvrier ne se trouve en présence du président du conseil et que celui-ci arrive dans la ville lorsque son frère est déjà décédé. La seule exception notable réside dans la rencontre entre Judit et le Président du Conseil (Acto II, Cuadro II et Apéndice IV), mais ils ne se conduisent pas alors comme représentants d'un groupe social mais comme individus plongés dans un conflit d'une autre nature que nous étudierons ultérieurement.

[14] " Obrero 1° : Las tropas no los dejarán (De pronto se oye una descarga lejana). …Qué es eso? Obrero 4° : Una descarga. La tropa ha disparado ". *Op. cit.* Acto I, cuadro III, p. 142.

[15] " Moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse à l'instant même où l'observateur en fait le récit (hors-scène) ". *Op. cit.* p. 346.

une scène symboliste, propre à recréer les univers de l'imaginaire.

Malgré cette première restriction, si l'on essayait de mener à son terme la logique du premier conflit dramatique, il apparaîtrait qu'au niveau III des acteurs[16] – entités individualisées, non figuratives – serait, comme nous l'avons proposé, le peuple opposé au gouvernement et que l'on trouverait au niveau II des actants – entités générales non figuratives – des enjeux idéologiques qui verraient s'opposer à la violence du Conseil une " non-violence " à la Gandhi, attitude défendue par Judith. Or, si le premier appendice et le compte rendu que les mineurs font à la Mère Foi rendent ce double schéma performant, il est immédiatement contrarié par l'évolution du groupe ouvrier qui crée une division en son sein même, certains mineurs se rapprochant plus, par leur conception de la lutte, du groupe dominant, ce qui frustre la vision initiale de la classe ouvrière, force unie motivée par un désir unique.

L'étude du prolétariat dans *Judit* montre que dans un premier temps en effet, à la bonté de Judith et du poète a répondu une attitude semblable des mineurs, reflétée par l'emploi des verbes " corresponder ", " pagar " et du lexique affectif référé à la bonté :

> Minero 1° : Y a su *bondad correspondemos* nosotros *queriéndoles*.
> Minero 2° : Y su *generosidad* la *pagamos* nosotros con nuestros *cariño*.[17]

Mu par cette idéologie du Bien, le couple a pu stimuler l'enthousiasme des ouvriers et susciter leur foi en l'avenir, moteur de la réaction ouvrière et notion omniprésente dans le premier appendice.

Mais dès que les mineurs s'organisent en " Comité de Huelga " et amorcent le phénomène de grève, le déroulement de celle-ci échappe autant à Judith qu'au Poète et la parfaite alliance s'altère : certains grévistes oublient leur idéal premier, adoptant la même arme que celle de la classe dominante, la force. Le schisme qui en découle au sein du peuple est matérialisé par les deux ouvriers désignés, de façon significative, par les numéros extrêmes, " el obrero 1°" et " el obrero 5°". Le premier, proche de Judith, et dont l'adhésion à sa cause est telle qu'il expose ses arguments à sa place, continue à défendre l'idéal de bonté du couple de sages, Judith et le Poète. Le numéro 5, au contraire, met en avant la force comme condition indispensable à la victoire :

> Obrero 5 : Todo en el mundo se hace *con empuje*.
> Obrero 1 : Cuando llega la hora.
> Obrero 5 : La hora de la pasión, de la fuerza, de *la fuerza contra la fuerza*, es siempre.[18]

[16] Vid. Patrice Pavis. *Op. cit.* pp. 4-5.
[17] *Ibid.* Apéndice I, p. 201.
[18] *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 134.

Entre ces deux extrêmes, les ouvriers 2, 3, 4 sont soumis à un mouvement qu'ils ne maîtrisent plus :

> Obrero 2 : La batalla está empeñada... pues adelante.
> Obrero 3 : Retroceder sería una cobardía.[19]

Ils se laissent alors emporter par le tourbillon de la violence, qui entraîne l'ensemble des forces sociales dans ce qui est qualifié de véritable bataille. Mais la bataille, le combat – ici, entre grévistes et forces armées – ne dit pas le conflit dramatique. En se pliant aux mêmes règles que les forces dominantes (" la fuerza contra la fuerza "), les mineurs annihilent la correspondance entre les niveaux II et III du schéma actantiel ébauché, le conflit dramatique ne se nouant pas au même endroit au niveau II des actants et au niveau III des personnages. Le renversement d'attitude des masses, qui passent de la soumission à la rébellion, réduit, paradoxalement, la cohérence conflictuelle puisque d'un côté comme de l'autre, domine alors un système de valeurs qui privilégie l'attitude du surhomme – que Nietzsche met en avant dans la *Généalogie de la morale* – homme fort opposé à l'image du faible, de l'humble que le Dieu chrétien assure traditionnellement de sa protection. Si au niveau III le conflit existe lieu (mais en hors-scène), la non-coïncidence entre niveaux fait que le conflit a lieu en surface, mais dissocié des enjeux idéologiques de la pièce. Cela invalide l'expression de conflit social[20], trop réductrice[21], et nous devrons lui substituer – à condition de définir un système actantiel plus adéquat – celle de conflit de valeur, proche, nous le verrons, d'un conflit de théologie.

En outre, limiter le conflit de *Judit* à un conflit social reviendrait à bouleverser la morale du conflit originel, ses sources morales ou idéologiques, à nier l'enjeu du duel entre le Dieu créateur et le Dieu destructeur, à s'éloigner radicalement de l'héritage affirmé avec l'histoire biblique, faisant fi de la charge dramatique du personnage éponyme de *Judit*. Or, la potentialité du peuple en tant que sujet de l'action principale est remise en question par la présence de Judith. Lorsque intervient la Judith azorinienne, elle est, dans ce premier acte, explicitement présentée dans la fonction de son ancêtre biblique, celle de la libératrice autour de laquelle se construit un conflit basé sur des valeurs universelles. En effet, immédiatement après que Geos

[19] *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 125.
[20] Si l'on peut employer le terme de conflit social, ne n'est pas dans le sens d'une opposition entre deux classes sociales qui structure l'action dramatique, mais dans celui d'un conflit qui affecte la Société, équivalent de la Cité antique telle qu'elle figure dans la perspective idéologique de la classe dominante, et qui inclut en son sein, en tant que destinateur ou de destinataire de l'action du héros, des variantes, des distorsions.
[21] Ernesto Capdevielle Herrero. " *Judit*, el teatro de Azorín y el surrealismo. " In : *Azorín et le surréalisme.* Actes du Vème Colloque International. Gardonne : Fédérop, 2001. pp. 353-364.

prédit la douleur éternelle de l'homme dans la première scène, l'arrivée de Judith est annoncée, seule femme à pouvoir contrarier le destin, comme son ancêtre biblique :

> (De pronto entra presuroso un Minero y grita:)
> Minero 1° : ¡Judit! ¡Judit! ¿Tenéis vosotros una Judit que os libre de la opresión?
> Todos : ¡Sí; tenemos una Judit!
> Geos : ¿Es fuerte como la antigua?
> Todos : Sí; es fuerte como la antigua.[22]

La construction du personnage de Judith, image de la liberté et guide du peuple, débouche sur une forme de sacralisation : tout en défendant les pauvres, elle signale sa différence en ne s'intégrant jamais totalement au groupe des humbles dont elle se distingue par son charisme, son caractère hautain, la distance physique qu'elle entretient avec les ouvriers. Sa beauté et son silence maintes fois évoqués, lui donnent, comme à la Judith mythique, un caractère inaccessible qui fait d'elle la véritable héroïne de l'œuvre[23]. Elle est alors totalement idéalisée par les masses qui voient en elle leur égérie, leur force, et qui signalent leur incapacité d'action sans la présence de Judith laquelle, dans le premier acte, apparaît avec son mari comme l'être absent sans lequel rien n'est possible, celui dont on parle mais que l'on ne voit que peu.

C'est la place de Judith dans ce premier acte qui en détermine les enjeux réels. Or, elle ne se positionne pas par rapport au pouvoir pour défendre le peuple mais intervient exclusivement auprès des ouvriers divisés pour les fédérer autour d'elle en tant que représentante d'une idéologie de paix. Cette division ne s'inscrit pas dans l'œuvre comme une donnée stable – les premières scènes se faisant l'écho d'un glissement dans les rapports entre Judith et le groupe des ouvriers – mais comme le fruit d'une évolution et donc, susceptible d'être inversée. Le véritable conflit se situe en fait entre Judith, défenseur d'un idéal de paix et de tolérance, et la société prise dans sa totalité – équivalente à la Cité Antique – oscillant entre la valeur dominante de la violence, qui est aussi celle du travail aliénant, et celle de la paix. Si Judith intervient, c'est pour convaincre le peuple en grève de changer d'attitude et pour généraliser les valeurs de compréhension et d'amour qu'elle et son mari, le Poète, prônent. De ce fait, elle s'oppose aussi bien au gouvernement qu'au peuple puisque celui-ci s'est approprié l'outil de violence des oppresseurs. Ses interventions, qui se concentrent auprès du groupe ouvrier, signalent le lieu de l'enjeu et sa portée. Si le

[22] *Ibid.* Apéndice I, p. 211.
[23] " enhiesta, silenciosa, un poco teatral en efecto. Su vestido es negro. Y sus ojos miran fijamente la escena. " *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 119. " erguida, altiva, desdeñosa " *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 131.

conflit dramatique de ce premier acte semblait initialement mettre en opposition la communauté ouvrière au pouvoir, ce sont avant tout, comme dans la Judith biblique, des valeurs qui sont l'enjeu du choc. Il n'y a non pas conflit de classe mais conflit idéologique et, dans la *Judit* azorinienne, la distance qui mène de l'idéologie à la théologie est ténue : il suffit par exemple d'observer le processus de sanctification qui touche Judith, l'héroïne, et surtout le Poète, véritable Dieu caché qui n'apparaîtra jamais dans l'œuvre[24], et même le Président, représentant de l'autre théologie. Dès le premier acte, le couple formé par Judith et le Poète est entouré d'un nimbe de sainteté, autant par les ouvriers que par la Madre Fe, mouvement qui ne fait que s'amplifier pour le Poète dans le deuxième acte :

> Madre Fe : ¡Santo matrimonio! Sin el poeta y su mujer, ¡qué sería de nosotros![25]
> Ciego : El Poeta. Era un santo. Y su mujer, Judit, es también una santa.[26]

Quant au berger[27] du second acte, il pose la question de l'hypothétique divinité du Président, avec son " *¿Es éste el amo de todos?* "[28], que le Président lui-même relativise par son évocation du maître de tous les hommes, invisible et universel.

Ainsi ce premier acte est-il essentiellement celui où Judith cherche à faire basculer les masses vers une autre morale : une morale judéo-chrétienne basée sur la foi, l'espérance et qui s'oppose à celle de la violence et de la force. Ce n'est pas pour autant qu'elle entre en conflit avec les ouvriers, pas même dans un conflit de nature

[24] La fonction démiurgique du Poète favorise son assimilation à une divinité, et c'est la fonction qu'il joue à ce niveau idéologique du conflit. Le Poète a d'abord la fonction du Dieu de la *Judith* biblique puisqu'il véhicule une idéologie, une forme de religion fondée sur le concept essentiel de la Foi. Dans les deux cas, le Dieu et le Poète ne se manifestent jamais directement et surtout, n'apparaissent jamais physiquement pour laisser la Foi guider les hommes : ainsi la Judith biblique a-t-elle quotidiennement recours à la prière qui ravive sa croyance ; ainsi le personnage allégorique de la Mère Foi est-elle révélatrice dans la *Judit* azorinienne, en tant que confidente des ouvriers, celle qui réconforte leur âme désespérée et qui représente l'idée en laquelle ils croient.
Nous verrons dans notre dernière partie comment, dans une perspective métathéâtrale, le Poète réapparaît dans le troisième acte sous des traits nouveaux, n'assumant plus la fonction d'une divinité, mais exclusivement celle du Créateur, de Dramaturge du *Theatrum Mundi*. L'Auteur du dernier acte, différencié du Poète par son nom, impose alors une réflexion sur l'esthétique théâtrale. Cette fonction du Poète-Créateur permet d'interpréter l'histoire de *Judit* comme une métaphore de l'évolution théâtrale, la mort du Poète marquant la condamnation d'un conflit dramatique devenu obsolète.
[25] *Op. cit.* Apéndice I, p. 200.
[26] *Ibid.* Acto III, cuadro I, p. 175.
[27] Il est inutile d'insister sur l'image chrétienne du berger, gardien du troupeau des fidèles.
[28] *Op. cit.* Acto II, cuadro I, p. 153.

verbale. L'objet de son action, éviter le conflit, n'en paralyse-t-elle pas la fonction dramatique? C'est ce que semblent illustrer ses paroles, en phase avec les valeurs qu'elle défend ; dans ses propos, elle n'est que compassion, faisant moins appel à son pouvoir de persuasion et à un talent oratoire caractéristique de son ancêtre biblique qu'à la bonté propre du peuple[29], laissant par ailleurs à l'ouvrier 1 la lourde tâche de s'opposer à l'idéologie de violence de certains.

Cette première action dramatique, " Judith veut faire triompher la paix pour la Cité ", est doublée par la tentative de résolution d'un autre conflit, un conflit familial prenant sa source dans un conflit amoureux antérieur au début de l'œuvre, lui-même rapporté par l'ouvrier 1 : il s'agit de la rivalité entre deux frères – les actuels Poète et Président du Conseil – se disputant l'amour de Judith, rivalité ayant débouché sur le sacrifice du Président et la victoire du Poète. La conséquence tragique de la lutte fraternelle est perçue dans l'œuvre sous le mode de la séparation des frères, la morale prônée par chacun des deux apparaissant comme un élément supplémentaire de scission, et tous deux se trouvant dans la pièce à la tête de groupes antagonistes, le mouvement ouvrier et le pouvoir exécutif de l'état.

L'inclusion de ce conflit personnel, ayant entraîné le choix du Poète par Judith, sous-tend l'œuvre puisqu'il lie aussi bien Judith au Poète qu'au Président et qu'il est doublement réactualisé dans le premier acte, par le récit qui en est fait et par le désir du Poète, malade, de rencontrer son frère en une sorte de réconciliation de double portée : réconciliation dilatée, résolution du conflit familial issu de la rivalité amoureuse et rapprochement des deux chefs emblématiques des forces sociales en présence, telle est la problématique seconde qui se dégage du premier acte, la première étant un conflit apparemment de plus grande ampleur, qui oppose la foi à la violence et par laquelle Judith doit imposer un dieu de paix à un groupe dont elle est l'égérie mais qui a choisi un dieu de guerre.

Malgré la hiérarchie qui s'impose entre conflits[30], remarquons toutefois qu'ils sont indissociables dans leur issue respective : le président ne pourra retrouver son frère que si Judith fait basculer les ouvriers du côté de la tolérance, de façon à laisser le Président entrer dans la ville, la paix dans la Cité engendrant alors la paix

[29] " Judit : Yo os quiero pedir en esta hora solemne un poco de piedad, de tolerancia... No impulsemos las cosas hacia la violencia. " *Idem*. Acto I, cuadro I, p. 121.
" Judit : [...] Cada vez que pienso en esta hostilidad de unos contra otros. ¡Y todo podría resolverse en la concordia y el amor! ¿Reinarán siempre la fuerza y la estupidez en el mundo? ¿No llegará una era de cordialidad entre los hombres? " *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 125.

[30] Nous ne conservons ici que les deux derniers conflits évoqués et écartons au contraire, suite aux disqualifications dramatiques expliquées pp. 4-6, le conflit violent entre les ouvriers et le pouvoir.

fraternelle. Le premier acte apparaît alors comme le lieu de superposition de conflits, puisque au conflit de valeur entre l'attitude pacifique et la violence, qui inclut l'ensemble de la société, répond un conflit familial, de personnes, les deux frères ayant adopté des valeurs et des camps opposés. Dans les deux cas, Judith est une clef dans l'hypothétique résolution des conflits. Dans le conflit central, conflit de valeurs, elle est le sujet qui essaye de convaincre de peuple, destinataire de son action, d'adhérer à son désir de concorde. Dans le conflit de personnes et dans la relation fraternelle, après avoir été l'objet du désir de chacun, elle est le porte-parole du Poète toujours absent de la scène, elle est son adjuvant dans son désir de réconciliation, dans son souhait de retrouver son frère avant de mourir. Qu'elle soit en position de sujet ou d'adjuvant, elle défend toujours la paix, manifeste sa foi en l'avenir et se trouve toujours opposée au peuple aveuglé par sa violence et sa soif de justice.

Néanmoins, cette double entreprise est condamnée par avance, ce qui lui octroie une dimension tragique. L'échec auquel est vouée sa démarche trouve sa justification dans la faute tragique de l'héroïne. Judith elle-même emploie à plusieurs reprises le terme d'" iniquité "[31], qui signifie non seulement l'action contraire à la justice – renvoyant alors à un contexte social – mais qui, dans une terminologie plus spécifique, signale le débordement des vices, le péché contre Dieu, acception vers laquelle nous penchons, eu égard à l'usage qui en est fait dans le livre de la Judith biblique[32]. Mais quels péchés Judith a-t-elle commis? Répondant aussi bien aux caractéristiques de l'histoire biblique – Judith se vante de pouvoir sauver son peuple – qu'à celles de la tragédie, le péché d'orgueil est celui qui correspond aussi à l'apparence physique de la Judith azorinienne, toujours hautaine, impérative dans son attitude[33]. Néanmoins, il ne s'accorde guère aux paroles qu'elle prononce puisqu'elles ne font apparaître que bonté et que Judith adopte un ton plus implorant qu'impératif à l'encontre des ouvriers[34]. Par ailleurs, la seule accusation directe qui est formulée

[31] " Judit : (Comenzando a soñar.) Qué inmensa estupidez humana... Siempre el dolor. Siempre la *iniquidad*. " *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 125.
" Judit : La tragedia es la que crea la *iniquidad*. " *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 164.
[32] " Tant qu'ils ne péchèrent pas en présence de leur Dieu, la prospérité fut avec eux, car ils ont un Dieu qui hait *l'iniquité*. [...] S'il y a dans ce peuple quelque égarement, s'ils ont péché contre leur Dieu, alors constatons avec soin qu'il y a bien en eux cette cause de chute. Mais s'il n'y a pas *d'iniquité* dans leur nation, que Monseigneur s'abstienne... " *La sainte Bible*. " Judith ", 5. Paris : Les éditions du cerf, 1961. p. 512.
[33] " *Enhiesta*, silenciosa, un poco *teatral*, en efecto. " *Op. cit.* Acto I, cuadro I, p. 119.
" *Erguida, altiva*, desdeñosa. " *Idem.* Acto I, cuadro I, p. 131.
" (Y otra vez Judit aparece silenciosa, *erguida, altiva*, en la puerta. Permanece un instante inmóvil y levanta luego la mano *imperativamente*.) " *Ibid.* Apéndice III, p. 217.
[34] " Judit : [...] Yo os lo ruego. [...] (*Anhelante*, con *voz de súplica* amorosa, suave). Yo *os quiero pedir*,

dans l'œuvre ne s'adresse pas à Judith mais à la masse ouvrière, jugée par le médecin coupable de l'aggravation de l'état du Poète, car elle a fait naître dans l'esprit de celui-ci l'inquiétude et causé par la violence la fin du Dieu d'amour :

> Doctor : Vosotros *tenéis la culpa*. [35]
> Doctor : ¿Quiénes son los que con sus gritos, con sus pasiones, con sus actos, han hecho que la huelga se agrave? Y al agravarse la huelga, ¿cómo no había de agravarse nuestro enfermo?[36]

Toutefois, les ouvriers n'assument pas cette responsabilité[37] et rejettent toute attaque, faisant implicitement retomber la faute sur l'héroïne et son mari, " inspiradores ", " creadores " et " promovedores " de leur désir de libération :

> Obrero 4 : Y nosotros *no hemos sido los creadores de este movimiento* de ahora.
> Obrero 1 : Dos figuras queridas por todos nosotros, usted señora y el Poeta, su marido, han alentado y sostenido constantemente a las masas obreras. Podemos retroceder ahora?[38]

> Obrero 1 : *No hemos sido* –es verdad– *los promovedores de este movimiento* de solidaridad. Poco a poco se ha ido formando, a lo largo de los años, una gran corriente que llega ahora a su término natural. Y en ese ambiente, ¿quiénes han sido *los principales, los decisivos inspiradores*? No olvidemos lo pasado.[39]

Le péché de Judith, femme de paix, serait d'avoir, contre son gré, fomenté la guerre. Seul le deuxième acte, montrant clairement les priorités du Poète et de Judith, viendra éclairer ce paradoxe : avoir fait naître chez les opprimés l'espoir d'une libération immédiate, matérielle, alors qu'elle plaçait la victoire sous le signe de la spiritualité. Si Judith a fauté par orgueil, c'est en ayant eu l'outrecuidance de mêler dans le premier acte spiritualité et matérialité.

Le dernier dialogue de l'acte entre Judith et les ouvriers s'achève

---

amigos míos, queridos amigos... Yo *os quiero pedir* en esta hora solemne un poco de *piedad, de tolerancia* [...] Mirad, considerad, poned en vuestro espíritu la visión de *una mano que se tiende* hacia vosotros *implorando*. " *Ibid.* Acto I, cuadro I, pp. 120-121.

[35] *Ibid.* Apéndice II, p. 214.

[36] *Ibid.* Apéndice II, p. 215.

[37] " Obrero 3 : ¿Hemos sido *los causantes* de que el Poeta empeore?
Obrero 1 : *La culpa* la han tenido quienes nos han provocado.
Obrero 2 : A la fuerza hemos contestado con la fuerza. " *Ibid.* Acto I, cuadro III, p. 137.
" Nosotros no hemos tenido *la culpa de nada*. " *Ibid.* Apéndice II, p. 213.

[38] *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 124.

[39] *Ibid.* Acto I, cuadro I, Note 5, p. 124.

apparemment sur la non-résolution du double conflit puisque les ouvriers, sourds aux paroles de Judith, ne se décident pas à laisser passer le Président et donc, à se soumettre à l'idéal de tolérance de Judith. Pis encore, les actes donnent raison à la violence : éclate en hors-scène la répression militaire en réponse à la grève ouvrière. Occasionnant plusieurs décès, elle impose une sanction multiple et marque le paroxysme de l'action, le moment de crise suprême. La Judith libératrice a échoué dans sa tâche. En croyant suivre une voie ouverte par Judith, et se libérer d'un travail aliénant, les ouvriers ont vu leur espoir réprimé par une réponse terrible, celle de la mort. Elle frappe le groupe ouvrier de plein fouet tout autant que les forces armées, et témoigne de l'enchaînement inéluctable de la violence qui sort de l'acte en vainqueur. Pour Judith aussi, avocate de la paix, elle dit l'échec et l'incapacité à endiguer la progression d'un dieu de haine et à faire triompher la paix. C'est par ailleurs une déchéance personnelle qui l'affecte au plus profond d'elle-même, l'enfant qu'elle considérait comme le sien figurant au nombre des morts. La fin de l'acte entraîne un renversement radical dans l'attitude de l'héroïne qui abandonne sa démarche hautaine, théâtrale et inaccessible, pour sombrer dans le désespoir le plus profond, marqué par les exclamations et les expressions de souffrance physique presque animale :

> Judit : (Aparece precipitadamente, despavorida.) [...] ¡Qué horror! ¡Qué horror! No puedo ; no puedo...[40]
> Judit (Terrible, trágica). ¡El niño! ¡El niño! ¡El niño! (Como ebria, jadeante, da pasos por la estancia. Sus ojos se abren desmesuradamente. Sus manos se crispan.) ¡No! ¡No! ¡No es verdad! ¡No es verdad! ¡El niño, no! ¡Decidme que no es cierto! ¡Decidme que no es verdad![41]
> Y Judit, perplejamente trágica, duda si ir hacia la puerta o hacia la escalera. Jadeante, entre sollozos, entre gemidos, habla.)[42]

Enfin, au-delà des liens familiers entre Judith et l'enfant, la mort de ce dernier met fin à toute espérance en l'avenir. Mise en relation avec le désir initial de libération du joug du travail, la mort de l'enfant et des grévistes scelle la tragédie de l'homme annoncée au fil de ce premier acte : l'apparence physique de Judith, vêtue de noir du début à la fin, en écho à la viduité de la Judith biblique, trouve une réponse dans la réalisation d'un deuil présagé[43]. S'accomplit surtout la parole prophétique de Geos de l'appendice I, qui proclame la douleur éternelle de l'homme à travers nombre

[40] *Ibid.* Acto I, cuadro III, p. 142.
[41] *Ibid.* Apéndice III, p. 223.
[42] *Ibid.* Apéndice III, p. 223.
[43] " Escritor : Viene lentamente Judit hacia esta parte... Va vestida de negro... Alta, esbelta... Su andar es majestuoso. Parece la Judit antigua. " *Ibid.* Apéndice I, p. 211.

d'exemples ayant marqué l'histoire humaine, car Geos, s'il fut témoin de la chute de Prométhée, le demi-Dieu qui essaya de libérer les hommes, fut aussi celui de la disgrâce du juste, Job[44]. La fin de l'acte voit donc s'opérer la tragédie de l'homme aliéné, par le travail d'abord, par la violence ensuite, et déchoir celle qui a voulu pallier ces maux, Judith la libératrice. Le schéma tragique est accompli : dans un premier temps, la prophétie de caractère doublement divin – par la référence intertextuelle à la Judith biblique et par la présence d'un " Dieu de la terre ", Geos – accompagne le constat d'aliénation de l'homme par le travail. Puis la tentative de libération de Judith échoue à cause de la faute tragique qui pousse les masses à recourir à la violence laquelle, au lieu de les libérer, les assujettit davantage et les conduit à une mort réelle ou une vie sans espoir.

Cette trajectoire respecte en apparence les étapes, la cohérence de la tradition tragique. Néanmoins, par son nouement et son dénouement en un acte, elle est source d'incohérence. Le schéma du premier acte est aussi signe d'écart dans la matière, par rapport au modèle de la Judith biblique, puisqu'elle ne donne pas lieu à la rencontre de Judith avec l'image du tyran et que Judith n'apporte pas la victoire à son peuple. Elle exige un dépassement qui fait l'objet des deux actes suivants, dans lesquels Azorín semble résoudre d'autres formes de conflits, entre tragédie antique et tragédie moderne d'une part, entre sa *Judit* et la Judith biblique de l'autre, en jouant, comme à son habitude, sur la tension entre rupture et continuité. Car si le paroxysme tragique intervient à la fin du premier acte pour mettre un terme au conflit entre Judith et les masses, reste en suspens le conflit lié à l'arrivée du Président dans la ville de son frère le Poète. Ainsi sont mêlées structure fermée et structure ouverte, les actes suivants offrant le visage de nouveaux conflits. De ce fait, Azorín renonce à la recherche d'unité, se valant de ruptures, contrairement à la dramaturgie classique caractérisée par une grande cohésion, tant dans la matière utilisée que dans la composition. L'action ne présentant plus une unité, cela donne au récit un aspect fragmenté, discontinu en même temps que cela légitime la terminologie avancée par Azorín de *tragedia moderna*. Nous verrons en outre que le morcellement de l'action autorise le passage du conflit intersubjectif au conflit intrasubjectif et illustre le déchirement de l'homme.

[44] " Geos : He asistido a la agonía de Prometeo, por haber querido hacer felices a los mortales, y en su muladar he contemplado a Job. [...] En todos los pueblos del mundo, dolor y lágrimas. ¿Sabéis vosotros cuándo acabará el dolor? No se acabará nunca. " *Ibid.* Apéndice I, p. 211.

ACTE II : VERS UNE THEOLOGIE DE LA REDEMPTION

Contrairement à l'enchaînement dramatique que pourrait suggérer la fin du premier acte, qui ne laissait d'ouverture que pour la résolution du conflit familial, Azorín n'effectue pas dans le second acte un glissement du conflit de valeur, allant de l'ensemble de la société, vers le conflit intersubjectif entre les deux frères, ce qui constituerait une forme de continuité dans la rupture, le conflit secondaire prenant le relais du conflit premier pour passer au devant de l'action. Cette transition est rendue d'autant plus difficile qu'Azorín a recours à une inversion de focalisation, centrant la première scène non pas sur le Poète, sujet originel de l'action " Le Poète veut voir une dernière fois son frère le Président " mais sur le Président du conseil, en train d'observer la ville des hauteurs et surtout que, éludant la résolution de cette action, il introduit un nouveau type de conflit dramatique. Nous ne nous étonnerons pourtant pas du non-développement du conflit intersubjectif qui, vu le bilan du premier acte, était implicitement condamné par l'échec du conflit premier. En effet, des trois chocs esquissés, deux ont débouché sur un dénouement malheureux : le sort des ouvriers, désirant se libérer du joug de la société matérialiste, et celui de Judith, cherchant à imposer l'amour dans une société divisée, semblent définitivement scellés. Les uns et les autres voient la mort s'abattre sur les êtres qui leur sont chers, dans un châtiment faisant suite à une faute tragique, due à la soumission à la violence pour les uns ou à une erreur d'appréciation pour Judith, coupable d'avoir mêlé deux domaines d'action inconciliables, la spiritualité et la matérialité.

Quant au troisième, au centre duquel se trouve le désir du Poète de retrouver son frère et de se réconcilier avec lui, il est aussi frustré par la fin imminente du sujet. Et si la mort du poète est donnée comme une conséquence directe de la violence du premier acte[45] et des deux premiers conflits, ce dénouement est néanmoins dissocié des deux premiers, dilatation dramatique qui n'est pas sans conséquences car, ouvrant un acte au lieu de le clore, la mort du poète est le signe d'une page tournée dans la pièce et dans la théologie qu'elle instaure, tout comme elle bouleverse doublement la notion de conflit dans *Judit.* Effectivement, si l'insertion de références à l'Evangile dans le deuxième acte crée une continuité avec l'Ancien Testament dont est extrait le livre de Judith, les allusions évangéliques introduisent un nouveau *credo,* celui de l'amour absolu qui suppose l'annihilation du conflit ; cela justifie, d'un point de vue formel, la chute du conflit intersubjectif de *Judit* et même du conflit dramatique en général. Cette amplification joue sur la polyvalence du Poète tout puissant à double

[45] " Obrero : Oyó la descarga; quiso levantarse de la cama; le dio una congoja y murió... " *Ibid*. Apéndice IV, p. 226.

titre puisqu'il est Dieu dans l'histoire de *Judit* et implicitement, par sa position hors-scène et sa nature même de Poète, Créateur du texte dramatique de *Judit*. Le testament laissé par le Poète-Dieu et lu devant une vaste assemblée, glorifiant une théologie de Paix, n'est qu'un support textuel, éthique qui vient renforcer les implications esthétiques de la mort du Poète-Démiurge considéré, dans une perspective métacritique, dans sa fonction de dramaturge. S'il meurt, c'est le principe même du drame qui disparaît, la théologie de la rédemption étant toutefois porteuse d'un espoir en des jours nouveaux et annonçant sans doute la naissance d'une autre logique théâtrale.

Deux passages en relation avec le nouveau Testament soulignent dans l'acte II ce double virage, lui-même confirmé par un réseau d'indices (irruption d'un nouveau type de conflit, processus d'inversions...). La première référence évangélique associe le Poète au nouveau Messie et nous fait progresser de la Judith de l'Ancien testament – la Judith libératrice luttant pour son Dieu – au fils de Dieu, faisant de sa vie de bonté une parabole et laissant aux hommes le testament de sa vie pour leur ouvrir la voie de la rédemption. Cette projection de l'image christique sur le Poète est donnée par l'appendice IV de l'acte II qui, par le biais du testament dicté à Judith, présente la mort du Poète dans la perspective d'une résurrection et d'une ligne de conduite morale léguée aux hommes. D'une part, le blanc envahit de façon obsessionnelle les répliques de l'enfant décrivant le corps du Poète, exposé à même le sol, comme après une descente de croix:

> Niña : Lo han puesto ya en el suelo.
> Madre Fe : ¿Cómo está?
> Niña : Está todo blanco, blanco.
> Madre Fe : ¿La cara la tiene blanca?
> Niña : La cara la tiene blanca, blanca, como la nieve. Y lo han puesto sobre un paño blanco.[46]

Cette blancheur excède celle du " paño blanco ", allusion directe au blanc linceul du fils de Dieu, pour définir aussi le visage du Poète, symbolisant sa vie, pure et immaculée, et renvoyant, dans une optique chrétienne, à l'agneau du sacrifice, animal emblématique du Rédempteur : le blanc, opposé au noir du deuil que seule Judith porte est alors synonyme de vie et de la résurrection. Cette dernière est suggérée par les propos de Judith, hésitant entre mort, endormissement, réveil potentiel pour définir l'état du Poète[47], alors que le peuple le place immédiatement à côté de Dieu, employant – dans un dialogue où la souffrance et le chemin parcouru

[46] *Ibid.* Acto II, Apéndice IV, p. 226.
[47] " Judit [...] ¿Está dormido? ¿Va a despertar? " *Ibid.* Acto II, apéndice IV, p. 226.

par le Poète ne vont pas sans rappeler le chemin de la Passion – le terme de " gloria ", qui accompagne dans la Bible les récits du retour du Christ sur terre à l'heure du jugement dernier[48]:

> Otra : ¡Ya está salvo en la Gloria!
> Otra : ¡Ya se fue, el pobre sufría!
> Otra : ¡Ya cumplió su carrera!
> [...] Anciana : ¡Era un santo!
> [...] Obrero : ¡Si tuviéramos un recuerdo suyo!...
> Otro : ¡Quisiéramos un recuerdo!
> Judit : Sois buenos y piadosos. Entrad y coger una florecita. Guardadla como un recuerdo suyo; que esta flor os recuerde siempre su espíritu.[49]

La mort du Poète conditionne la solennité de la réplique de Judith, qui invite le peuple au souvenir éternel (" os recuerde siempre su espíritu "). Elle est suivie de la lecture de son testament qui, retraçant la trajectoire morale de sa vie[50], se transforme en véritable Evangile. Ce Nouveau Testament nous est donné, par sa présentation ainsi que par la sacralisation qui entoure sa lecture, comme un héritage suprême. La population doit se réunir en silence autour de Judith, évangéliste des temps modernes à qui le Poète a dicté sa parole, et la phrase qui ouvre le Testament est répétée trois fois, scandée à la façon d'une prière :

> Que todos guarden de mí un recuerdo grato, que es mi deseo supremo.[51]

Pour mieux souligner la Vérité absolue qu'il véhicule, il souligne d'abord l'absence de tout savoir[52], et affirme, à travers l'idée de sérénité, le lien entre vie et mort, prégnant de la vie chrétienne :

> La serenidad de toda mi vida es la serenidad de mi muerte. Y esa sí, puedo

[48] " C'est qu'en effet le Fils de l'homme doit venir dans la gloire de son Père, avec ses anges, et alors il rétribuera chacun selon sa conduite. En vérité, je vous le dis : il en est d'ici présents qui ne goûteront pas la mort avant d'avoir vu le *Fils de l'homme venant avec son Royaume*. " *Op.cit.* Matthieu, 16, 27-28, p. 1312.
" Et il y aura des signes dans le soleil, la lune et les étoiles. [...] Et alors on verra le Fils de l'homme venir dans une nuée avec puissance et grande *gloire*. Lorsque cela commencera d'arriver, redressez-vous et relevez la tête, car votre délivrance est proche. " *Idem.* Luc, 21, 25-27, p. 1383.
[49] *Op. cit.* Acto II, Apéndice IV, p. 229.
[50] " No sé si mi vida, en sí misma, sin proponérmelo yo, habrá sido un reproche mudo para quienes no pensaban ni sentían conmigo. " *Idem.* Apéndice IV, p. 234.
[51] *Ibid.* Acto II, Apéndice IV, p. 234.
[52] " no sabemos [...] cuál es el alcance de nuestros actos ", " no sé si mi vida había sido un reproche mudo para quienes no pensaban ni sentían como yo ", " no sé [...] dónde está la verdad ", " no sé si mis adversarios tenían razón o si yo no la tenía ". *Ibid.* Acto II, Apéndice IV, pp. 234-235.

> afirmarlo, es una verdad inegable.[53]

Avec ce " Testament " qui signifie l'" Alliance " (dans la polysémie du terme biblique grec) et qui clame simplicité, amour et sérénité, la notion de conflit est doublement mise en question. Par la mort du Poète, au centre de la tentative de réconciliation fraternelle de l'acte I, le troisième nœud dramatique se dissout d'un point de vue fonctionnel, faute d'actants. Est aussi affirmée la mort du principe même du drame, construit autour d'un conflit générateur d'action. Par le Testament laissé, document d'une nouvelle alliance, les hommes choisissant de suivre la Vérité du Poète se voient interdire la haine et l'affrontement avec leur prochain.

Le seul renvoi à une forme de violence est, dans cet historique de la théologie chrétienne, mis dans la bouche du président, figure de la tyrannie du premier acte, qui reprend deux phrases de l'Apocalypse selon saint Jean[54] dans ce qui constitue la seconde référence de l'acte au Nouveau Testament :

> Presidente : ¡Judit! ¡Judit! Cuando te contemplo ahora pienso en las palabras memorables : " El quinto ángel sonó la trompeta y vio una estrella que cayó del cielo en tierra, y le fue dada la llave del pozo del abismo.[55]

Dans la mesure où l'Apocalypse relate les événements que Jésus-Christ a annoncés à son serviteur Jean par l'intermédiaire de son ange, l'insertion d'une des phrases de ce message prophétique n'est pas sans importance : elle prolonge l'ère chrétienne dans le futur et annonce le point ultime de son évolution. Par ailleurs, elle promet le châtiment des mauvais esprits en se référant directement à l'ouverture de l'abîme, cette cave profonde où, selon la tradition juive, ils étaient emprisonnés en attendant la punition définitive. Mais dans *Judit*, cette sentence n'est pas suggérée en termes de conflit intersubjectif, elle n'est qu'une punition divine contre laquelle l'homme ne peut se rebeller. Tout conflit sur terre serait alors exclu : la résolution totale du conflit entre le bien et le mal, l'amour et la haine, ne sera gagnée qu'à l'issue du jugement dernier. La Judith vengeresse est dépassée, il est impossible de conquérir la liberté par la lutte et le conflit entre le bien et le mal est projeté dans l'avenir annoncé du châtiment divin. Cette promesse d'une justice nourrit la foi, l'espérance placée au centre de l'œuvre et permet à chacun, placé face à sa propre tragédie, de rechercher individuellement sa voie.

Ce n'est pas par hasard que ces paroles sont placées dans la bouche du dieu du monde matériel, le tyran : certes, étant décrit comme un être de violence, il est le plus apte à annoncer ce châtiment. Mais à ce point de la pièce, ces propos sont le signe

[53] *Ibid.* Acto II, Apéndice IV, p. 235.
[54] *Op. cit.* Jean, " L'Apocalypse ", 9, 1, p. 1627.
[55] *Op. cit.* Acto II, cuadro II, p. 162.

d'une mutation de sa part, d'une reconnaissance d'un autre Dieu et de la victoire de la spiritualité en lui. Sa rencontre avec le berger confirme cette évolution, le président subordonnant sa puissance sur terre à celle d'un autre dieu[56] et le berger faisant passer au second plan la puissance temporelle pour placer chaque homme face à sa tragique finitude :

> Pastor : Cuando nos ponen en tierra a reyes y a pastores por la postrimera vez todos somos iguales. "
> Presidente : Coronel, esta es la vida. Por todos los caminos se llega al mismo resultado: un puñado de tierra y después nada.
> Coronel : Esa es la última y gran verdad.[57]

ACTES II ET III : L'HOMME FACE A LUI-MEME : LE CONFLIT INTRASUBJECTIF

Avec l'introduction de ces nouvelles données et de ces préceptes, comment sont traités la notion de conflit et le concept de tragédie dans les actes II et III, et que devient Judith, clef du conflit de ce premier acte?

L'une des clefs à ces questions est apportée par la rencontre entre Judith et le Président, placée immédiatement après les deux références évangéliques, et qui incarne, par le jeu de l'intertextualité, l'affrontement tant attendu. Or, c'est elle au contraire qui affirme le déplacement du lieu du conflit dans la *Judit* azorinienne. Là où la tradition plaçait la rencontre sous le signe de la séduction, de la ruse et de la tromperie de la Judith vengeresse, ici, c'est le Président qui poursuit Judith du feu de son amour et Judith qui esquive le tête-à-tête, et l'on assiste à un jeu d'inversions entre personnages et dans la nature de l'enjeu. Si potentialité conflictuelle il y a, ce n'est pas pour mettre en scène un conflit théologique, comme dans la Judith biblique ; la seule possibilité donnée par le contexte est celle d'un conflit à la fois amoureux et métaphysique, digne de la tradition tragique, si l'on s'en tient aux réflexions de Judith et du Président, partagés entre haine ou cordialité, rêve ou réalité. Toutefois, même le conflit amoureux est rejeté, la rencontre avortant rapidement, entre une Judith entrée de plain-pied dans le rêve, signe d'un total basculement dans un monde immatériel, et un Président qui essaye en vain de l'attirer dans le réel[58] par des invocations répétées.

---

[56] " Presidente : El amo de todos no soy yo, Pastor. Hay otros amos más altos. Y el más alto de todos está donde nosotros no lo podemos ver. Y Él nos ve siempre. " *Idem.* Acto II, cuadro I, p. 153

[57] *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 154.

[58] " Presidente : Judit despierta. La vida no es odio.
[...] Presidente : Tu razón se extravía. Haz un esfuerzo y vuelve en ti.
[...] Presidente : [...] Deliras como un niño en su fiebre.
[...] Presidente : Sueñas, Judit. Tu sueño es desvarío, dulce desvarío. " *Ibid*. Acto II, cuadro II, pp. 162-

Le conflit s'instaure en fait entre deux langages inconciliables et Judith ne reprend celui du monde matériel que pour mieux éconduire le Président : à l'offre d'amour de ce dernier, illustrée par une attitude éloquente[59], Judith répond par un rejet véhément qu'elle accompagne, pour la seule fois de l'œuvre, de gestes violents qui sont cependant loin de rivaliser avec le coup meurtrier de son ancêtre :

> (Judit se aparta con una violenta sacudida del Presidente).
> Judit : ¡No! ¡No quiero, no quiero! ¡No sucede por mí! ¡No me doy cuenta de lo que pasa a mi alrededor! A veces veo imágenes delante de mí que parecen de ensueño. "[60]

Par cette violence qui contraste avec son attitude générale, elle manifeste à la fois un rejet du président et d'une réalité à laquelle elle n'appartient plus et qu'elle perçoit de loin, comme dans un rêve, par un effet de distanciation. Evincée en tant que conflit amoureux, la relation entre Judith et le tyran est alors reléguée dans le passé auquel elle appartient :

> Presidente : [...] Adiós, Judit. El pasado no vuelve, y yo soy el pasado. Tú, más feliz que yo, vives en el ensueño.[61]

Le Président lui-même doit avouer sa défaite, l'échec de sa tentative de régénération du passé (" Judit, deja que un poco del pasado vuelva a nosotros ", p. 164) et par là même l'inactualité de leur rencontre : c'est la remise en question du conflit tragique traditionnel ainsi que la nécessité de dépasser le récit de l'Ancien Testament, le livre de Judith.

Le tournant que prend Azorín par rapport au conflit traditionnel prend la forme d'un réseau d'inversions car le second acte, en proposant une optique nouvelle à celle qui était précédemment donnée, s'élabore en contraste avec le premier acte et avec la tradition biblique. Nous venons d'évoquer la rencontre entre Judith et le Président qui se construit en opposition ou en refus du conflit traditionnel entre Judith et Holopherne. Il y avait aussi, précédemment, déplacement dans le cheminement de l'un vers l'autre : ce n'est pas Judith qui, de sa Béthunie natale, descend des hauteurs pour se rendre au campement du tyran Holopherne et donner raison à la foi en un Dieu de bonté par son acte tyrannicide mais le Président qui descend vers la ville de Judith et du Poète dans un esprit de réconciliation personnelle.

163.

[59] Presidente : (Avanza hacia ella. Le coge las manos y la mira en silencio) [...] Como nos acercaríamos a un ser impalpable y puro, así me acerco a ti ahora... Y tengo mis manos entre tus manos... ¡Y te beso en la frente! " *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 164.

[60] *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 164.

[61] *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 165.

Les variations de perspective empêchent l'instauration d'un point de vue unique et posent la question de la vérité sans jamais y apporter de réponse. Cette ouverture sur des perspectives nouvelles révèle, entre autres choses, la variabilité de la perception du réel, mutation qui, en soi, justifie la désorientation des êtres et éveille les conflits intérieurs en même temps qu'elle les illustre. Ainsi, la présentation du conflit entre les deux frères et la tentative de réconciliation sont, dans un premier temps, donnés par l'ouvrier 1°, qui adopte le point de vue du poète. L'acte II apporte le contrepoint à cette vision puisque son premier tableau – entre le Président et le Colonel – renverse les positions des actants dans chacun des conflits : le Président, d'abord objet du désir de son frère de le retrouver[62], se place alors dans la position de sujet ayant comme objet de retrouver le Poète. De même, la vision donnée de l'échauffourée tragique entre ouvriers et forces armées est inversée entre les deux actes. La version qu'en donne le colonel, incriminant les ouvriers[63], diffère radicalement de celle du premier acte où les grévistes faisaient retomber la faute initiale sur les forces armées[64]. Ce changement de focalisation aboutit à une remise en question de l'ensemble des conflits jusqu'alors proposés et, source de perturbations, elle nourrit le déplacement conflictuel de l'intersubjectif vers l'intrasubjectif.

De plus, ce passage était déjà annoncé par des indices essaimés dans le premier acte et dans la construction du personnage de Judith, car autant l'action que les personnages de *Judit* se font l'écho d'un sentiment de manque, d'un repli sur soi, créant des univers intérieurs qui entravent la communication avec les autres. Nous avions rejeté le premier conflit envisagé, celui du conflit de classe, faute de matérialisation de l'affrontement sur scène et dans les dialogues. Quant au conflit central du premier acte, dont Judith est le sujet, il tend aussi à se transformer en conflit du silence ou *in absentia*, eu égard aux caractéristiques de Judith. Elle a beau être le personnage fondamental de cet acte, celui sans lequel rien n'est possible, elle

[62] " Obrero 1° : Vuestro marido, digo, desea ver por última vez, acaso, desgraciadamente para todos, a su hermano el presidente del consejo. " *Ibid*. Acto I, cuadro I, p. 119.
" El poeta desea despedirse de su hermano. " *Ibid*. Acto I, cuadro I, p. 120.

[63] " Coronel : Ha habido un choque entre las tropas y los huelguistas. *Los huelguistas han disparado primero* sobre la tropa.
Señor 1° : Han sido *los huelguistas los que han disparado primero*.
Señor 2° : Es verdad. Yo estaba en una azotea y he presenciado el golpe.
Coronel : Se han dado los avisos de rigor. *Los obreros han vuelto a disparar*... Y la tropa se ha visto en la necesidad de hacer una descarga. " *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 150.

[64] " Obrero 1° : [...] (De pronto se oye una descarga lejana.) ¿Qué es eso?
Obrero 4° : Una descarga. *La tropa ha disparado*.
Judit : (Aparece precipitadamente, despavorida.) ¿Habéis oído? ¿Es una descarga?
Obrero 1° : *La tropa ha disparado*. " *Ibid.* Acto I, cuadro III, p. 142

s'avère alors être l'un des personnages absents de la scène et surtout, celui dont l'absence est signifiée dans les dialogues. Lorsque les ouvriers évoquent son action, le privatif " sin " est réitéré, doublement signifiant car il souligne aussi bien le caractère primordial de l'héroïne que son absence physique sur scène :

> Madre Fe : Sin el Poeta y su mujer, ¡Qué sería de nosotros![65]
> Obrero 1° : El comité de huelga no puede comenzar a tratar nada *sin que* se halle presente Judit.
> Obrero 4° : No podemos, no, decidir nada *sin* Judit.
> Obrero 1° : Su presencia es indispensable. Ha prometido venir.[66]

En outre, lorsqu'elle fait son entrée, le silence, certes facteur de solennité mais aussi d'isolement et de recueillement, est toujours mis en avant dans les didascalies :

> Surge en la puerta Judit. Se detiene en el umbral un instante : enhiesta, *silenciosa*, un poco teatral, en efecto. [...] Judit, *en silencio*, va estrechando la mano de todos. [67]
> (Y otra vez Judit aparece silenciosa, erguida, altiva, en la puerta. Permanece un instante inmóvil y levanta luego la mano imperativamente. *Todos enmudecen* de pronto).[68]

Le silence imposé autour de Judith[69] est relayé par les exhortations du premier ouvrier[70], porte-parole de Judith, par les voix du peuple[71], de telle sorte que le silence pénètre le cœur du conflit et les répliques de Judith, de plus en plus entrecoupées de points de suspension, temps de l'évasion vers l'immatériel, le rêve et de la fin de l'échange verbal, ce premier véhicule du conflit intersubjectif au théâtre. Même lorsque Judith est sur scène au premier acte, ayant à cœur de défendre une cause, celle de la paix, c'est l'un des ouvriers, le premier, qui prend la parole à sa place (p. 119), fait d'autant plus révélateur que le personnage mythique de Judith – qu'il s'agisse de la Judith biblique ou de ses versions ultérieures – a toujours manifesté un talent consumé pour la ruse et l'art oratoire. Enfin, lorsqu'elle intervient, c'est dès le

---

[65] *Ibid.* Acto I, apéndice I, p. 201.
[66] *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 116.
[67] *Ibid.* Acto I, cuadro I, p. 119.
[68] *Ibid.* Apéndice III, p. 217.
[69] " Voces : ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Callad! ¡Callad!
Judit : ¡Silencio, queridos amigos, silencio!
Voces : ¡Judit va a hablar! Va a hablar Judit [...] Escuchad todos. "
Ibid. Apéndice III, p. 219.
[70] " Obrero I : ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Callad! ¡Callad! " *Ibid.* Apéndice II, p. 213.
[71] " Otras voces : ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Por Dios, silencio!... ¡Callad!... ¡Que se callen! " *Ibid.* Apéndice II, p. 216.

premier acte comme dans un rêve :

> Judit : (Con entonación grave, lentamente, como desde la *lejanía de un ensueño*.) ”
> Judit : (*Comenzando a soñar*.) Qué inmensa estupidez humana... Siempre el dolor. Siempre la iniquidad.
> Encienden la luz. Judit de pie, erguida, está en *actitud de éxtasis* : su mirada se pierde en una *lejanía ideal*. ”[72]

> (Judit aparece en la puerta; permanece un momento erguida, silenciosa. Sobre su traje negro flotan amplios y sutiles velos negros. Lentamente, con profunda melancolía, como *en un remoto ensueño*, va hablando.)[73]

A l'absence physique correspond donc le silence et le refuge dans le monde intérieur de l'imaginaire, la non-expression du conflit intersubjectif étant alors la marque de son amuissement et de sa chute. Cet avortement de la parole, rendu palpable par la difficulté à communiquer, est un signe supplémentaire de la mise à mal du code dramatique consécutive à la mort du Poète, car “ dire c'est faire ” et le dialogue au théâtre produit l'action si l'on se réfère la définition de “ l'action parlée ”[74]. Et si l'on excepte l'envahissement du thème du silence dans le dialogue et l'impossible communication entre Judith, perdue dans ses rêves, et le Président, incarnation de la matérialité, l'échec dialogique est marqué tout au long de la pièce par le relevé de quelques mots significatifs dans l'oeuvre, “ fuerza ”, “ batalla ”, et “ victoria ”, par leur fréquence et leur appartenance à la terminologie de la lutte, du combat, qui affecte autant l'éthique que l'esthétique du drame. Ils sont aussi bien employés au sens propre qu'au sens figuré ou moral, et la polysémie ou le niveau d'application d'un mot est, dans *Judit*, source de confusion. Quand le cinquième ouvrier, par exemple, rêve d'une victoire réelle sur les forces armées, le premier ouvrier lui oppose une victoire morale, fondée sur la foi et l'idéal :

> Obrero 1° : ¿Ganaremos la huelga? ¿La perderemos? [A lo largo del tiempo, como resultado final, no importará acaso el ganarla o el perderla. Idealmente, para los efectos morales sobre la masa obrera, no perderemos nunca la huelga. Siempre el tesón nuestro, nuestra constancia en la lucha, nuestra fe en el ideal, en estas horas de la batalla, serán una lección para las masas obreras y para nuestros hijos. Y ese sedimento de idealidad y de entusiasmo quedará en la conciencia colectiva como un triunfo]. Nada se pierde en la humanidad de lo que es fervoroso y sincero. ¿Qué importa el ganar o perder la huelga?

[72] *Ibid.* Acto I, cuadro I, pp. 120, 125, 127.
[73] *Ibid.* Acto II, apéndice IV, p. 226.
[74] Patrice Pavis. *Op. cit*. p.11.

> ¡En último extremo la batalla, teniendo fe, teniendo entusiasmo, la ganaremos siempre nosotros.[75]

De même se produit-il un déplacement terminologique à partir du deuxième acte autour de l'idée de " batalla " qui, de matérielle et impliquant des groupes sociaux, devient exclusivement spirituelle et individuelle tout en étant généralisée à tous les êtres humains. D'abord appliquée au combat entre grévistes et soldats[76], elle migre vers le domaine personnel, vers un combat que l'homme livre contre lui-même, entre la vie et la mort :

> Presidente : Coronel, la vida es una batalla; una batalla perdida. Perdida, pero debemos poner la cara como si la tuviésemos ganada.[77]

Un processus identique entoure le mot " fuerza ", récurrent dans l'œuvre, et qui domine la rencontre de Judith avec les Parques à la fin de l'acte II. Le jeu alors effectué sur la force, qu'elle soit physique ou morale, qu'elle alterne avec des moments de faiblesse, reflète tout autant l'ambiguïté inhérente à la situation de communication que la propre complexité de l'être, qui domine les deux derniers actes de *Judit*. L'ambivalence sémantique motive donc un nouveau conflit et nous fait toucher un enjeu supplémentaire de l'œuvre, qui est celui du langage. Oscillant entre le dit et le non-dit, le concret et l'abstrait, les dialogues sont le signe d'une crise de la communication, simultanée à un repli de l'individu sur lui-même. Cette crise multiple, du dialogue, du langage – qui se penche de plus en plus vers des significations figurées, abstraites – accompagnent alors la suprématie qu'acquiert dans l'œuvre le conflit intrasubjectif, ancré dans une douloureuse perception du temps, de la vie et de la mort. Dès lors, le conflit qui peuple l'œuvre azorinienne n'est plus que la multiplication d'une même lutte, d'une même tragédie : celle qui se joue à l'intérieur de chaque homme, et confirme le passage de la matérialité à la spiritualité.

Il est indéniable que la pièce met essentiellement en scène une Judith en proie à des déchirements multiples, partagée entre le Président et le Poète qui incarnent l'un, le poids du réel, et l'autre, l'attraction vers le rêve[78], cette division culminant au

---

[75] *Ibid*. Acto I, cuadro I, p. 122.
[76] " Señor 1° : Ha sido una verdadera batalla. " *Ibid*. Acto II, cuadro I, p. 150.
[77] *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 152.
[78] " Judit : […] ¿Sueño?... ¿Realidad?... No sabemos ni cuándo soñamos ni cuándo vemos la realidad... ¡Dormir, dormir...! " *Ibid*. Acto II, Apéndice IV, p. 230.
" Judit : […] No sabemos cuándo soñamos y cuándo estamos despiertos. " *Ibid.* Acto II, Apéndice IV, p. 237.
" Judit : (Comenzando a soñar, a divagar.)[...]
" Presidente : Judit, despierta. Te veo como envuelta en un sueño.

troisième acte dans la transformation schizophrène de Judith en Esther. Toutefois, la crise identitaire n'est pas exclusive de Judith et elle touche l'ensemble des acteurs grâce à une poétique du miroir, du double, inhérente d'ailleurs à la réactualisation de l'histoire biblique par Azorín, qui entraîne entre le récit originel et sa version dérivée son lot de correspondances et de divergences. Ainsi cette crise débouche-t-elle sur un sentiment tragique généralisé, clairement formulé par le Président :

> Presidente : La tragedia la llevamos todos en nuestro corazón.[79]

Pour que le public perçoive cet intime sentiment, Azorín construit des systèmes de représentation qui schématisent la division " à l'intérieur de ", que l'acteur en question soit un personnage ou une entité plus vaste. Il ne se contente pas, par exemple, d'opposer un groupe social à un autre qu'il aurait au préalable clairement défini, et il préfère souligner la faille au sein d'un même groupe. Bien que, dans le cas du plus large ensemble de *Judit*, celui de la société partagée entre deux systèmes de valeurs, le premier acte de l'œuvre préserve encore quelque apparence de conflit frontal, cette tendance s'émousse lorsque, au lieu de matérialiser l'idée de choc par un chassé-croisé de répliques, il introduit des distensions internes dans une même réplique – synthèse d'un dilemme intérieur – comme le montrent les " Voces ", sujet collectif et image de la Cité :

> Voces : ¡Vamos! ¡Vamos!... ¡No! ¡No!... ¡Sí! ¡Sí!... No os marchéis... ¡Aquí, aquí todos!... ¡Queremos ir!¡No debéis marcharos![80]

De même, le binôme Président/ Poète a beau être donné sous une forme antagonique, ces deux personnages sont unis par un passé commun auprès de Judith et coiffés par l'unité de la fratrie. Mais c'est au cœur d'un même être que l'idée de déchirement est la plus développée, et elle excède l'unique personnage de Judith pour atteindre le Président, projection du tyran Holopherne, habituellement présenté sous l'angle univoque de la cruauté. Or, dès son entrée sur scène au deuxième acte de *Judit*, le Président se définit lui-même selon une double identité, rejetant sa fonction politique, celle de l'homme sans cœur, pour mettre en avant, à plusieurs reprises, celle du citoyen, de l'homme de paix souhaitant se réconcilier avec son frère et retrouver l'amour de Judith :

> Presidente : Yo, ahora, *no soy el Presidente del Consejo*; soy *un simple ciudadano*.[81]

Judit : Soñar, soñar... No sé si estoy en un sueño o en la realidad de un mundo. El mundo es dolor, y yo quisiera tener un ímpetu poderoso. " *Ibid*. Acto II, cuadro II, p. 163.

[79] *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 164.

[80] *Ibid.* Acto I, apéndice III, p. 215.

> Presidente : (Abstraído, soñador.) Desde este altozano veía yo la ciudad cuando muchacho... El aire fino de la montaña me hace ser *otro hombre*.[82]

Une semblable ambivalence est celle du colonel qui, derrière la rigidité de l'uniforme et de la répression, cache la souffrance de l'homme séparé de son fils agonisant. Cette fracture interne atteint son summum dans Judith et dans sa fuite du réel qui donne lieu – nous l'avons annoncé – à l'alternance entre les deux " filles d'Israël ", à la personnalité de Judith venant se substituer celle d'Esther. L'amnésie de Judith, provoquée artificiellement par son médecin pour la guérir de son obsession du passé, crée un conflit entre celle qui, par son propre prénom, Judith, " La Juive ", affirme son identité, et Esther, qui masque momentanément celle de sa " sœur ", reprenant en cela la stratégie de son ancêtre biblique, cette juive ayant caché ses origines pour de favorite, devenir reine dans un pays étranger et trouver une solution à la présence de son peuple en ce pays. Une fois encore, Azorín prouve, par l'intégration aux côtés de Judith d'Esther, autre héroïne biblique, sa capacité à revisiter le passé pour le remodeler à son gré. Dans le cas présent, l'association – dans un même personnage – de Judith la forte et de la plus faible Esther illustre pleinement les deux facettes psychiques de l'héroïne, son tiraillement identitaire qui aboutit toutefois, à la fin du deuxième tableau de l'acte, à une reconnaissance par Judith de son propre être, comme si la solution à la violence du premier acte passait en fin de compte par la connaissance de qui nous sommes dans notre totalité :

> Ester : ¡El olvido! ¡El olvido! Ay, triste de mí! ¡Triste de la pobre Judit! ¿Soy yo la misma? Dónde está mi otra persona? ¡Quiero ser yo misma! ¿Ha sido todo un sueño?
> Joven : ¡No sé qué misterio es este! ¿Ester? ¿Judit?
> Judit : ¡Sí, sí, Judit! No soy Ester. Soy la antigua personalidad. ¡Soy Judit la infortunada! ¡Mis recuerdos, mis recuerdos! ¡No quiero olvidar¡ ¡No quiero olvidar![83]

C'est par le biais de ces dédoublements, manifestes à l'intérieur d'une même réplique et qui ne s'appuient pas nécessairement sur un affrontement dialogique que la *Judit* azorinienne élabore le conflit intrasubjectif, le passage de l'intersubjectif à l'intrasubjectif étant quant à lui, par le sentiment de fragmentation et d'incohérence interne qu'il génère dans la pièce, un signe supplémentaire de l'affaiblissement du sujet, Judith, et de son rôle dans la société.

---

[81] *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 145.
[82] *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 148.
[83] *Ibid.* Acto III, cuadro II, p. 194.

Il convient d'ajouter que si cette division entre être social et être sensible se nourrit des découvertes sur l'inconscient, il était impossible à Azorín, toujours plongé dans des préoccupations métaphysiques fermement ancrées dans le temps et dans l'histoire, de dissocier la tragédie de l'homme d'une perception aiguë de l'écoulement temporel. Et l'on perçoit à travers la trajectoire de Judith à quel point le rapport au temps participe du sentiment tragique, le moment de crise, de négation d'elle-même, étant lié à l'oubli, à la disparition d'une composante temporelle, le passé, alors que la recomposition de son être dépend de l'acceptation du trinôme " passé, présent, futur ". Le temps est alors au centre de la tragédie de l'homme, ce qui justifie son omniprésence dans le deuxième et surtout le troisième acte. Là culmine la souffrance du temps qui s'écoule et l'obsession du passé, le dernier tableau de l'œuvre mettant en avant des expressions telles que " la obsession del tiempo ", " la obsession del pasado ", " la enfermedad del tiempo " qui deviennent des leitmotive dans la bouche du médecin :

> Doctor : Esa es la grande, la verdadera tragedia moderna. La lucha contra el pasado siempre ha existido; pero en los tiempos modernos es cuando la humanidad ha adquirido la conciencia colectiva de ese doloroso conflicto.[84]

ACTE III : LES ENJEUX ET LES LIMITATIONS DU DEPASSEMENT FORMEL ET DE MATIERE

Le traitement du temps dans *Judit* met à jour un conflit plus général encore, qui englobe tous les degrés de lecture de l'œuvre, jusqu'au niveau métathéâtral qui domine dans l'appendice V, originellement premier tableau du troisième acte. Effectivement, coexistent deux attitudes par rapport au temps, qui toutes deux créent une forme de tragédie. Une de ces attitudes consiste à supprimer une ou deux dimensions temporelles pour demeurer dans un moment éternel, qui est alors celui de la fiction, du mythe. Mais lorsque Judith – ainsi que ses semblables frappés par la maladie du temps – effectuent cette réduction temporelle, croyant se libérer des souvenirs passés, ils s'amputent d'une part d'eux-mêmes, ce qui donne lieu à une angoisse intérieure, une désorientation totale.

Accepter au contraire les trois composantes temporelles – ce que fait Judith à la fin de l'œuvre en retrouvant son passé et la totalité de son être – revient à confesser son impuissance face à l'écoulement temporel, se construire comme un être en devenir constant vers la mort, reconnaître sa finitude. Mort et tragédie deviennent

[84] *Ibid.* Acto III, cuadro II, p. 187.

alors indissociables, étant non seulement coordonnées (" tragedia y muerte ") mais dépendantes l'une de l'autre (" tragedia de la muerte "):

> Judit : Dolor del tiempo... Tragedia de la muerte... ¿Era yo antes? Tragedia y muerte... Navegar por los espacios inmensos envueltos en la luz eterna...[85]

Prennent tout leur sens la rencontre entre le Colonel et le Président – porte ouverte à une méditation sur la mort – et celle entre les Parques et Judith, qui ne sait si elle doit leur résister ou les suivre : ces deux tableaux confirment que la tragédie de l'homme s'inscrit obligatoirement dans le temps et se manifeste dans la conscience qu'il a de ses propres limites.

Or, si *Judit* met la problématique du temps en relation avec la tragédie de l'homme, que dit-elle de la position d'Azorín, homme et dramaturge, face au temps : d'une part face à l'éternité du mythe et d'autre part face à la fugacité du réel, face à la constante évolution de l'histoire?

La tension entre l'atemporalité et la saisie d'un événement dans le temps, dans un devenir, ou encore entre légende et histoire est matérialisée par la reprise de l'histoire de Judith, à laquelle Azorín ôte son caractère autonome et immuable pour la plonger dans une dynamique historique. En choisissant le thème de la Judith biblique et en le réactivant, il synthétise la problématique du temps : d'une part, il dit la permanence de la légende biblique et de l'autre, par la subversion qu'il lui fait subir, il souligne l'impossibilité de stagner, de demeurer dans l'histoire mythique. Mais le processus évolutif n'est pas uniquement motivé par la réactualisation du mythe. Celle-ci se double par un jeu entre Ancien Testament, Evangile et Livre de l'Apocalypse qui permet de projeter les composantes temporelles, passé, présent, futur sur *Judit* et de présenter l'épisode biblique de base comme faisant partie du passé. L'épisode de l'Ancien Testament est frappé d'obsolescence, ainsi qu'en témoignent la métaphore de la nouvelle ville, image de la nouvelle Jérusalem[86] et les répliques du Président[87] lors de sa rencontre avec Judith. Les trois étapes de la chrétienté trouvent dans *Judit* une parfaite application d'un point de vue temporel. Si le livre de Judith (Acte I) est donnée comme faisant partie du passé, l'Acte II pose comme présente la mort du Poète, assimilable à la Passion du Christ, qui ouvre et

[85] *Ibid.* Acto II, apéndice IV, p. 233.
[86] " Presidente : [...] Ha muerto una ciudad y ha nacido otra ciudad. El pasado ha muerto. Y yo soy el pasado. La ciudad nueva es lo porvenir. " *Ibid.* Acto II, cuadro I, p. 158.
[87]" Presidente : en estas horas lentas y dolorosas, Judit, deja que un poco del pasado vuelva a nosotros. [...] (Judit se aparta con una violenta sacudida del Presidente)
Judit : ¡No! ¡No quiero, no quiero! [...]
Presidente : ¡Adiós, Judit! El pasado no vuelve. " *Ibid.* Acto II, cuadro II, p. 164

détermine l'ère actuelle en même temps qu'elle annonce le Jugement dernier. Cette dernière étape, celle du retour du Messie sur terre est alors perçue comme un futur vers lequel l'homme s'achemine mu par la Foi.

Cette attraction de l'histoire, applicable au développement total de l'histoire de l'humanité, crée aussi, au niveau artistique, une loi de l'évolution créative. Le cours de l'histoire est un processus constant d'aspiration vers un idéal imaginatif. C'est pourquoi, dans le contexte de rénovation théâtrale du début du XXème siècle, la parabole biblique qui assimile le Poète au Messie condamné à la mort enserre une claire réflexion sur le théâtre et son devenir. Par le décès du Créateur-Dramaturge, c'est le principe même du texte dramatique construit autour d'un conflit intersubjectif qui disparaît, et qui se pose " dans l'attente de " nouveaux codes. Cette révolution, décrite dans un premier temps par la structure et la vaste métaphore des deux premiers actes, est rendue explicite dès l'ouverture du troisième acte. Après l'agonie du Poète, ayant abouti à la condamnation d'un conflit dramatique devenu obsolète dans sa forme classique – à savoir, élaboré en tant qu'" imitation d'actions " – le premier tableau de l'acte[88] donne lieu à une discussion métathéâtrale entre son équivalent moderne – qui porte alors le nom d'Auteur –, le Critique, le Poète, le Romancier et le Peintre. Ce tableau constitue une rupture de l'illusion dramatique à plusieurs égards. Cette fracture est d'abord motivée d'un point de vue esthétique par l'" adresse au public " du Personnage qui, par l'unique réplique qu'il prononce, rompt le quatrième mur séparant la salle et la scène et élargit la communication interne des personnages en une communication directe avec le public[89]. Une fois réalisée cette condition préalable à une nouvelle communication, le groupe de personnages précédemment défini entre en scène et s'interroge sur la fin à donner à *Judit*, sortant ainsi de l'univers fictionnel initial ou plutôt, créant un autre niveau fictionnel. L'Appendice V est le lieu d'un nouveau théâtre où l'Auteur dramatique affirme sa présence en même temps que celle de l'œuvre représentée, et où il ne cherche pas à disparaître derrière l'action dramatique pour préserver la *mimésis*, mais fait apparaître la réalité comme déjà théâtralisée. En cela, il est révélateur que le Poète des deux premiers actes et l'Auteur de ce tableau se construisent en opposition de phase : le premier a beau être inclus dans la fable en tant que moteur de l'action, nous avons vu qu'il n'était jamais présent sur scène et que son rôle déclaré était uniquement de

[88] Nous faisons référence au premier tableau du troisième acte, supprimé dans la version définitive, et annexé par Mariano de Paco et Antonio Díez Mediavilla dans le cinquième appendice. Vid. *Op. cit.* Apéndice V, pp. 239-252.

[89] " Personaje: Respetable público: siento decirle y pido perdón por ello. El autor de *Judit*, la tragedia que estamos representando, no sabe cómo terminar su obra. Se suspende la representación. Discutiremos, y la representación continuará otro día ". *Idem.* Apéndice V, p. 239.

l'exemplarité morale et idéologique, alors que seule la vision métaphorique de la pièce révélait sa dimension de Créateur, inhérente à la dénomination de " poète ". Le personnage de l'Auteur fait au contraire irruption sur scène sans que sa présence soit motivée par la fiction, brisant l'illusion dramatique, et il élabore avec ses compagnons une théorie du spectacle qui pourrait être celle d'Azorín, auteur dramatique.

Le dialogue se fait alors l'écho du conflit formel autour de l'illusion dramatique et de la variation des codes dramatiques : deux théories s'opposent, celle du Critique, défenseur de la logique théâtrale et de l'imitation de la réalité et celle du Poète, reprise par l'Auteur :

> Autor : El arte es sugestión.
> Poeta : Es verdad. ¡El arte es sugestión!
> Crítico : Pero falta la lógica.
> Poeta : Con la lógica no puede haber sugestión.
> Autor : ¿Lógica de qué?
> Crítico : Lógica de todo. Lógica y realidad.
> Crítico : Tú, poeta, no la necesitas. Pero un autor dramático, sí.[90]

La nouvelle tendance prônée, celle de la suggestion qui s'imposerait aux dépends de l'action[91] se rattache explicitement à la théorie orteguienne, formulée peu avant l'élaboration de *Judit*[92], puisque l'Auteur, en défendant la " tragedia de la inteligencia pura " et le recours à la stylisation, entre en relation directe avec le concept de " déshumanisation de l'art " :

> Poeta : La novela y el teatro deben ser inteligencia. Debemos estilizar el diálogo en el teatro. Estilizar es deshumanizar.[93]

Ainsi le discours métathéâtral, lui-même source de fragmentation, confirme-t-il la structure de l'œuvre et la défense d'un nouveau théâtre qui modifie les codes dramatiques comme il suit :

- la notion de conflit intersubjectif s'amuït dans sa capacité à générer l'action dramatique et à lui donner sa cohérence.
- le morcellement de l'action dramatique en est la conséquence, en même temps qu'elle se construit à l'image du fractionnement du personnage.

[90] *Ibid.* Acto III, apéndice V, p. 242.
[91] " Autor : ¿Es que tú no crees que puede resumirse todo un ambiente de ideas, de sentimientos, de creencias, ambiente difuso, *no en un hecho concreto*, -fíjate bien- *sino en un momento de pasión* [...] que viene a expresar el sentir íntimo y profundo de todos? " *Ibid.* p. 243.
[92] José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. Madrid : Revista de Occidente, 1925.
[93] *Op. cit*. Acto III, apéndice V.

- la fonction du langage évolue : il perd sa potentialité à faire, à être action parlée, et qui s'affirme avant tout comme révélateur d'une crise – crise du langage, de la communication, de l'intersubjectivité.
- la victoire de cette évolution entraîne la rupture de l'illusion théâtrale,
- d'où la chute de la notion de *mimésis* comme prolongement du réel, remplacée par l'esthétique de l'art déshumanisé.
- cela est illustré par la nouvelle place qu'occupe l'auteur dramatique qui ne se cache plus derrière les codes de l'illusion.

Cette révolution théâtrale nous plonge dans une nouvelle controverse entre Modernes et Anciens, ceux-ci étant condamnés dans le dernier acte par les propos du médecin qui déclare anti-historique la maladie du temps qui cantonne les écrivains dans une attitude passéiste[94]. Toutefois, ce bouleversement n'est pas absolu dans *Judit*, qui reproduit à tous les niveaux la tension temporelle entre la stagnation et l'immersion dans le mouvement. Ainsi, le traitement global de *Judit* – aussi bien dans le dépassement de l'ancien testament et la création d'un nouveau testament que dans la chute du conflit dramatique et la création de nouveaux codes – nous induit vers le concept d'évolution, vers le dépassement du mythe et donc vers l'histoire. Il nous mène aussi vers une régénération de l'art dans son sens le plus vaste.

Il convient néanmoins de nuancer l'expression du " dépassement du mythe vers l'histoire " qui naît de la tension entre l'atemporalité – celle la fiction, du mythe – et la temporalité. Il ne faudrait pas croire que le réel prenne le pas sur la fiction et ce qu'Azorín affirme, c'est avant tout un processus constant vers un idéal imaginatif. La supériorité de la vérité intuitive de l'art sur l'authenticité des faits historiques motive le triomphe de la légende – en tant que fiction, que création de l'esprit – sur le fait historique. Cette théorie, affirmée à la même époque dans *Doña Inés* (1925)[95], domine aussi les propos de l'Auteur dramatique :

> Autor : Precisamente; y la leyenda se puede decir que tiene leyes superiores a los de la historia, a las del hecho verídico y concreto. [96]

Mais à ce point de la réflexion, il semble qu'Azorín soit confronté à un paradoxe lié à aux implications plurielles de la tension temporelle. En effet, si les

[94] " Doctor : Hablo de los escritores que se estacionan en una modalidad particular, que ponen la vista en el pasado y que se niegan a aceptar toda forma nueva y original. " *Idem.* Acto III, cuadro II, p. 186.
[95] " La leyenda ha vencido la historia. La leyenda es más verdad que la historia. La leyenda hace cristalizar sentimientos e ideas que están en la conciencia de todos. [...] La leyenda vence la historia. " Azorín. *Doña Inés*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1998. p. 129.
[96] *Op. cit.* Acto III, apéndice V, p. 243.

termes de " légende " et d'" histoire " renvoient, dans la réplique précédente, à une opposition entre " fiction " et " réalité " et disent la suprématie de la première sur la seconde, en même temps, la première dit l'atemporalité – voire la stagnation – et la deuxième l'écoulement temporel qu'il prône dans la perspective de l'évolution artistique. Ces enjeux pluriels qui se dressent autour de l'idée de la Création – entre Anciens et Modernes, stagnation ou rénovation, légende ou histoire, fiction ou réalité – placent Azorín dans une situation contradictoire dans laquelle il ne semble pas être en mesure d'effectuer des choix radicaux et cohérents à la fois, d'apporter une réponse univoque à la problématique du temps et de la Création.

Témoignent de cette ambiguïté les deux derniers tableaux de l'Acte III qui, faisant suite au tableau métathéâtral et reprenant le cours de l'histoire de Judith, devraient préciser dans la pratique la position théorique d'Azorín. Le premier de ces tableaux renoue avec le conflit ouvrier du premier acte dont il présente la résolution inattendue puisque l'on y apprend la fin de grève, la victoire des ouvriers et la mort du Président. Quant au dernier tableau, il est uniquement centré sur la maladie du temps qui affecte Judith, en proie à un tourment intérieur qui débouche sur l'épisode schizophrène déjà évoqué et qui, une fois résolu, laisse l'œuvre s'achever sur un sentiment d'angoisse profond.

Deux aspects de ces tableaux sont à mettre en avant, révélant les limites qui s'imposent à Azorín dans sa tentative de renouvellement de l'art dramatique. Nous voyons dans un premier temps que, après avoir abandonné depuis le premier acte le conflit social, intersubjectif, Azorín le reprend comme s'il voulait refermer une œuvre dont il avait initialement bouleversé le déterminisme, l'élaborant à travers la notion de " tension vers ". Néanmoins, le dernier tableau, celui de l'intrasubjectivité, contrarie cette fonction de fermeture puisqu'il vient se juxtaposer au précédant – l'un ne succédant pas à l'autre dans une cohérence dramatique ou temporelle – dans une dynamique de rééquilibrage des deux types de conflits. A travers la présence de ces deux tableaux, il semble qu'Azorín ait souligné une impossibilité personnelle à substituer radicalement le conflit intrasubjectif au conflit intersubjectif, comme s'il ne pouvait décider entre " tragédie de Judith " et " tragédie des hommes ", ou qu'ils étaient indissociables dans son esprit.

Par ailleurs, est surtout signifiant le poids de la légende de Judith laquelle, après avoir été dépassée dans l'Acte II, rattrape l'histoire dans l'interprétation que le peuple donne à la mort du Président. Logiquement explicable par la maladie qui le frappait déjà dans l'Acte II, sa mort est attribuée à Judith, alors qu'il était bien vivant au moment de leur séparation :

> Vieja 1° : Él estaba enamorado de Judit, Judit había sido su novia. Cuando estuvo aquí el Presidente, fue a besarla, y Judit le tiró con un puñal buido que tenía la punta envenenada.
> [...] Caballero 1° : ¿Ha oído usted? Asistimos, señor profesor, al nacimiento de la leyenda. El pueblo está formando su leyenda.
> Caballero 2° : ¿Usted no cree que haya nada de anormal en la muerte del Presidente?
> Caballero 1° : Nada en absoluto. El presidente estaba ya enfermo cuando vino. [...] Vino enfermo, y tal vez la impresión que la produjo la muerte de su hermano agravó su enfermedad.[97]

Par ce retournement de situation *a posteriori*, grâce auquel la légende dépasse l'histoire, Azorín semble déboucher sur un paradoxe suprême : en concluant à l'assassinat du tyran par l'héroïne, il confirme la tragédie de l'homme, l'impossibilité d'échapper à un destin qui, pour Judith, est de tuer le Président et de libérer son peuple, ce que la fin de la grève suggère. Dans le conflit entre l'enfermement dans la légende et la liberté de l'histoire, la légende a regagné du terrain. Et si cette victoire de la légende marque d'un part la prégnance de la fiction sur le réel, cela implique aussi pour Azorín, dans sa tentative de rénovation théâtrale, une inaptitude à sortir d'un cadre, une incapacité de s'extraire totalement du passé, qui est peut-être, ainsi que le montrent la totalité de ses écrits, un refus de choisir entre le tradition et la rénovation. Ce double phénomène de temporalité et d'éternité, de variété et identité constitue pour Azorín la problématique du temps et motive sa recherche constante d'une solution de synthèse. C'est pourquoi, il refuse de choisir entre l'une ou l'autre des solutions et l'on peut affirmer que le conflit majeur qui structure *Judit* ne tient pas à la nature conflit dramatique en soi, tel que nous l'avons défini en terme d'intersubjectivité ou d'intrasubjectivité. C'est avant tout le conflit personnel du dramaturge, partagé entre sa reconnaissance des Anciens et une irrésistible attraction vers le futur, ce qui génère une tension incompressible et empêche d'accompagner l'œuvre vers un dénouement parfait.

C'est là que l'on perçoit la nécessité à conserver les deux types de conflits, de façon à construire l'œuvre en fonction d'une tension permanente, et non pas en fonction du binôme nouement/dénouement. Car Azorín ne se contente pas de mettre en avant l'un ou l'autre des conflits. Ce qu'Azorín dit dans un premier temps, c'est le déplacement du conflit intersubjectif vers le conflit intrasubjectif, déplacement qui, en soi dynamise l'action dramatique et enrichit la notion de conflit. Au-delà de cette tension, l'évolution soulignée ne se produit pas d'une façon aussi linéaire que celle que nous avons proposée dans un désir de schématisation et de meilleure

[97] *Idem.* Acto III, Cuadro I, p. 177-178.

appréhension de *Judit*. Le fait que dès le début de l'œuvre Judith se mette à l'écart par le rêve révèle une situation intermédiaire où les deux formes de conflit rivalisent, et malgré l'évolution globale de la pièce, le premier tableau du troisième acte renoue avec le conflit intersubjectif dont il annonce le dénouement ultime. Que ce mélange de niveaux conflictuel soit une maladresse d'un Azorín peu rompu à l'art dramatique, se perdant dans une multitude de préoccupations et de conflits – sociaux, métaphysique ou métathéâtraux – ou qu'il obéisse à une élaboration réfléchie et assumée comme telle, *Judit* apparaît comme une œuvre de transition dont la caractéristique n'est pas de nous conduire d'un nouement vers un dénouement total mais qui est organisée selon le principe de la tension continue, d'un conflit permanent et insoluble entre intersubjectivité et intrasubjectivité, totalité et fragmentation, mythe et histoire, fiction et réalité, reconnaissance des Anciens et affirmation d'une capacité de création sans cesse renouvelée. Ainsi la pièce azorinienne est-elle à la fois forme et anti-forme, tragédie et anti-tragédie, dans l'ambivalence fragmentaire qui caractérise la pièce incomplète de l'homme incomplet.