

La tragédie de Sainte Catherine,
vierge, docteur et martyr,
par Grégoire Hologne de Liège (Anvers, 1556)

Gregorius¹ Holonius (ou Grégoire de Hologne, ou de Halle) est né dans le village de Hologne, dans le pays de Liège vers 1531. Après de solides études humanistes, il se destine à une carrière professorale. Il enseigne quelques années à Liège, au Collège Saint-Barthélemy (*gymnasium Bartholomaeorum*) où il compose et fait représenter, semble-t-il, avec succès (entre 1551 et 1556) avec ses élèves comme acteurs², trois tragédies sacrées, qu'il donne à imprimer par la suite³. Ce sont ses trois

1 Et non Georgius, comme on peut le lire dans certaines notices biographiques, notamment dans le très court article que lui a consacré Andreas Valerius (ou Valère André) dans la *Bibliotheca Belgica* (éd. 1640, p. 283). La même erreur —qui s'explique par les graphies voisines de *Gregorius* et de *Georgius*— se retrouve dans la *Bibliotheca Belgica, sive virorum in Belgio vita scriptisque illustrium Catalogus... Valerio Andreae, Auberto Miraeo, Francisco Sweertio, aliisque recensitos, usque ad annum MDCLXXX*, de Jean François Foppens (Bruxelles, 1739, t. I, p. 338). On la retrouve encore chez Jean Paquot, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces...*, vol. I (Louvain, 1765; reprint Westmead, G.B., 1970) et chez Louis Abry, dans *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, (Liège, 1867), p. 42, ainsi que dans la *Nouvelle Biographie générale* de Firmin Didot, t. 23, cols. 959-960.

2 Selon une tradition fortement enracinée dans les écoles latines, tant chez les catholiques —notamment dans les collèges de Jésuites— que chez les protestants.

3 Assez vite, selon toute vraisemblance, après leur composition et leur représentation scolaire; et non neuf ans plus tard, comme on le lit sous la plume de H. Helbig, dans son article du *Messenger des sciences historiques de Belgique*, «Les Holonius de Hologne» (1877, pp. 201-210, et notamment p. 207, pp. 455-458; et 1878, pp. 119-121, et notamment p. 120), reproduisant l'erreur qu'avaient commise antérieurement Valère André (*Bibliotheca Belgica...*, Lovanii, H. Hastenius, 1623, p. 305) et Foppens (*Bibliotheca Belgica...*, t. I, p. 338), faute d'avoir lu attentivement ou

seules œuvres que la postérité a retenues, ou qui ont survécu: *Lambertias*⁴, *Laurentias*⁵ et *Catharina*⁶. Elles n'ont fait l'objet, à ma connaissance, que d'une seule étude: celle de J.-A. Parente en 1981, dans un volume d'*Humanistica Lovaniensia*⁷. Elles ont été publiées toutes les trois la même année

d'avoir compris l'allusion que fait notre auteur à Horace dans la préface de la tragédie *Lambertias* (voir n. 4), dédiée à Jean de Berlaymont. En effet, citant quelques vers célèbres de *l'Art poétique*, il écrit tout simplement qu'il n'a pas eu les scrupules ou la patience d'Horace qui préconisait la nécessité de garder une œuvre littéraire au moins neuf ans dans son portefeuille avant de se décider à la publier: «Ego solus reprahendar, écrit-il, qui versus tam incultos, nec annis novem pressos in lucem producere non fuerim veritus ...». Horace avait écrit:

«Tu nihil invita faciesve Minerva,
Id tibi iudicium est, ea mens: si quid tamen olim
Scripseris, in Metii descendat iudicis aures,
Et patris, et nostras, nonumque prematur in annum,
Membranis intus positis».

4 *Gregorii Holonii // Leodiensis // Lambertias. // Tragoedia de oppressione B. Lamberti // Trajecten. quondam Ecclesiae, quae nunc // Leodium translata est, Episcopi // & Martyris gloriosissimi. LL Generoso Adolescenti Ioanni Proto-// notario de Berlaymont, nunc // primum dicata & edita. // Psal. CL. // laudate Dominum in Sanctis eius. //* in-8°, ss. chif., sign. Aii-Eiiii [Eviii], 40ff. (Exempl. de la BNF: Yc. 9362). Deux épîtres dédicatoires: l'une adressée à «Charles, baron de Berlaymont, gouverneur du comté de Namur, chef des finances de Philippe II» l'autre, à Jean de Berlaymont, fils de Charles; —prologue, argument, liste des personnages: la pièce. Au v° du f. Evii, Typ. Diesthemii XI-Kal. Iun. 1556. Ces 5 actes en vers latins sont composés à la gloire du martyre de saint Lambert, évêque de Maastricht, tué pour avoir engagé Pépin d'Herstal à abandonner sa maîtresse Alpaïde (en 1624, une tragédie sur le même sujet de Denis Coppin sera représentée à Liège et imprimée en 1642).

5 *Gregorii Holonii // Leodiensis // Laurentias. // Tragoedia de Martyrio Constanti // tissimi Levitae D. Laurentii, // Romae sub Decio passi // ad generosum adolescentem Lu-// dovicum de Berlaymont. //* In-8°, ss chif., 36 ff., Aii-Eii [E iiii]. L'épître dédicatoire à Louis de Berlaymont est datée de Liège, le 17 des calendes de mai (la même date que la dédicace de *Catharina*). Le prologue, suivi de l'argument et de la liste des personnages, précède la tragédie en 5 actes (et vers latins), dont la structure est la même que celle du martyre de saint Lambert et, comme on le verra plus loin, de celui de sainte Catherine. Exempl. de la BNF: Yc. 9360. Voir les six exemplaires des bibliothèques de Belgique d'après la *Belgica typographica*, t. IV (et t. I, p. 116, n. 1478): Bibliothèque Royale de Bruxelles, Katholieke Universiteit Leuven, Université de Liège-Bibliothèque générale, Liège-Bibliothèque centrale de la ville, Rijksuniversiteit Gent, Bibliothèque de l'Université de Louvain-la-Neuve.

6 Pour la description détaillée de cette troisième tragédie, voir plus loin.

7 «Counter-Reformation Polemic and Senecan Tragedy. The Dramas of Gregorius Holonius (1531?-1584)», *HumLov* 30 (1981), p. 156-180. On se reportera à la bibliographie que cet auteur donne en note (p. 157), dans laquelle il fait référence à H. Helbig (voir plus haut, n. 3) et à Alphonse Roersch (dans son article de la *Bio-graphie Nationale de Belgique*, t. II, col. 254 et 266, qui s'appuie sur les recherches

— en 1556 — dans la même ville —Anvers⁸— et chez le même imprimeur, Jean Bellerus, Beelaert, ou Bellère⁹. Le comte Charles de Berlaymont¹⁰, qui était alors gouverneur du comté de Namur, l'avait distingué et choisi un peu plus tôt¹¹ comme précepteur pour trois de ses fils, Lancelot¹², qui était encore un enfant, Louis¹³, qui était déjà chanoine de Liège, en dépit de ses quatorze ans, et Jean, qui était également très jeune, tout en ayant déjà les titres de protonotaire apostolique, de chanoine de

de H. Helbig). Parmi les références plus anciennes à Holonius, on citera: Cornelius Loos Callidius, *Illustrium Germaniae Scriptorum Catalogus* (Moguntiae, ap. Casparum Behem, 1582), fol. F-Fé.

8 On les trouve assez souvent rassemblées sous la même couverture, mais les éditions originales sont séparées.

9 Voir, entre autres, *Biographie nationale*, t. II, pp. 136-138, et Alphonse Goovaerts, *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*, Anvers 1880 (et Bruxelles, F. Hayez, 1880), t. XXIX, p. 192. Bellère, qui a imprimé un très grand nombre d'ouvrages fort variés (voir dans la *Belgica Typographica 1541-1600, IV Indices*, de Geneviève Glorieux et Bart op de Beeck, Nieuwkoop, De Graaf, 1944, la liste des productions de l'imprimeur anversoise, pp. 326-329), tels que Zicheniuss, Verepaeus, Sophocle, Sacrobosco, Guevara, Thomas à Kempis, les *Histoires de Salluste, Horace, etc.*), est aussi connu comme imprimeur musical, qui fut associé pendant quarante ans avec Pierre Phalèse (voir aussi F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens, supplément par Arthur Pougin*, t. I, p. 249). Sa devise, qu'on peut lire, entourant sa marque (un navire en mer ayant pour passagers ou pour pilotes Mercure et la Fortune), sur les trois tragédies sacrées de Hologne, est: IN DIES ARTE AC FORTUNA. Livres imprimés à l'enseigne «Au Faucon»; plus tard, il travaille dans la maison «L'Aigle d'or». Il a aidé Plantin à publier son premier volume, *La institutione di una fanciulla nata nobilmente*, trad. en français en 1555. Il se fait recevoir franc-maître de la Guilde Saint Luc en 1559 (voir Rombouts et Vars Lerins, *Liggeren der Sint-Lucas Gilde*, t. I, p. 214), et devient doyen de la Guilde de la *Jeune Arbalète*, sous le signe de saint Georges. Marié à Elisabeth Commers (qui lui surviva longtemps), il eut d'elle plusieurs enfants, dont trois furent imprimeurs. Il meurt le 15 octobre 1595, à soixante-neuf ans, et est enterré à Notre-Dame d'Anvers. Voir aussi J. Brassinne, «L'imprimerie à Liège jusqu'à la fin de l'ancien régime», in *Histoire du livre et de l'imprimerie en Belgique des origines à nos jours V* (Bruxelles, 1929), p. 13.

10 Connu surtout pour avoir été un excellent lieutenant de Charles Quint dans ses campagnes militaires contre la France. Il devint vers 1556 chevalier de la Toison d'Or. Voir l'art. du général Guillaume sur Charles de Berlaymont dans la *Biographie Nationale de Belgique*.

11 Entre 1551 et 1555 environ.

12 C'est à lui qu'est dédiée la tragédie de *Catharina*. Dans les premières lignes de son épître dédicatoire, il révèle à son dédicataire que la pièce est toute récente (elle a deux mois d'existence), et il fait allusion aux deux autres tragédies, publiées la même année, et dédiées respectivement à Jean (*Lambertias*) et à Louis (*Laurentias*).

13 Voir la notice de la *Biographie Nationale de Belgique* par le Baron de Saint-Genois.

Liège et d'abbé de Dinant. Hologne aurait passé plusieurs années avec ses trois élèves à Louvain¹⁴. Selon Paquot¹⁵, il aurait obtenu entre-temps une licence de théologie à l'Université de Louvain, mais non le doctorat (son nom ne figurant sur aucune liste des docteurs¹⁶), qu'il aurait obtenu plus tard et ailleurs. En 1574, grâce à l'appui de Louis de Berlaymont, devenu archevêque de Cambrai, Hologne obtient le titre de doyen et chanoine de Saint-Géri, dans la même ville. Il accompagna le prélat à Mons, lorsque Cambrai fut prise par le duc d'Alençon. Il l'y assista (1584-1586) dans le fameux exorcisme de Jeanne Fery¹⁷, religieuse au couvent des Sœurs Noires. L'un et l'autre moururent dans cette ville, le chanoine le 16 juin 1594, l'archevêque le 15 février 1596. Hologne fut enterré à la chapelle de Sainte Marie-Madeleine, au couvent des Sœurs Noires, auquel il avait légué la totalité de ses biens¹⁸. Notons enfin qu'il est apparenté à ce Lambert Hologne, ou Hol(l)onius de Liège¹⁹

14 C'est dans cette ville, d'après Foppens (*op. cit.*, t. I, p. 338) qu'il aurait fait représenter ses trois tragédies sacrées: «Lusit Tragoedias illas Lovanii, cum studia liberorum Comitum Barlemontii moderaretur» (à l'article *Georgius* [sic] *Holonius*).

15 *Mémoires pour servir à l'histoire des Pays-Bas*, t. 5, p. 96.

16 Notamment pas dans les *Fasti Academici* de Valère André (voir la liste des «*Doctores S. Theologiae ac professores supremum hunc titulum adepti Lovanii*»).

17 Voir le récit dans le *Discours admirable et véritable des choses advenues en la ville de Mons à l'endroit d'une religieuse... possédée et depuis délivrée*, Douai, 1586. Texte en flamand: *Een wonderlycke ende waerachtich Verhael...*, Louvain, 1588 (et Munich, 1589).

18 Sur Hologne, on pourra consulter, outre les ouvrages cités plus haut (Valère André, Foppens, Paquot, Louis Abry, H. Helbig, Cornelius Loos Callidius, et l'article de Parente), l'article HOLONIUS du baron de Villenfagne d'Inghoul, *Mélanges pour servir à l'histoire civile, politique et littéraire du ci-devant Pays de Liège* (Liège, 1610), p. 86-90; du Comte de Becdelièvre-Hamal, *Biographie Liégeoise*, vol. 1, pp. 212-213; A. J. Van der Aa, *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, Haarlem, 1852-1878, t. II, p. 134; Xavier de Theux de Montjardin, *Bibliographie liégeoise* (Bruxelles, 1867, et Bruges, 1885, col. 1315); Anne Rouzet, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XVe et XVIe siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Nieuwkoop, 1975, p. 97; *Bulletin du Bibliophile belge*, 1871, p. 88; Le Glay, *Cameracum christianum*, Lille, 1849, p. 103. Voir aussi, d'après H. Helbig (*art. cit.*), les extraits des mémoriaux du couvent des Sœurs Noires de Mons, avec l'épithaphe de Hologne, notes de Léopold Devillers (*Messenger...*, 1878, p. 119). Voir aussi *Bibliotheca Belgica* (rééd. sous la dir. de M.-Th. Lenger), t. III, Bruxelles, 1964, pp. 486-489.

19 Sur ce personnage, plus connu que Grégoire (à cause de ses rapports, parfois orageux, avec Érasme), voir la notice de Franz Bierlaire dans *Contemporaries of Erasmus*, éd. Peter-G. Bietenholz, vol. II, Toronto Univ. Press, Toronto-Buffalo-Lon-

(dans l'épître dédicatoire de *Laurentias*²⁰ à Louis de Berlaymont, il fait allusion à son oncle paternel, «*patrui nostri*») qui a connu Érasme de Rotterdam, qu'il évoque lui-même dans cette même épître²¹, et qui a travaillé comme correcteur dans l'atelier de Jean Froben à Bâle. De toute façon, il n'a jamais été «le premier imprimeur de Liège»²², comme certains ont pu le croire d'après l'interprétation erronée d'une note d'un exemplaire d'une édition du *De conscribendis epistolis*²³ d'Érasme, qui se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Liège²⁴.

Mais revenons à la pièce qui fait l'objet de notre étude, à savoir, la troisième de ses «tragédies sacrées», *Catharina*. Si le martyr de saint Lambert s'inscrit dans une tradition plus spécialement locale — encore que l'événement ait eu un grand retentissement dans toute la chrétienté²⁵ — à laquelle le liégeois

don, 1986, pp. 197-198. C'est lui qui, jeune encore, avait publié, sans l'aveu d'Érasme, ses *Familiarium colloquiorum formulae* (Louvain, 1er mars 1519).

20 A2v^o-A3r^o.

21 «C'était, nous apprend Grégoire, un excellent latiniste, mais qui était également versé dans le grec et l'hébreu.» Et il insiste sur le fait qu'il s'était mis à faire converger toutes les belles-lettres vers l'étude de la littérature sacrée («*omnes tamen litteras jam ad sacrata studia coeperat convertere*»), et à les faire servir à la gloire de Dieu («*ad Domini Dei laudem litteras convertendas*»). Le neveu déplore, d'autre part, dans ce même texte, que les papiers de son oncle, dispersés et réduits à l'état de fragments, ne lui ont pas permis de publier une œuvre véritable («*doleo quod praeter disjectas chartulas, ejus nihil videre mihi contigerit*»). Le seul texte que nous connaissons de Lambert Hologne est la lettre 904 de l'*Opus Epistolarum Erasmi*, éd. Allen (t. III, p. 445-446) dans laquelle, entre autres informations (Érasme se trouve alors à Louvain), il parle de la nouvelle édition du Nouveau Testament de l'humaniste, qui se prépare, des autres travaux de l'atelier Froben, de la peste, des relations bâloises et de Luther, dont il lui confie qu'il l'admire beaucoup, admiration qu'il met en parallèle avec sa propre admiration pour Érasme.

22 D'ailleurs le développement de l'imprimerie à Liège est fort tardif (le premier atelier d'imprimeur, celui de Gauthier Morberius, date de 1558, soit deux ans après la publication à Anvers des pièces de Holonius).

23 Voir la préface d'Érasme à son ami Nicole Bérault, du 25 mai 1522, qui parle ironiquement du «fameux Holonius», mais qui ne le qualifie nullement d'«imprimeur liégeois», et encore moins de «premier imprimeur»!

24 Information due à Franz Bierlaire, dans sa notice sur Lambert Holonius (voir n. 19).

25 On consultera avant tout: Léon-E. Halkin, *Réforme protestante et réforme catholique au diocèse de Liège. Le cardinal de la Marck, prince-évêque de Liège (1505-1538)*, (Liège et Paris, 1930); du même (la suite): *Histoire religieuse des règnes de Cornelle de Berghes et Georges d'Autriche, prince-évêque de Liège (1538-1557)* (Liège et Paris, 1936). Voir aussi Jean Puraye, *La Renaissance des études au Pays de Liège au XVI^e siècle* (Liège, 1949).

Holonius a voulu apporter sa marque propre²⁶, celui de saint Laurent et celui de Catherine d'Alexandrie remontent encore plus haut, aux premiers siècles du christianisme et aux persécutions que ses fidèles eurent à subir de la part des autorités romaines impériales et locales²⁷. De nombreux témoignages littéraires —en latin et en langue vernaculaire—, et notamment des pièces «scolaires» destinées aux élèves des écoles latines — ont exalté ces martyrs pour la plus grande gloire du christianisme²⁸. Mais c'est le témoignage de Catherine d'Alexandrie — dont l'existence historique n'était pas alors mise en doute²⁹ — qui, depuis le Moyen-Age jusqu'à la Renaissance (et même bien au-delà, et jusqu'au xx^{ème} siècle inclusivement) fournit —et de loin— le plus grand nombre de récits (en prose ou en vers), de dialogues, de méditations, de poèmes, de drames lyriques ou de tragédies. Beaucoup de ces textes sont d'ailleurs demeurés inédits³⁰. Les sources littéraires en sont multiples, mais il faut mettre au premier rang des sources latines la Légende de sainte Catherine d'après la *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine³¹ et le manuscrit latin connu sous le nom de

26 Saint Lambert est le fondateur légendaire de Liège; il aurait passé toute sa carrière ecclésiastique entre Maastricht (son lieu de naissance) et Liège. Il fut par la suite assassiné à Liège, pour avoir osé affronter les autorités politiques du temps et la cour du prince-évêque pour son immoralité. Ses reliques sont conservées dans cette ville. Voir les *Acta Sanctorum* (Tomus V Septembris, p. 518-617) qui comptent sept variantes médiévales de la légende de Saint Lambert. La version de Holonius ressemble à celles du moine brabançon Sigebertus Gemblacensis (fin du XI^e siècle) et du chanoine liégeois Nicholas (XII^e siècle). Pour plus de détails, voir Parente, *art. cit.*, pp. 162-163.

27 Il y a quand même quelque rapport entre Liège et saint Laurent, puisqu'il était à la tête d'une abbaye liégeoise considérée comme le centre d'une activité intellectuelle et artistique. Holonius a dû se servir de la *Legenda Aurea* pour composer sa tragédie. C'est sous l'empereur Decius, grand massacreur de chrétiens, que le diacre Laurent subit le martyr. Holonius a voulu, à propos de Lambert comme de Laurent, donner à son jeune auditoire d'abord, puis aux chrétiens en général, une leçon de moralité, de charité et de fermeté dans la foi.

28 Voir, entre autres, certaines pièces de Gnapheus (comme *Acolastus*) ou de Macropedius (comme *Hecastus*). Voir aussi les pièces du répertoire des Jésuites (voir Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande 1554-1580*), vol. I, Berne-Francfort-Las Vegas, 1978.

29 Elle cessera de faire partie du calendrier romain en 1970 seulement.

30 Par exemple le poème (en français) de sainte Catherine, dû à Charles de Bovelles, que nous éditons par ailleurs (d'après le ms. 1134 de la Bibliothèque de l'Université de Paris).

31 Voir l'éd. de Th. Graesse, *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, 3^{ème} éd., Vratislaviae, 1890.

*Vita Catharinae*³². Le drame de Catherine d'Alexandrie a suscité également plus d'une composition musicale³³.

Il faudrait rappeler aussi la tradition iconographique³⁴ de sainte Catherine, qui n'est pas moins abondante que sa tradition littéraire.

La pièce de Grégoire de Hologne s'inscrit donc dans une tradition européenne vieille de plusieurs siècles, mais qui connut à l'époque de la Renaissance et de l'humanisme un regain de popularité, lié au développement des écoles latines et à l'habitude, pour les maîtres d'école ayant le souci de l'efficacité éthico-pédagogique, de composer des pièces édifiantes en latin pour y faire participer activement les élèves de leur classe devant un parterre composé de leurs parents, des collègues, des autres élèves, parfois des autorités de la ville, avant d'en étendre le public par la publication de ces mêmes pièces. *Catharina* se présente, comme *Lambertias* ou *Laurentias*, sous la forme d'un petit volume in-8°, d'une quarantaine de feuillets, imprimi-

32 Composé à Rouen avant 1054 par le moine Ainar.

33 Voir par exemple un motet à une voix, [Katerina] Costi regis filia, facsim. et transcription de Wolf Dömling, éd. *Die Handschriften*, London, British Museum, Add. 27630, 1972. (cf. *Das Erbe deutscher Musik*). Un autre motet, à 2 v. *Catherina virgo*, d'Anton Cifra.

34 Voir notamment L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III *Iconographie des saints*, PUF, 1958, «Catherine d'Alexandrie», pp. 262-272 (et biblio.). Voir aussi la rubrique «Catherine d'Alexandrie» dans RILA (publication annuelle du *Répertoire international de la littérature de l'art*), les figures le plus souvent représentées étant le mariage mystique de Catherine, son supplice, sa représentation en compagnie de la Vierge et de très nombreux saints, dont saint Jérôme, «le patron» des intellectuels chrétiens. Contentons-nous de citer parmi les innombrables «Catherine d'Alexandrie», quelques échantillons littéraires, du Moyen-Age à nos jours: Jehan Miélot, *Vie de Sainte Catherine d'Alexandrie* (xv^{ème} siècle), publiée par Marius Sepet, Paris, 1881; Battista Mantuanus, *Vita et martirium sancte Catherine virginis*, Paris, 1497; P. Dorland, *Vie de Catherine d'Alexandrie*, Louvain, 1513; Katharina Kleebeck, *Katharina von Alexandrien, die Märtyrin*, Schausp. f. junge Mädchen in 5 Akten, Münster in W., A. Vollmut [1925]. Voir encore Henri Brémond, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, Paris, 1926. Voir Hermann Knust, *Geschichte der Legenden der heiligen Katharina von Alexandrien ...* (Halle a. Saale, 1890), et Bruce A. Beatie, «St. Katherine of Alexandria. Traditional Themes and Development of Medieval German Hagiographic Narrative», *Speculum*, 52 (1977), pp. 785-800. Il faut citer encore les deux variantes d'une pièce du théâtre jésuite, *Catharina* (1576 et 1581), vraisemblablement —et même visiblement— inspirée du drame d'Holonius (pièces citées et analysées par J.-M. Valentin, *op. cit.*, pp. 412-416). L'une de ces *Catherine* fut représentée à Innsbruck autour de 1580.

mé en italique et, comme on l'a déjà dit, publié à quelques semaines ou quelques mois des deux autres tragédies sacrées, en cette même année 1556.

On décrira rapidement ce texte, d'après l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France ³⁵:

GREGORII // HOLONII // LEODIENSIS // CATHARINA, // Tragoedia de fortissimo. S. Catharinae Virginis, Doctoris & // Martyris certamine. // AD GENEROSVM PVERVM // Lancelotum de Berlaymont. // [Marque de Jean Bellerus, le navire piloté par la Fortune et Mars, entouré de la devise: ARTE AC FORTVNA IN DIES] ANTVERPIAE // *Apud Ioannem Bellerum.* // 1556. // (A1r^o)

A1v^obl. - A2r^o-A3r^o: GREGORIVS HOLONIVS GENE-// ROSO PVERO LANCELOTO // DE BERLAYMONT, S. P. //: «*Postquam duobus ego fratribus tuis ...Vale e Legia no-// stra, Anno. M.D.LVI.// XVII. Cal. Maias. //*

A3r^o-A4r^o: *PROLOGVS IN // CATHARINAM.* // [39 vers latins].
A4r^o: *ARGVMENTUM* [16 vers latins].

A4v^o *Personae Tragoediae*, [à savoir]: MAXENTIUS Caesar; LIVIA Caesaris coniunx; TORBELVS et CHALEPVS, cursores [courriers] Caesaris. CLAVDIA, MELITE, pedissequae [suivantes] Liviae. ICHTHYBOLVS, Pontifex [grand-prêtre] Aegyptius. PORPHIRIVS, Tribunus militum. PELATIS, NAZAMON, BARATROS, CERYX praeco [héraut], milites et satellites [gardes du corps]. CATHARINA Christiana virgo Aegyptia stirpis Lagidae. NVTRIX CATHARINAE ³⁶. DAEMONICVS, CLITVS,

35 Yc. 9361, in-8^o. D'après la *Belgica Typographica* (t. IV, p. 542, n. 1476), les bibliothèques de Belgique comptent en tout sept exemplaires de *Catharina*, savoir: Bibliothèque Royale de Bruxelles (Il. 6678A), Stadsbibliotheek d'Anvers (R 256.013), Université de Liège —Bibliothèque générale (R 727A), Liège-Bibliothèque publique centrale de la ville (CP 5723), Gand, Rijksuniversiteit (BL 3800), Louvain-la-Neuve, Bibliothèque (4B, 2735,3), Katholieke Universiteit Leuven (A56. 435, 3).

36 Ce personnage de la nourrice (qui est généralement ignoré des autres versions de la légende de Catherine) est, comme le remarque J.-A. Parente (*art. cit.*, pp. 168-169) un emprunt aux tragédies de Sénèque (comme la nourrice tente d'apaiser les passions de son maître ou de sa maîtresse, elle essaie de le (la) ramener à la raison, c'est-à-dire à un compromis ou à une attitude «réaliste» ou pragmatique qui sauvera l'essentiel, qui est, à ses yeux, la vie de ce maître ou de cette maîtresse). Il y a bien d'autres traits de ressemblance —non seulement formelle, mais aussi éthi-

TYPHVS, PHILOLOGVS, SOPHANDER: Philosophi. *Chorus duplex* (Puellarum Aegyptiarum, & Angelorum). //

[A5r^o], ACTVS PRIMI // SCENA. I.[E6v^o] CATHARINAE // FINIS. //

SIT BENEDICTVS DEVS // IN SÆCVLA. // (soit 38 ff., impres. ital.).

[A7r^o - v^o] SEBASTIANI // DVPHÆTI ANGELI, // LEODIENSIS, // AD LIRVM.//

L'épître dédicatoire au jeune Lancelot de Berlaymont nous fournit quelques indications sur la genèse de la tragédie scolaire: tout d'abord, qu'elle vient à la suite des deux autres, dédiées à ses deux frères par ordre de préséance (leur âge et leurs dignités ecclésiastiques diverses). Il s'agit, avec cette *Catherine*, qui convient bien à son âge, de partager le patrimoine familial («nec ut in familiis herciscundis prioribus minus dotatam»). Le style a été particulièrement soigné, car si «une forme négligée convient à des hommes» («si forma viros neglecta decet»), «la grâce convient à une jeune fille» («virginem autem decet venustas»). On apprend encore qu'un certain Joannes Laetrius, directeur de la chapelle musicale de l'archevêque de Liège («Reverendiss. Leodii Praesulis Musices alter Apollo»), plus connu sous le nom de Delatre, De Latere, ou De Latre, Petit Jean³⁷ (ou Jehan, ou encore Jan) a mis en musique et en scène

que— entre les drames sacrés d'Holonius et les tragédies de Sénèque, ce que montre fort bien Parente. Voir aussi E. Rombauts, «Sénèque et le théâtre flamand», in Jean Jacquot et Marcel Oddon, éd., *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance* (Paris, 1964). Parente écrit (*art. cit.*, p. 167): «Indeed, Holonius may well have been the first Netherlandic playwright to use Seneca as a dramatic model». Adaptation notée pour la première fois par Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle a. S., M. Niemeyer, 1893-1904, vol. 4.

37 Voir l'article «De Latre, Petit Jean», de José Quintin, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (éd. Stanley Sadie, Macmillan Publ., New York, 1980), t. V, pp. 333-334. Ce compositeur néerlandais de l'église collégiale de Saint Jean l'Évangéliste de Liège («Petit Jan succentor»), apparaît aussi dans les livres de comptes de l'église collégiale de Saint-Martin de Liège aux mois de novembre 1544 et octobre 1565. La partie la plus faste de sa vie correspond à la période où il fut appointé comme maître de la chapelle de Georges d'Autriche, Prince de Liège (vers 1530). Il fut également membre du chapitre de l'église Saint-Jean d'Utrecht, et maître de chapelle de la Buurkerk d'Utrecht. Il connut à plusieurs reprises des difficultés d'ordre financier et dut abandonner certains de ses offices. Parmi ses élèves, on peut citer Johannes Mangon et Gérard de Villers. Sur sa tombe, on peut lire: «D.O.M.

«cette nouvelle Diane»³⁸ («hanc novam velut Dianam suis modulis in theatro condecoravit»)³⁹. On apprend également qu'un certain Léonard Falèse⁴⁰, très lié à notre auteur (si l'on interprète dans ce sens l'expression qu'il emploie: «philadelphus ille meus»), a traduit en français «cette vierge docile»⁴¹. Pas plus que la partition musicale, il ne semble pas que cette traduction ait jamais été imprimée; il est même vraisemblable qu'elle ait été perdue. L'information d'Hologne a au moins le

Johannis Petit de Latre, musici excellentissimi». Voir F. Lesure, «Petit Jehan de Latre († 1569) et Claude Petit Jehan († 1589)», in *Renaissance-muziek 1400-1600*, «donum natalicium René Bernard Lenaerts», Louvain, 1969, p. 155; A. Goovaerts, *op. cit.*; A. Auda, *La musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1930; R. Lenaerts, *Het Nederland polifonies lied in de zestiende eeuw*, Malines et Amsterdam, 1933; J. Quintin, «La musique de Liège sous le règne de Georges d'Autriche (1554-1557)», in *Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Liège, 1968, p. 293; J. Quintin, «A propos de trois musiciens liégeois du xvi^{ème} siècle: Petit Jean de Latre, Johannes Mangon et Mathieu de Sayve», in *Musicae scientiae collectanea*, Festschrift Karl Gustav Feller, Cologne, 1973, p. 451.

38 Si l'on ne connaissait pas l'habitude, chère aux humanistes chrétiens, d'utiliser la mythologie païenne et les vestiges de l'antiquité gréco-latine à des fins de christianisation, on pourrait s'indigner de l'assimilation de la vierge Catherine à la vierge Diane. Mais en qualifiant la sainte et martyre d'Alexandrie de «novam Dianam» (avec même l'atténuation de «velut»), Hologne reste dans la norme admise. Les «cicéroniens» n'appelaient-ils pas «Diana» la Vierge Marie?

39 Partition musicale qui semble bien avoir disparu à jamais (elle n'est citée dans aucun dictionnaire de la musique, et mes recherches au Département de la Musique de la BNF sont demeurées vaines). On connaît surtout de De Latre/Laetrius des chansons, dans le style imitatif cher à Gombert et à Clemens (comme «Ressemble toy»), des poèmes élégiaques mis en musique (comme «De toutes Margarites»), des motets à la mélodie fort subtile, mais dans lesquels le texte est fortement accentué, quelques compositions religieuses plus austères. On ne possède pas de catalogue de ses œuvres —du moins de celles qui ont été imprimées— à cause de la confusion qui a souvent été faite entre ce De Latre Petit Jean et un certain Claude Petit Jehan (mort en 1589) (voir n. 26). L'article «De Latre, Petit Jean» du *Dizionario della Musica e dei Musicisti* (t. II, p. 441) cite les *Lamentationes aliquot Jeremiae musicae* à 3 et à 6 v. (Maastricht, 1556), un Livre de chansons à 4 parties (Louvain, 1955), un recueil de 15 motets et un autre de 15 chansons, et des compositions pour luth. Mais toujours aucune mention de sa mise en musique de la tragédie de sainte Catherine.

40 Est-il apparenté à l'imprimeur musical Pierre Phalèse, qui exerça sa profession à Louvain à partir de 1546, et auquel l'imprimeur Bellerus a été longtemps associé (voir plus haut, n. 8)? En tout cas aucun Falèse (ou Phalèse) prénommé Léonard, n'est mentionné dans aucune des biographies consultées dans quelques-uns des catalogues des plus grandes bibliothèques, pas plus que dans les dépôts de manuscrits de ces bibliothèques.

41 Ou plus exactement «docilem virginem gallice perorare tanquam alter Mercurius jam docuit» (il apprit, sorte de nouveau Mercure, à la vierge docile, à plaider en français).

mérite de souligner le caractère populaire de la légende de sainte Catherine, auquel je faisais allusion un peu plus haut. Le maître exhorte son jeune disciple à devenir un messager fidèle («fidus gerulus») de l'enseignement de Catherine et à porter un regard craintif vers le Ciel et vers Dieu («coelestia Deumque suspicere et vereri docebit»). Il serait honteux qu'une frêle jeune fille («*adolescentulam*») ait manifesté plus de force en s'opposant à un tyran qu'un tout jeune homme en luttant contre le vice⁴². Puis il charge curieusement son jeune lecteur d'être attentif aux reproches qui pourraient lui être faits, soit sur le contenu de la pièce, soit sur le bien-fondé du titre de «tragœdia» qu'il lui a donné, et lui fournit même les éléments de réponse à ses détracteurs «*parum circumspecti*» (manquant de circonspection): ce n'est pas l'heureuse issue ou le «chœur plein d'allégresse» («*laeto exitu choroque*») ⁴³ qui détermine ou non le caractère tragique de la pièce, justifiant ou non son intitulé, et il se réfère à des «classiques» de la tragédie antique, comme *Hercule sur l'Œta* de Sénèque, qui se termine aussi par «*laeto exitu choroque*». Fort des règles de la tragédie d'après Aristote, il rappelle que ce n'est pas l'issue dernière qui justifie cette catégorie littéraire, mais bien la tonalité générale des sentiments ou des passions exprimés ⁴⁴ et les revers de fortune des grands de ce monde ⁴⁵. De toute façon, il n'admet pas les reproches qui lui sont faits derrière le dos, et il compare ses détracteurs qui aboient contre lui à ces chiens qui se tiennent tranquilles et silencieux quand un voyageur passe à côté d'eux et qui se mettent à aboyer quand il est déjà loin sur la route ⁴⁶. L'épître se termine, datée du 15 avril 1556.

Le prologue versifié développe la triple épithète que l'auteur a attribuée, selon la tradition, à Catherine: vierge, docteur, martyr. A la pudeur et à la chasteté de la vierge s'adjoignent la faculté de disserter sur le Christ avec une spiritualité subli-

42 «Ne turpe sit adolescentulam plus roboris habuisse adversus Tyrannum quam juveniculum contra vitium».

43 Allusion au *Canticus* final (de 20 vers), précédé de l'intervention des deux Anges, qui transportent le corps de la vierge au Mont Sinai (selon toutes les traditions hagiographiques).

44 «Nam sufficit ad ejus materiem motus esse acerbos».

45 «Et fortunas magnorum principum periclitari».

46 «Ut canem degenerem, qui fugiens cuilibet viatori procul allatrat».

me («grandi mente») et d'affronter le tyran, haut le cœur («alto pectore»). C'est par son exemple vivant et par son ardeur communicative qu'elle est parvenue à toucher le cœur et l'esprit des spectateurs, à les ranimer en quelque sorte («recreare mentes»), au rebours de toutes les fictions des fables, de toutes les séductions poétiques qui charment les oreilles. Les miracles suscités par les martyrs du Christ ne sont pas des fictions. Honte aux tyrans Maximin et Maxence (parfois confondus) qui ont asservi la terre d'Égypte⁴⁷ et qui ont massacré les chrétiens («clademque Christum confitentibus intulit»). La victoire de Constantin n'a pas permis la sauvegarde des Chrétiens dans la province d'Égypte. C'est ainsi que la vierge Catherine s'est dressée seule pour tenir tête au tyran, mais dut subir le martyre. Les trois derniers vers sont une sorte de «captatio benevolentiae» des spectateurs-lecteurs: «Sistite faventes, atque oculum et aurem date».

L'«Argumentum» se situe, si l'on peut dire, davantage au ras de l'histoire (ou de la légende), résumant en seize vers les principaux épisodes, que nous ont transmis les diverses sources dont nous pouvons disposer aujourd'hui. Le tyran Maxence prépare, sur les bords du Nil, un sacrifice à ses dieux, tandis que Catherine, qui s'est convertie à la religion du Christ, argumente contre ces pratiques démoniaques. N'ayant pas réussi lui-même à convaincre la vierge, Maxence fait appel à cinq cents docteurs afin qu'ils puissent venir à bout de la résistance de Catherine; mais c'est le contraire qui se produit, c'est elle qui triomphe de leur savoir et de leurs arguments. Convertis au Christ, ils sont mis à mort par le tyran. La reine, son épouse, et l'officier de sa garde, deviennent eux aussi chrétiens. Mais Maxence, qui avait voulu épouser la jeune fille, mais que celle-ci avait repoussé avec horreur, prépare contre elle les pires tourments, et finit par lui faire couper la tête. Mais son esprit gagne les espaces célestes, tandis que son corps, transporté au Mont Sinai, laisse s'échapper une huile salutaire.

La pièce proprement dite comporte, comme on l'a dit, et comme les deux autres tragédies sacrées, cinq actes. Monolo-

47 Il ne faut pas oublier que Catherine était une princesse égyptienne, descendante directe des Lagides (du roi Lagos), ainsi que le rappelle Hologne, dans la liste des personnages de sa tragédie («Aegyptia stirpis Lagidae»).

gues, dialogues à deux, trois, ou plus de trois personnages, se succèdent dans une progression dramatique qui se nourrit des nombreux exemples tirés de l'Antiquité, et notamment des tragédies de Sénèque.

La première scène de l'Acte I fait apparaître l'empereur Maxence sous les traits essentiels de son caractère: ambitieux, imbu de sa puissance, heureux de gouverner cette perle de l'Égypte, qu'Alexandre-le-Grand a fait jaillir du sol, et cet Empire d'Orient que les circonstances politiques lui ont octroyé, plaçant d'ailleurs cette domination sous le signe de «*magicas artes*» destinées à apaiser les dieux, notamment Jupiter et Mars, pour lesquels se préparent d'immenses sacrifices, et notamment un massacre des chrétiens, car c'est à cette politique sanglante qu'il est redevable de sa puissance, et c'est encore elle qui assurera son maintien au pouvoir:

*Ea una Diis nostris placebunt sacra scio.
Istis paravi sceptrā nostra ex hostiis,
Servanda eodem haec ergo sunt litamine.*

Entre (scène 2) le grand-prêtre d'Égypte Ichtybolus ⁴⁸, désigné également comme «*Iovis supremus Pontifex*» (selon une assimilation des divinités grecques et égyptiennes): il est prêt à exécuter les ordres de son maître, qui règne sur les populations, les camps, les citadelles. Maxence reconnaît sa fidélité, mais l'interroge sur la nature des sacrifices qui conviennent à Isis et à Osiris. L'empereur est prêt à multiplier le nombre des victimes. Une proclamation doit être faite à travers la cité, enjoignant à tout un chacun d'assister, toutes affaires cessantes, à la cérémonie sacrificielle.

Tandis que le grand-prêtre s'éloigne (sc. III), voici qu'entre en scène Porphire, chef de la garde impériale, flanqué de Ceryx, le héraut. Porphire attend les ordres, qu'il va transmettre à ce dernier:

48 Son nom, qui signifie proprement «qui harponne le poisson», ne lui a pas été donné au hasard, quand on songe à l'«animalisation» des dieux et des déesses d'Égypte, et notamment au dieu égyptien à tête de poisson.

*Edicta quae sint, Caesar, aut jussus, moror.
Paratus oculos miles expecta tuos.
Ceryx, adesto, Caesaris verba excipe.*

La volonté de Maxence («voluntas Caesaris ter maximi»⁴⁹) est que la population tout entière (chevaliers, sénateurs, plèbe, prêtres, pontife) assiste au sacrifice qui se prépare. Il en sera fait ainsi. Cela suffit: que l'on prépare les hécatombes, et que le sang des grasses victimes s'écoule des autels! C'est la réputation et la gloire de Rome qui sont en jeu. Porphyre rassure l'empereur en se portant garant de la réussite de l'«opération».

Changement de décor et de ton: nous voici (sc. IV) en présence de Catherine et de sa nourrice. En une longue scène, la jeune fille commence par l'interroger sur les desseins de l'empereur, qualifiant ses sacrifices de «suorum daemonum cultus». Tandis qu'elle se moque avec fureur de toutes ces formes d'idolâtrie, préconisées par ce «dux nephandus» — cet abominable chef —, comme le culte des pierres⁵⁰, la nourrice, qui partage son attitude et l'opinion qu'elle a de ce «dux vesanus», recommande pourtant la résignation: ceux qui sont soumis à la domination d'un tyran n'ont pas d'autre ressource que l'obéissance:

Sed quo vocat Princeps, sequendum subditis.

Attitude que rejette avec horreur la vierge «Christi plena spirans numine»⁵¹, manifestant dès le début une attitude de révolte et de refus. Obéirait-on à l'empereur s'il prononçait contre vous un arrêt de mort? Commettrait-on des crimes épouvantables? Assassinerait-on ses propres parents?⁵² La nourrice, qui continue d'affirmer son opposition farouche aux ordres de l'empereur, elle qui «n'a jamais consenti à de telles perfidies *ab ipso lacte*»⁵³, oppose la traditionnelle reconnaissance de la fai-

49 Selon une expression stéréotypée bien connue.

50 «Saxa adorare imperans».

51 Ainsi que la désigne la nourrice.

52 L'auteur songe-t-il ici à opposer un sacrifice ordonné par le vrai Dieu (comme le sacrifice d'Abraham... qui n'a d'ailleurs pas été consommé: voir la pièce de Bèze, *Abraham sacrifiant*) aux sacrifices ordonnés par de simples mortels, et par conséquent susceptibles d'être rejetés?

53 C'est-à-dire «depuis sa tendre enfance». Proverbe classique à propos duquel Hologne joue peut-être sur l'état de la personne qui le cite.

blesse du sexe féminin — «inerte, debile mulierum genus» —, incapable de s'opposer frontalement à la fureur masculine et impériale. Catherine reconnaît cette faiblesse, mais elle sait aussi que le Christ est une force peu commune qui arme cette faiblesse. Elle a confiance, le Christ couronnera son entreprise. La nourrice, effrayée, supplie Catherine, de rester tranquille et de renoncer à ce «spem vanam». Elle utilise même un argument plus subtil, lui demandant si elle ne craint pas, dans son audace, de «mettre à l'épreuve la divinité du Christ» («Tentare Christi numen audax non times?»). Catherine, qui connaît bien la Bible, et notamment l'exemple de ces «femmes fortes» de l'Ancien Testament, comme Judith, *matrona vilis*, qui réussit, portée par l'amour de Dieu, à trancher la tête du «puissant Holopherne» («alti Holophernis»), ne veut pas, quant à elle, triompher par les armes, mais par les seuls élans du cœur⁵⁴. Pense-t-elle alors fléchir le tyran? La nourrice approuve une telle conduite en général, mais elle craint que la colère de l'empereur ne se transforme pour sa maîtresse en de cruels et mortels tourments. Mourir pour le Christ, lui rétorque Catherine, est la seule joie à laquelle elle aspire. Et elle entraînera, dans la foulée, «animos virorum». Les destins s'accompliront donc; la nourrice prend congé de sa maîtresse.

La scène V met Catherine en présence de Maxence lui-même et de ses deux «coursiers» Chalepus et Torbelus, mais aussi de Livia, épouse de l'empereur. Celui-ci donne à l'impératrice un avant-goût du sacrifice qui s'apprête. Celle-ci approuve la sagesse de son époux, qui se réjouit de cette identité de vues:

Sapienter istud, mentis ô concors meae.

Une vive réplique de Catherine entraîne une sévère mise en garde de Torbelus, mais l'empereur désire s'entretenir seul avec elle, ce qui a lieu à la scène VI. La jeune fille s'étonne de ce qu'un prince si puissant ait la faiblesse de s'incliner devant des figures d'argile ou de pierre et de sacrifier tant de victimes à des dieux factices, fabriqués par des humains, privés de sens et d'intelligence. Après cette attaque frontale contre le paganis-

54 «At pectus expugnare, non arma expeto».

me et les cérémonies auxquelles il donne lieu, et cet éloge de l'esprit céleste, qui n'est fixé en aucun point fixe, et qui n'a pas besoin de support matériel, et du Dieu unique, gouverneur du monde («habitans in altis rector Orbis unicus»), Catherine presse l'empereur de rejeter un culte odieux pour honorer la justice («Nephas repelle perfidum, justum cole»). Éberlué de ce langage si nouveau («Nova, Virgo, nobis mente miranda sonas»), il abandonne provisoirement la partie, tout occupé par le sacrifice qui se prépare, et entraîne sa femme à sa suite.

L'acte I s'achève par un chœur des Égyptiennes, dont nous ne connaissons sans doute jamais les chants ou la musique, mais qui constitue, à notre surprise, un véritable hymne de louanges au vrai Dieu, au Christ-Roi, un défi au tyran, et un appel véhément à un iconoclasme généralisé, comme s'il s'agissait de femmes et de jeunes filles déjà converties et entraînées à l'action, soit par Catherine elle-même, soit par quelque moine au désert. Après avoir lancé des imprécations contre le tyran, «princeps in rudibus potens tenebris», inaccessible à la «lumière du Christ»⁵⁵, et avoir exalté la puissance du vrai Dieu, qui ne se limite pas au culte de la Judée⁵⁶, mais qui s'étend sur l'univers entier, le chœur féminin s'écrie:

*Aras diruite, atque phana divum,
Falso tollite creditos penates
Quos olim posuit nephandus error:
Indignosque solo truces Tyrannos,
Impostura vetus polo locavit.*

Mépris violent pour les divinités égyptiennes, ces dieux-animaux comme le «chien Anubis», cet «aboyeur inconsistant» («latrator vacuus»), et pour leurs honneurs factices. Que tous tombent à genoux et se prosternent devant le seul Christ! C'est lui qui a précipité ces divinités ténébreuses («deos tenebrico-

55 Ce en quoi le chœur est moins optimiste, mais plus lucide que Catherine, qui se berce encore de l'illusion qu'elle pourra convertir Maxence.

56 «Nec sola Solomonis aede clausus,
Nec Iudae generi modo colendus,
Extendit patulum thronumque per orbem,
Spectandus quoque gentibus creator».

sos») dans l'ancre de l'Érèbe (c'est-à-dire dans les Enfers) en dévoilant leur fausseté. Et, anticipant, par don prophétique, et selon les conventions dévolues généralement au chœur, sur la suite des événements, les filles d'Égypte situent l'action dans son accomplissement final, prévu de toute éternité: le Christ *a anéanti* le misérable tyran, il *a terrassé* ce «loup vorace» avec un glaive plus puissant⁵⁷.

Acte II, scène 1: Maxence est seul. Tandis que les sacrifices s'accomplissent, il est en proie à de sombres réflexions qui agitent son cœur: ce sont les propos et l'attitude de la vierge qui le troublent; étonné et indigné du mépris qu'elle a affiché publiquement à l'égard de sa dignité, il doit réagir, mais en même temps, il s'avoue à lui-même qu'un amour fulgurant s'est emparé de lui; il a été conquis par l'éloquence et le physique de la jeune fille:

*Amor sed intus me mihi aversum trahit:
Irrepsit istuc ex diserto gutture,
Forma venusta, junceove*⁵⁸ *pectore.*

Certes, cette jeune fille est digne de César lui-même⁵⁹. Et de s'exalter sur sa «venustas», se rappelant avec émotion l'ardeur de ses propos et la flamme qui illuminait son regard. Et il fait d'elle une quatrième Grâce, que Pâris aurait certainement choisie. On aura noté toutes les allusions à la mythologie que le bon maître introduit dans sa pièce afin de rappeler à ses élèves quelques passages classiques qu'il n'aura pas manqué d'évoquer au cours de l'année scolaire. Si son amour pour la jeune fille est partagé, peu importe l'irritation des dieux. Ce n'est pas Jupiter, si souvent surpris en état d'adultère, qui pourra lui reprocher son infidélité à son épouse, l'impératrice! Pâris n'a-t-il pas irrité les dieux en donnant la pomme à la seule Vénus et en ravissant la belle Hélène? Mais sa rêverie amou-

57 «Protrivit miserum Stygis Tyrannum,
Humanumque genus lupo voraci
Excussit gladio potentiori».

58 *Junceus* = de jonc (de *juncus*: le jonc). Térence applique cette comparaison à une jeune fille (Eur. 330, *virgo juncea*: une jeune fille mince comme un jonc), Maxence s'intéresse plus particulièrement à la poitrine de la vierge, «souple comme un jonc».

59 «Fatebor, ipso est digna virgo Caesare.»

reuse est interrompue par l'arrivée d'Ichtybolus, de Porphire, de son épouse Livia et de ses gardes du corps (sc. II). Il s'informe sur le sacrifice et ses effets. Chacun de le convaincre de la confirmation de sa puissance, chacun de l'assurer de son obéissance passive. Mais Porphire lui révèle l'existence de rebelles, et engage le souverain à les empêcher de nuire. Maxence s'en remet à son fidèle lieutenant pour briser la révolte dans l'œuf. Mais pour le moment, les sacrifices étant accomplis, il veut s'abstraire de tout souci et ouvrir son cœur à la joie.

*Sed post sacratas Apis epulas, gaudio
Solvenda mens est, nunc graves curae cadant.*

Renouant avec sa rêverie amoureuse, il ordonne que l'on aille chercher la jeune fille à la voix éloquent (diserta voce), au visage aimable (ore amabili), et belle raisonneuse (sophistriae).

Acte II, scène III: les gardes du corps Nazamon et Barathros⁶⁰ rencontrent Catherine, à laquelle ils font de grossières propositions. Fureur de la jeune fille, qui s'entend dire qu'une langue mortelle ne blesse pas les dieux altiers. Les satellites craignent que le désir de l'empereur s'exaspère. Voici donc Catherine en présence de Maxence (sc. IV), qui commence à lui rappeler qu'elle a outrepassé la pudeur de son sexe en offensant l'empereur et les dieux par ses paroles impies (voce perfida). Il l'incite à corriger ses propos. Ce que Catherine refuse évidemment, persistant dans son attitude de rejet:

*Manebo constans voce nec animo labans.
Ebriane visa? sobria en eadem assero.*

Non, ses propos n'ont pas été et ne sont pas ceux d'une femme ivre⁶¹, mais c'est que son esprit «méprise les choses humaines» (*humana temnens*) et «aspire aux choses sublimes» (*quaeritat sublimia*). Maxence ne comprend pas ses subtilités,

60 Au nom assez peu recommandable, si l'on songe que le *barathrum* était le gouffre où l'on précipitait les condamnés à Athènes. Le nom de *Barathrus* signifie (voir Lucrèce, 5, 954) un vaurien, un mauvais sujet.

61 Ici, tout un développement sur Bacchus, la vigne et les plaisirs de la «gula».

et veut qu'elle lui réponde simplement. Mais d'abord, d'où lui vient cette subtilité (*sophistria*)? de ses richesses, de ses origines (elle descend de Lagos et des Lagides)? Réponse de Catherine: C'est le Christ seul, «*alti nobile genus aetheris*» qui l'inspire, c'est lui seul qui lui confère sa noblesse. Toutefois, devant l'empereur, elle ne dédaigne pas de faire surgir la «galerie» de ses ancêtres, cette longue suite à laquelle Hologne a donné le nom archaïque⁶² de *prosapia*:

*Domus unde nobis ducitur prosapia,
Reges recenset Principes Ægyptios,
Magni Lagidas⁶³ sanguine exortos Lagi,
Inde Ptholomæorum diu hoc rexit genus.*

Elle poursuit le récit de ses illustrations ancestrales, lié à l'histoire de l'Égypte tout entière, et notamment à celle de Cléopâtre, qui «*regnum prostituit adultero*». Un parent de la reine, ancêtre de Catherine («*noster atavus*»), «gagna les îles⁶⁴ reculées de l'Arabie». La reine Candax⁶⁵ fit de lui son fidèle lieutenant. Et l'on en arrive à la génération des parents de Catherine, à savoir le roi Costus⁶⁶, qui s'illustra lui-même dans de nobles entreprises⁶⁷. Son amour de l'Égypte le fit revenir sur cette terre, et il s'y installa jusqu'à sa mort à Alexandrie. Elle a répondu à l'interrogatoire de Maxence: elle est l'unique descendante et héritière des Lagides. Comment peut-il se faire, lui rétorque l'empereur, qu'avec une si brillante lignée ancestrale, elle se soit livrée à des propos «qui exigent de cruels châtiements»? C'est que ses parents ont eu la sage prudence de culti-

62 D'après Cicéron (*Tim.* 39); cf. Quint. 1,6, 40; 8, 3, 26.

63 Ces références aux origines très nobles (royales) de Catherine d'Alexandrie figurent dans toutes les sources manuscrites et imprimées relatives à la vie et au martyre de la vierge.

64 S'agit-il d'îles proprement dites (de la Mer Rouge, du Golfe persique?), ou de la presque île arabe dans son ensemble?

65 On connaît une reine d'Éthiopie, du temps d'Auguste, qui s'appelait Candace (voir Plin. 6, 186). Rien ne prouve qu'il s'agisse de la même.

66 Costus figure dans toutes les généalogies de la légende de sainte Catherine, même si ce personnage n'a aucune réalité historique. Voir, entre autres, dans la Vie de sainte Catherine de Bovelles (poème de 780 alexandrins), vers 73-96, la généalogie de Costus, fils de Maximien, noble, riche et vertueux, qui eut surtout le bonheur d'engendrer une fille comme Catherine, sur laquelle veille la providence divine.

67 «*Rebus nec ipse fortiter gestis minor*».

ver son esprit en lui faisant fréquenter les plus grands philosophes et leurs écrits, et toutes les disciplines susceptibles d'ouvrir son intelligence et son cœur aux questions les plus graves. Ainsi a-t-elle acquis «solers cerebrum et vim ingenii acerrimam». Mais elle s'est vite rendu compte qu'elle ne devait pas s'attribuer orgueilleusement à elle-même l'acquisition de ce savoir et de cette puissance intellectuelle, mais à Dieu («... gloriam / Quam reddo soli grata concessam Deo») ⁶⁸. Munie d'aussi puissants supports intellectuels, elle n'en a que plus de liberté pour tenir à mépris ces dieux factices produits en partie par l'ignorance, et en partie par des desseins criminels. Et elle passe en revue ces «monstra daemonum», dans un remarquable et méprisant éclectisme romano-égyptien, sans oublier le fameux bœuf Apis («Apis pascuus») qui a été, si l'on peut dire, le véritable ordonnateur des sacrifices, ou encore Jupiter, qualifié de «rex deorum optimus adulter» ⁶⁹. On dirait que Catherine, poussée par la vocation pédagogique de l'auteur de la tragédie, et animée de cette ardeur de prosélyte et de «candidate» au martyre, telle que l'a rapportée la martyrologie des premiers siècles du christianisme, s'en donne à cœur joie pour peindre sous les yeux de son interlocuteur le tableau le plus sombre, le plus scandaleux et le plus sanglant du paganisme et de l'activité de ses dieux:

*Hic fornicatur, fecit id Saturnius;
Trucidat ille, præses est Mars bellico;
Pellit parentes impius, uti Juppiter.
Denique relictum nil scelestum aut impium,
Quod non deorum facinus excuset nephas.*

Tableau auquel elle oppose, dans une proclamation exaltante, la seule «majesté de Dieu», ce Dieu «qui dat beatas cælitus bonis domos.»

68 Dans plusieurs sources de la légende de Catherine, apparaît un saint ermite, qui adore le Dieu unique, non loin d'Alexandrie, et qui aurait été le maître qui convertit la vierge au christianisme, alors que ses parents, si élevé qu'ait été leur esprit, n'avaient pas embrassé la nouvelle foi.

69 On se rappelle la méditation ou la rêverie amoureuse de Maxence, faisant lui-même allusion à cette «faiblesse» de la part du père des dieux, pour pouvoir se montrer indulgent envers sa propre faiblesse et son propre projet d'adultère.

Maxence, mis en fureur par ces arguments qui réduisent à néant toutes les valeurs, comme toutes les habitudes sur lesquelles repose son pouvoir, ou plutôt l'idée qu'il s'en fait, appelle Torbelus pour qu'il convoque incessamment tous les sages d'Égypte pour tenir tête à cette jeune révoltée dont les propos le laissent coi:

*Torbele, quotquot sunt sophôn gymnasia,
Quos docta studiis ornat Ægyptus, voca ...*

Ici encore, nous restons dans la tradition de toutes les légendes de sainte Catherine, nous préparant à assister aux échanges philosophico-théologiques, qui se termineront par le triomphe de Catherine, la défaite intellectuelle des «sages» et leur conversion immédiate au christianisme. Mais, pour le moment, place au chœur des Égyptiennes, qui proclame le triomphe de Dieu, auquel nul ne peut résister, et les vains efforts des puissants éphémères de ce monde. Le châtiment de Dieu contre les rois et les tyrans sera terrible: tremblez, souverains terrestres, «terrigenae duces»! Mais, comme s'il convenait, à l'intention d'un empereur païen, de recourir à la mythologie païenne, tout en évoquant, à l'intention des élèves, tel passage de *Illiade* ou de *l'Enéide*, le combat avec le vrai Dieu se présente comme une gigantomachie. C'est le géant Encelade, qui fut foudroyé par Jupiter, lequel l'emprisonna sous l'Etna⁷⁰. Mais le recours à des données historiques, comme l'épisode sanglant du pont Milvius⁷¹, à Rome, qui reste gravé dans toutes les mémoires, n'en est pas moins présent chaque fois qu'est évoquée la source du pouvoir politique de Maxence. Le chœur lui prédit donc une fin misérable et les tortures les plus horribles, dans les profondeurs du «barathre», en compagnie de ses faux dieux. Jouissant, en quelque sorte, d'un brevet d'immunité, le chœur peut se permettre, dès le début de la pièce, et avant même

70 Virg. *En.* 3, 578.

71 On sait que c'est près de ce pont sur le Tibre, à 3 kilomètres en aval de Rome, à l'endroit où la Voie Flaminienne franchit le fleuve (le nom de *Milvius*, dérivé de celui d'Aemilius Scaurus, censeur, qui le fit bâtir en 109 av. J.C., appelé aujourd'hui Ponte Mollo) que se déroula la bataille décisive que livra Constantin le Grand à Maxence le 28 octobre 312. C'est au cours de cette bataille que Constantin avait fait le vœu de se convertir au christianisme, s'il obtenait la victoire.

que le tyran ne se soit livré à un raffinement de tortures sur la personne de Catherine, de lui lancer des imprécations sans la moindre retenue (ce que ne fait pas, malgré ses audaces verbales, la jeune chrétienne).

L'acte III s'ouvre (sc. 1) sur l'assemblée des sages égyptiens convoquée par l'empereur. Ils sont destinés à discuter «cum puella phanatica» (terme qu'il faut prendre dans son acception moderne, même si le «présentateur» —Torbelus— ne tient pas cette épithète pour un compliment). Il ne s'agit, ni plus ni moins, de rechercher la vérité, en utilisant leur «cerebrum» et leur «vis pectoris». Les portes du Sénat resteront ouvertes, afin que nul ne soit privé de la discussion qui va suivre. Ces sages, complimentés par Torbelus, ont l'esprit libre: ils ont la puissance du verbe («verbis potentes»), mais non pas celle de la richesse («caretis censibus»). L'un de ces sages surenchérit, proclamant que l'«argent ne fait pas le bonheur, mais engendre l'anxiété» («Aurum beatos non facit, sed anxios»). Un autre souligne leur liberté de jugement, leur indépendance à l'égard du prince et des mœurs de la Cour. Leur «langue libre», attachée à la vérité, est incapable de simuler. Mais, précise Torbelus, il s'agit de se prononcer sur les croyances de la secte chrétienne («Christianae dogma sectae»), dont il note la récente apparition. Mais tandis que les sages s'estiment capables d'extirper «cette très nouvelle croyance au Christ» («novellum dogma Christi») sur laquelle aucun philosophe n'a jusqu'ici publié de jugement, mais qui répugne à la nature —on pourrait ajouter: à la raison — à cause de cette assimilation de l'homme («summum hominem») à Dieu, le messager de l'empereur, qui désire de prompts et définitives conclusions, et auquel les arguments philosophiques importent assez peu, insiste sur le temps qui passe («Non ista moror», «Caesar haud patitur moras»). Les philosophes insistent, quant à eux, sur leur liberté de jugement («voce libera»).

Maxence est présent à la scène 3. Salutations de part et d'autre, l'empereur s'en remet à la sagesse et à la science des vieillards. Il expose ses griefs contre la jeune exaltée, qui chante les louanges «novelli Dei», mais ne peut s'empêcher de lui reconnaître «l'éloquence de Pallas» («Pallas videri voce») et la «beauté de Vénus» («forma Venus»). Les sages hésitent à se mobiliser

contre une jeune fille («juvenculam») «bavarde», mais Maxence, qui la traite de «bestiam» insiste pour qu'ils réduisent ses arguments à néant. Il saura les récompenser s'ils triomphent de cette «peste». Mais Typhus répond fièrement: «Non dona, Caesar, quaerimus, sed gloriam.» Il se vante d'avoir «nostris artibus» rendu savants mille jeunes garçons («mille pusiones»⁷²), attend de pied ferme cette «virago»⁷³, qu'il qualifie encore —selon une expression qui lui est chère — de «garrulam sophistriam», de sophiste bavarde.

Entre Catherine (sc. III): point central, point d'équilibre de la pièce, car de ce débat véritable, qui va tourner à la confusion des «sages» et au triomphe du christianisme, dont l'esprit est incarné par la vierge, va résulter la suite implacable des événements, le combat du Ciel et de la Terre. L'obstination de Catherine demeure incompréhensible aux yeux des «sages», mais elle persiste dans son mépris des images de divinités d'argile ou même d'or. Elle rejette avec mépris l'idée d'une pluralité de dieux, «quum Deus solus potens / Mundum gubernare sine collega queat.» Son *credo* est aussi ferme dans l'affirmation que dans la négation, celle-ci s'accompagnant d'un mépris ironique évident:

*Turbam deorum et inde vestrorum nego,
Numinaque ficta mille, tercentum loves.*

Mais ce qui, pour elle, est l'expression de la vérité, n'est que «fabulae», inventées de toutes pièces par les poètes: ainsi parle Daemonicus, l'un des sages. La controverse se poursuit sur la fausseté ou la réalité substantielle des dieux païens, et sur le Dieu unique célébré par la jeune fille. Ces dieux ne sont que des démons, affirme-t-elle. Mais voici un nouvel argument d'un autre philosophe, Clitus: une seule opinion ne peut pas prévaloir contre les croyances universelles⁷⁴. Elle s'étonne de

72 Le terme de *pusio -onis* (petit garçon), que l'on rencontre chez Cicéron, vient de *pusus*, mot rare que l'on rencontre chez Varron (et qui provient de *puer*).

73 Hologne emploie le terme laudatif qu'utilisent en général les humanistes, et notamment les humanistes chrétiens, quand ils veulent désigner une femme ou une jeune fille, dont les qualités d'intelligence, de culture et de volonté sont dignes de celles d'un homme («vir»).

74 «Quod totus Orbis clamat assensu pari,
Non debet una dissidere publico».

ce qu'un sage puisse accorder spontanément du crédit à une opinion publique erronée. Les divers peuples ont leurs dieux, qui se combattent souvent entre eux, et ces dieux n'ont pas su empêcher la ruine des Empires. «Notre» Dieu Apis⁷⁵ n'a-t-il pas été soumis à «votre» Jupiter? Pour répondre à l'unique adversaire, les sages se passent, si l'on peut dire, le relais. C'est au tour de Philologus (le bien nommé) d'entrer dans la controverse, en insistant sur la multitude de signes qui confirment l'existence d'une pluralité de dieux: le ciel, les astres, le soleil et la lune, l'inspiration des poètes, la fécondité de la terre, tout chante la gloire de divinités puissantes, qui se sont réparti les diverses tâches d'ordonner l'univers. Catherine le réfute en proclamant l'unicité d'un Dieu tout-puissant, fixé en aucun lieu, invisible aux humains, capable non seulement de mettre en branle la machine du monde, mais de produire des miracles. Maxence bout de rage de voir et d'entendre cette «virguncula», cette «puella garrula» tenir tête à ces vénérables philosophes, et il les excite pour hâter la défaite de Catherine. Quel est donc le nom de ce Dieu unique, demande Sophander, quelles nations le vénèrent aujourd'hui? Ce nom, réplique Catherine, c'est celui de Dieu (*Deus*), tout simplement: Dieu. Étant unique, il n'a pas besoin d'autre nom⁷⁶. En invoquant son nom, on s'adresse à celui qui gouverne le Ciel et la Terre, créateur de tout ce qui vit, source du bien, et fondement de toutes choses. Tout-puissant, il n'a besoin d'aucun associé: «Est unus igitur optimus, summus, potens.» De multiples écrits confirment l'existence du Dieu unique, qui est célébré par des peuples «mente non stupida». Le philosophe poursuit en croyant opposer au monothéisme proclamé par Catherine la «triplicité» (ou trinité) de Dieu: pourquoi les chrétiens reprocheraient-ils aux autres leur croyance en de nombreux dieux, quand ils en vénèrent trois? C'est le débat ou l'objection classique qui a d'ailleurs engendré l'hérésie des Ariens, et qui va permettre à Catherine de faire un cours de théologie chrétienne sur le mystère de la Trinité, non sans

75 On notera l'opposition de «noster» à «vestro»: Catherine est égyptienne, elle «intègre» donc, quoique chrétienne, la fable du dieu Apis. Quant aux sages, bien qu'ils soient eux aussi égyptiens, ils sont soumis au pouvoir des Romains, représentés par Maxence: d'où «vestro Jovi».

76 «Deus vocatur quisquis ille praesidet
Solusque quum sit, non eget cognomine».

fustiger l'aveuglement de ceux qui sont incapables de fixer l'éclat du soleil⁷⁷. La grâce est nécessaire pour transcender cet aveuglement lié à la faiblesse de notre esprit: elle seule pourra «purifier les yeux» par une lumière plus éclatante. La raison humaine ne peut donc ni percevoir ni assimiler le mystère de la Trinité, pas plus que les sens ne peuvent appréhender «tantum Deum». La grâce conciliera donc l'unité profonde de Dieu et son expression en trois personnes: c'est l'unitrinité. Une comparaison⁷⁸ est cependant faite à l'usage de ces philosophes non-chrétiens: notre esprit (*animus*) n'est-il pas un, et composé⁷⁹ de trois parties: la raison, la mémoire et la volonté? Catherine expose de son mieux le paradoxe d'un Dieu, ou du Fils de Dieu mis en croix et affrontant la mort pour l'expiation des péchés des hommes, et monté au Ciel pour y jouir, dans la gloire éternelle, de l'immortalité.

Le discours de la vierge porte immédiatement ses effets, car voici que Daemonicus, touché par la grâce, proclame le *credo* des chrétiens, malgré les menaces de Maxence. Et malgré la fureur et la stupéfaction de ce dernier, chacun des sages proclame sa nouvelle foi, «voce libera» (ou «aperta voce»), l'un d'entre eux souhaitant même que l'empereur les suive dans cette voie. Mais celui-ci, fou de rage, va les livrer sans délai au supplice. Catherine va leur fournir un viatique moral, les assurant de la pitié du Christ: si leur corps doit être consumé par les flammes, leur esprit montera au ciel sous la protection du Christ. Ordre est donné au messenger Chalepus de s'emparer de la «magicienne», son terme favori («*virginem magam*») pour désigner Catherine. Elle s'en va, non sans reconforter une dernière fois les sages, devenus des néophytes: sur son trône céleste, le Souverain Dieu leur apprête la couronne des martyrs. Et le chœur chante Osannah. Mais la scène — cette scène à partir de laquelle tout bascule à la fois dans le tragique et dans le miracle sacré — s'achèvera sur la promesse de l'un des sages,

77 «Quum lippus hujus aspicit Solis jubar,
Minus videbit, plusque taedii sentiet:
injuriosa est lippientis claritas».

78 «Parva si magnis licet conferre».

79 Comparaison peut-être pédagogique, mais intrinsèquement boîteuse, car le Dieu des chrétiens n'est pas *composé* de trois parties!

Philologus , à Catherine: «Ne crains pas, jeune fille, l'inconstance de notre esprit: il sera raffermi par ce même Christ qui nous a donné la foi.» Et encore: «Adieu, jeune fille, guide de notre salut, à nous tous!».

La dernière scène de l'Acte III oppose les soldats et gardes de l'empereur au philosophe Clitus, qui représente à lui seul tous ses collègues devenus chrétiens. Ceryx oppose sa crainte de la mort, qui lui ferait avouer n'importe quoi à ce mépris de la vie, affiché par les «sophistes». Ceux-ci montent sur le bûcher, non sans une dernière prière au Christ. Et c'est le chœur des anges, qui a remplacé celui des jeunes filles égyptiennes, qui emplissent l'espace scénique, célébrant le mariage mystique de la vierge et du Christ, et anticipant sur le déroulement de la tragédie, puisqu'il annonce à Catherine son martyr et sa palme, bien que «la face impudente du tyran» s'y soit jusqu'alors refusé.

Les événements se précipitent: l'Acte IV (scène I) met en présence Livia, femme de l'empereur, ses suivantes Claudia et Melite, et le tribun militaire (ou premier officier de la garde de Maxence), Porphyre. Catherine est enfermée en prison, sans nourriture, ce qui apitoie Livia, qui voudrait lui porter un secours matériel et des encouragements moraux. Il faut craindre la fureur de César, lui rétorque ce loyal serviteur, dont on peut déjà soupçonner qu'il n'est pas un exécutant aveugle, et qu'il saura suivre à l'occasion les injonctions de sa conscience. Beau débat d'une grande portée pédagogique et morale, entre l'impératrice, qui s'indigne du traitement atroce, inhumain, qu'endure une jeune fille⁸⁰, et le chef militaire, accessible lui-même à la pitié, en dépit des servitudes de sa fonction. Le voilà donc gagné à la cause de Livia: ils iront visiter Catherine en cachette, à l'abri de tout regard indiscret. Les suivantes jurent sur leur vie de garder le silence. Premier miracle: la lampe, commandée par Livia, se révèle inutile, car le cachot obscur brille d'une lumière incandescente, plus éclatante que les rayons

80 Elle évoque le cruel Tibère, «potus Biberius», comme l'appelait Suétone en déformant son nom afin de souligner, entre autres vices et perversités, son penchant pour la boisson: le «biberon» Bibère! Elle pense aussi, mais sans le nommer ici, à son propre époux.

du soleil. Second miracle: des voix célestes, inconnues des mortels, se font entendre. Le lieu de misère où Maxence avait fait enfermer Catherine, se révèle comme un «lieu de repos, doux et mélodieux». Nous voici (scène 2) —Livia, Porphire, Mélite— en présence de Catherine. Livia aborde la jeune fille en l'appelant «*diva virgo*» et en invoquant le «Dieu céleste». Elle est témoin du miracle qui s'est accompli dans la prison. Le corps de Catherine ne porte aucune des traces que le fouet aurait dû laisser (autre miracle), et les assistants entendent «*odas et beatum canticum*». C'est le Christ, précise Catherine, qui a accompli ces miracles, le Christ capable de vous guérir «du froid, des flammes, des blessures, de la soif, de la faim, et de toutes sortes de maux cruels». Elle poursuit en évoquant son mariage mystique avec le Fils de Dieu. Condamnant la cruauté de son époux, Livia se fait forte de sauver Catherine en la libérant de ses liens. Non, lui répond la vierge, car une cérémonie nuptiale l'attend au ciel, lieu de repos et de félicité. La visite ne s'achèvera pas sans qu'une «chiquenaude» —entendons la dernière leçon de catéchisme de Catherine— ne précipite l'impératrice et Porphire dans les bras du Christ: la fureur et les menaces de Maxence ne leur font plus peur. «Telle est, conclut Catherine, la force du baptême: un souffle sacré⁸¹ s'est introduit dans votre esprit, d'où surgit une vigueur nouvelle».

La scène suivante est un dialogue entre Chalepus, envoyé de César, et Catherine: l'amour de Maxence est plus fort que tout, il veut épargner la jeune fille, à condition qu'elle devienne son épouse. Mais n'est-elle pas déjà mariée au céleste époux? Épouse du Christ, elle ne peut que mépriser la couche de Maxence. Chalepus est désespéré de l'obstination de la jeune fille, et revient à la charge, mais elle le renvoie avec des paroles très dures: elle ne redoute pas la colère de l'empereur. Rapport de Chalepus à Maxence (scène 4), qui veut pour une dernière fois avoir une entrevue avec Catherine (scène 5). Ce qui aura lieu en présence du grand-prêtre d'Égypte, Ichtybolus⁸², qui se trouve être aussi le plus ingénieux et le plus cruel des bourreaux. L'interrogatoire commence: quel est l'humain qui a

81 «Sacro spiramine», équivalent de «spiritu sancto» (ou Saint-Esprit).

82 Voir n. 48.

osé enfreindre les ordres de l'empereur en apportant à la prisonnière de la nourriture? Aucune main humaine ne doit être mise en cause, répond Catherine, mais c'est Celui qui donne la pâture même aux monstres marins, comme aux petits moineaux⁸³. Ce qui confirme aux yeux de Maxence les pratiques magiques de Catherine et des Chrétiens. A la magie celle-ci oppose les miracles. Mais Maxence, qui ne se sent pas mûr ou peu disposé pour un débat théologique sur les faux dieux et les vrais, sur les arts magiques et les miracles, et qui n'a qu'une idée en tête, propose encore le mariage à la jeune fille, son sceptre et son royaume. C'est, lui dit-il, son unique espoir de salut. Sinon, de nouveaux et très cruels supplices l'attendent, qui préluderont à une mort lente; elle sera déchiquetée. Même attitude courageuse et confiante de Catherine: le Christ saura pourvoir à tout. Le grand-prêtre intervient pour déclarer insupportable la langue de cette bavarde, indigne des dieux. C'est lui qui va se charger de construire cette fameuse machine, présente dans tous les récits légendaires de la passion de sainte Catherine, et si souvent représentée dans son iconographie: une machine infernale, montée sur des axes en porte-à-faux, «agrémentée» de centaines de couteaux, et reposant sur des roues déséquilibrées, lui imposant des distorsions qui ne peuvent qu'engendrer l'arrachement des membres de la victime juchée sur ladite machine, ainsi que des plaies horribles à travers tout le corps.

A la fin de l'Acte, ce sont à nouveau les jeunes filles d'Égypte qui déplorent en six groupes de cinq alexandrins la fureur sanglante des humains et leur ingéniosité diabolique, qui enchérit encore sur le taureau de bronze du tyran Phalaris⁸⁴, ou sur la cruauté du roi Busiris. Alors que les dieux réservent de justes châtiments aux criminels, pour les punir de leurs forfaits, les hommes, emportés par leur folle passion, se montrent injustes et infiniment plus cruels. Comme on le voit, les jeunes filles égyptiennes ne prennent pas davantage parti, restant prudemment dans les généralités éthiques de la sagesse des nations.

83 «Passerculos».

84 Le trop célèbre tyran d'Agrigente, qui faisait «rôtir» ses victimes dans les flancs d'un taureau de bronze chauffé à blanc.

Vient le cinquième et dernier Acte de la tragédie. Scène 1 entre Ichtybolus et Maxence: la machine est prête⁸⁵, elle est longuement décrite de manière à combler l'imagination des spectateurs — et surtout des plus jeunes d'entre eux — (qui ne verront naturellement pas la scène de leurs yeux de chair) et à les faire frémir d'horreur. Maxence lui-même se demande si le spectacle de cet affreux supplice ne va pas à l'encontre des sentiments, de la sensibilité de la foule. Rien n'est trop cruel, réplique le religieux fanatique, pour qui a osé défier les dieux: Phoebus n'a-t-il pas autrefois déchiqueté le satyre Marsyas⁸⁶ qui avait osé rivaliser avec lui sur le plan artistique? Pallas n'a-t-elle pas agi aussi cruellement à l'égard d'Arachné⁸⁷ et Jupiter à l'égard des Géants⁸⁸? Et Maxence se laissera convaincre, en dépit de lui-même, par le grand-prêtre. Un dernier entretien de l'Empereur avec Catherine (scène 2) permet au premier de déplorer l'atroce supplice qu'il a été contraint de préparer contre elle, la renvoyant à l'image du Christ, «honteusement attaché à la croix», et à la jeune fille de défier pour la dernière fois Maxence et les «vanas vires» qu'il déploie contre elle, tout en se recommandant au Christ. Il la traite encore de magicienne, mais Catherine, qui le voit trembler devant tant d'assurance, lui demande, par manière de défi, s'il redoute le Christ. Enfin, dernier défi, elle demande au grand-prêtre et à l'empereur de se convertir:

«Jam colite Christum, cujus opus en cernitis».

Blasphème, s'écrient-ils, invoquant, le premier, Cerbère, et le second, non une divinité égyptienne, mais la «Proserpine des Enfers»⁸⁹!

85 «Axes paravi cum rotis versatiles,
Artificiose excogitatas vulneri.»

86 Le célèbre joueur de flûte, évoqué par toute la littérature latine et l'iconographie antique et Renaissance.

87 Pallas Athénè ou Minerve avait changé cette jeune fille en araignée (dont elle portait à l'avance le nom grec); voir Ovide, *Mét.* 6, 5.

88 Cette terrible punition (Jupiter foudroyant les Géants, ces êtres monstrueux qui voulaient escalader l'Olympe pour le détrôner) est aussi un lieu commun de la littérature antique.

89 ICH. Pro Cerberum! MA. Pro inferam Proserpinam!

Il est intéressant de noter que, dans cette version de la passion de Catherine, Holonius a tenu à introduire le personnage d'Ichtybolus, ce prêtre fanatique et cruel dénué de tout sentiment humain, afin, sinon d'innocenter Maxence, mais de le dédouaner d'une partie de sa cruauté: tel Iago à l'égard d'Othello, le prêtre égyptien exerce auprès de son maître une influence néfaste au point de réduire à néant ses quelques réticences, ses quelques vestiges d'humanité. Dans la plupart des autres versions, Maxence n'a pas besoin d'être poussé par un tiers à exercer sa cruauté, après que ses avances auront été, pour la dernière fois, repoussées par Catherine avec horreur. Ici joue, bien évidemment, le double ressort de la jalousie et du dépit amoureux.

A la scène 5, qui réunit l'empereur, son épouse, et l'un de ses gardes (Pelatis), on apprend qu'un nouveau miracle s'est produit: ainsi que toutes les versions de la légende de Catherine nous l'apprennent, la machine infernale a été détruite par la foudre avant que Catherine n'y ait été assujettie, et c'est la foule des païens qui a subi un terrible massacre (dont Maxence, profondément ébranlé, ne parle d'ailleurs pas). Il faudra donc trancher le cou de la rebelle⁹⁰. Livia intervient pour conjurer le serviteur de Maxence de retenir sa dextre. Pelatis hésite, mais Maxence s'indigne de ce que sa femme ose contrecarrer ses ordres. Elle revient à la charge en une longue tirade, dans laquelle elle avoue sa conversion au christianisme, démontrant à Maxence que toutes ses cruautés ont été jusqu'alors déjouées par le Christ. Fureur de l'empereur qui veut la faire taire; mais Livie accepte, si nécessaire, la mort qu'il pourrait lui infliger. MAX.: «Tu poursuis donc la voie criminelle des chrétiens? LIV.: Je suis chrétienne, pour éviter un plus grand crime.» Et l'empereur n'hésite pas à ordonner la décollation de son épouse, tandis que les servantes essaient en vain de retenir l'épée du bourreau. Mais le geste fatal n'est pas encore accompli, et la scène suivante (4) rassemble Maxence, Livia et les deux suivantes de l'impératrice. Celles-ci supplient courageusement Maxence d'épargner sa femme et de ne pas accomplir un crime aussi honteux; sinon, qu'il les fasse mourir avec leur maîtresse! Devant l'obstination de Maxence, Melite exprime, avec

90 «Exere satelles, tolle sceleratum caput.»

encore plus d'audace, son écœurement à l'idée du crime qui se prépare. Qu'il retarde au moins la sentence funeste jusqu'à ce que son cœur soit apaisé; il jugera alors plus sainement la situation. Rien n'y fait. Il traite ces femmes de «sophistriae»⁹¹, à l'instar de Catherine, et ordonne à son «satelles» d'exécuter la sentence. Livia est prête à mourir, répudiant la foi conjugale qu'elle avait accordée jadis à Maxence: son vrai mari est le Christ («Christus mihi vir est, potens Deus omnium»). De terribles paroles de l'empereur terminent la scène, mais c'est vers celle qui a infecté tous les autres qu'il se tourne en dernière instance. La scène 5 laisse Claudia et Melite en présence de Porphire. Celui-ci déplore la cruauté de son maître, se promet d'épargner au cadavre de Livia d'être déchiqueté par les chiens, comme le voulait Maxence et proclame sa foi chrétienne «voce libera». Il interroge les jeunes femmes sur la manière dont elles prépareront les funérailles de leur maîtresse. Claudia est prête à se faire déchiqueter elle-même par mille chiens plutôt que d'abandonner le corps de Livia. Porphire préfère subtiliser le cadavre et l'inhumer clandestinement. Elles le remercient et l'admirent. Maxence, à la scène suivante, s'informe sur le lieu où gît le cadavre de son épouse. Mais il a disparu, lui répondent ses satellites. Celui qui a accompli cet acte périra de male mort, promet l'empereur. Si ses satellites ne retrouvent pas le coupable, ils seront mis à mort. La scène 7 met en présence Porphire, Maxence, Catherine et Pelatis. Le courageux Porphire innocente les gardes: c'est lui seul qui a accompli ce geste de piété, en donnant une sépulture à son épouse⁹²; qu'il fasse de lui ce que bon lui semble! Une fière sentence, digne des inscriptions lapidaires «à la romaine», est lancée à la face de l'empereur, qui ne peut que s'en tenir à ses ordres énoncés publiquement: «Si justa prohibes, quis tibi aequus serviat?». Quel homme juste pourra obéir à des commandements injustes? Cette vertu de désobéissance à des ordres odieux, au nom de sa conscience, est de tous les temps et de tous les pays, mais ceux qui

91 Terme non classique, que l'on trouve chez S. Jérôme (*Chron. Euseb.* 770).

92 On pense invinciblement à l'ordre odieux que Créon impose aux Thébains, en leur interdisant d'enterrer, même symboliquement, le cadavre de Polynice. Ordre que refusera Antigone au nom de la vraie justice —la justice divine, qui ne passe pas— et du droit naturel.

agissent comme Porphire ont toujours constitué l'exception. Maxence, incapable de s'élever à ce niveau de compréhension, ordonne à ses satellites d'appréhender cette «bête furieuse» (*furentem beluam*) et de lui trancher la tête. Catherine, véritable «marraine» de Porphire, l'encourage à rester fidèle à Dieu. Porphire, qui a choisi de mourir, encourage le garde Pelatis à accomplir son geste, ce que celui-ci hésite à faire, jugeant sévèrement ce prince «belliqueux» (*bellicosum principem*).

La scène 8 met encore en présence (pour la dernière fois) Maxence et Catherine, avec le garde Pelatis. Le châtiment de ses proches, dont elle est la cause première, devrait la faire réfléchir: encore une fois, qu'elle l'épouse ou qu'elle meure! Amour «incestueux» qu'elle repousse encore une fois. Pourquoi retarde-t-il sa mort et sa montée au ciel? Qu'on lui tranche donc la tête, ordonne Maxence. Voici donc arrivée «l'heure tant souhaitée d'une mort insigne», grâce à laquelle elle pourra attester de sa foi dans le Christ. Elle s'approche du bourreau, priant le Christ qu'il lui fasse rémission de sa faute, et qu'il ait pitié de ceux qui persistent dans leur erreur honteuse! C'est donc *sur scène* (d'après le texte même) que la «vierge bavarde» (*virgo garrula*) — ainsi que l'appelle encore son bourreau — reçoit le coup suprême. Restent, face à face, l'empereur et son exécuteur des basses œuvres. Maxence se trouve donc désespérément seul: il a tué ses familiers, son épouse, ses plus proches amis, pour satisfaire les dieux. Il va regagner sa citadelle et choisir de nouveaux chefs, abandonnant les cadavres à leur destin. Mais (dernier miracle), ce n'est pas du sang qui s'écoule des horribles blessures de Catherine, mais du lait⁹³, et — ajoute Pelatis, car c'est lui qui rapporte le miracle — la pureté du lait témoigne de la faveur dont elle jouit auprès de Dieu. Tout ce que trouve à dire Maxence, qui exprime l'obstination et la dureté du cœur, c'est que même morte, Catherine fait encore des tours de magie: qu'on l'éloigne donc afin que ses pratiques ensorcelées ne la fassent pas renaître avec sept têtes⁹⁴.

93 Ce miracle est également rapporté dans toutes les *Vies de sainte Catherine*.

94 On pense évidemment aux sept têtes de la bête de l'Apocalypse. C'est aussi de cette manière que Luther était représenté dans les caricatures catholiques.

La pièce se termine, le drame est accompli, mais deux anges auront encore, si je puis dire, l'avant-dernier mot, avant le Cantique qui donnera à cette tragédie sacrée sa pleine valeur d'enseignement et d'édification⁹⁵. Le premier ange invite la «turba inimica Christi» à fuir au loin, tandis qu'il invoque les «trois fois bienheureux» qui sacrifient leur vie pour la gloire de Dieu et qui obtiennent la vie éternelle en échange de leur mort. Le second ange est prêt à transporter, sur l'injonction du Christ⁹⁶, le corps de la vierge et martyre jusqu'au Mont Sinaï où seront pieusement conservées ses saintes reliques⁹⁷. Mais il faut maintenant entonner le cantique à la gloire du Christ. Vingt vers — décasyllabes alternant avec des octosyllabes — chantent la béatitude des chrétiens et des martyrs, témoins de la divinité du Christ à travers l'univers, triomphant après de dures souffrances. Contre un féroce tyran, leur foi victorieuse, après des larmes amères, a pu être accueillie au Ciel par le Christ. Et après la mention CATHARINAE FINIS, l'auteur ou l'éditeur a inscrit sur deux lignes: SIT BENEDICTUS DEUS IN SAECULA.

Ce cantique était évidemment chanté, comme on l'a vu plus haut⁹⁸, grâce à la science musicale de De Latre ou Petit Jean.

* * *

Compte tenu du contexte historique et religieux de cette tragédie sacrée de Grégoire Hologne et de l'ensemble de ses trois pièces, écrites à la gloire de trois martyrs de leur foi, compte tenu également de la véhémence prise de position de leur auteur contre le contenu immoral du théâtre gréco-latin, c'est-à-dire du théâtre «païen»⁹⁹, on peut soutenir, avec Parente¹⁰⁰, que son théâtre — et donc sa *Catherine* — s'inscrit dans le mouvement de la Contre-Réforme, à Liège. Si nous transpo-

95 Voir n. 43.

96 Et conformément à la légende traditionnelle.

97 C'est de ce monastère du Mont Sinaï qu'est née, au Moyen-Age, environ cinq ou six siècles après les événements qui sont supposés s'être produits en Égypte, la légende de sainte Catherine.

98 Voir *supra*.

99 Voir essentiellement les épîtres dédicatoires de ses pièces.

100 *Art. cit., passim*.

sons les arguments et les personnages de ses pièces dans le temps et dans l'espace, nous pouvons voir dans les protestants les ennemis et les persécuteurs des catholiques, comme Maxence l'était de la vierge Catherine. D'autre part Liège connut dans les années 1550 bien des troubles et des bouleversements politiques: c'est d'ailleurs plutôt la tragédie de *Lambertias* qui laisserait apparaître des allusions à la situation politico-religieuse de la principauté épiscopale de Liège. *Catharina*, écrite pour et représentée par ses élèves, est plus directement axée sur l'éducation chrétienne, et c'est en humaniste chrétien qu'Hologne peaufine les tirades (ou, si l'on préfère, les discours, sermons ou cours de catéchisme) par lesquelles Catherine réfute les arguments des païens — qu'il s'agisse de l'empereur romain ou des philosophes égyptiens convoqués pour combattre ses idées — et exprime avec fougue le «credo» du catholicisme romain. Il s'agit d'un théâtre de combat, il s'agit d'une pédagogie engagée. Catherine, telle que l'a voulue et façonnée Holonius, telle que l'a présentée d'ailleurs le titre de la pièce, est, pour ainsi dire, un docteur de l'Église ¹⁰¹, elle tient tête aux philosophes *magistralement*, comme un professeur de théologie de Paris ou de Louvain, mais à la différence du théologien en chaire, son cours débouche finalement, non plus sur des arguments ou des propositions doctrinales, mais sur la mort, une mort imposée par une violence extérieure, mais acceptée avec joie par la candidate au martyre. «Modèle d'éducation pour futurs prêtres», écrit Parente ¹⁰². Pourquoi pas?

Si Hologne combat le paganisme du théâtre gréco-romain, il a trouvé, comme on l'a vu, dans les tragédies de Sénèque — qui connurent un renouveau d'intérêt dans la seconde moitié du siècle ¹⁰³, parallèlement à la vogue des traités moraux de Sénèque le philosophe — un modèle de rigueur stoïcienne. Et l'on sait les liens que plus d'un humaniste chrétien a établis entre la morale de Sénèque et la morale chrétienne, sans parler de la légende de relations personnelles entre le moraliste latin

101 On se rappelle le titre: «...S. Catharinae Virginis, Doctoris et Martyris...».

102 *Art. cit.*, p. 165.

103 Voir E. Rombauts, *art. cit.*, n. 36. Parente, dans son article, pousse très loin la comparaison des tragédies d'Hologne avec le modèle sénécain, tant sur le plan formel que dans le contenu éthique, sinon éthico-religieux des tragédies de Sénèque.

et saint Paul. Il ne faudrait pourtant pas pousser trop loin la comparaison, car la recherche de la palme du martyr et l'irruption de miracles dans la tragédie chrétienne sont très éloignées des situations tragiques des pièces de Sénèque. La punition ou la conversion des persécuteurs de la vierge, future martyre, impliquent l'intervention de la Providence divine ou font appel à la grâce, ce qui est évidemment absent des tragédies de Sénèque, où les enchaînements dramatiques résultent du développement et de l'exacerbation des passions humaines. Il y a plutôt transposition qu'imitation de Sénèque: à ce titre, Hologne pourrait être considéré comme un «vrai cicéronien», au sens où Erasme le définit, par contraste avec l'imitateur «cicérolâtre» de Cicéron ¹⁰⁴. Par son style, par certains termes répartis tout au long des cinq actes de *Catharina*, par le déroulement même du drame sacré et par ses intentions apologétiques, Grégoire Hologne est au moins autant l'héritier du Moyen-Age chrétien, de son hagiographie et de ses «disputes» théologiques, que le continuateur néo-latiniste de la tragédie classique des auteurs latins de l'Antiquité. La pièce d'Hologne marque un jalon, relativement peu connu, entre les nombreuses versions médiévales de la passion de sainte Catherine, et le théâtre des Jésuites, qui aura tôt fait de s'emparer de ce thème porteur, à commencer par les versions de ses trois pièces, arrangées par des Jésuites de l'Allemagne du Sud dans les années 1575-1580 ¹⁰⁵, et notamment par un propre parent de Grégoire, Johannes Holonius (1542?-1622) ¹⁰⁶. Par eux pourra être assurée la (modeste) gloire posthume du maître d'école liégeois.

JEAN-CLAUDE MARGOLIN

Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours

104 Tel qu'il l'a caricaturé, sous les traits de Nosoponus, dans son *Ciceronianus*.

105 Voir l'ouvrage (cité) de Valentin sur le théâtre des Jésuites, et Parente, *art. cit.*, p. 177. Il existe une version de *Catharina* de 1576, et une autre de 1581 (voir plus haut, p. 319, n. 34).

106 Voir C. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, vol. 4 (Bruxelles et Paris, 1893), cols. 434-435.