Document généré le 16 avr. 2024 12:32

Vie des arts

Vie des arts

La Renaissance et le Nouveau Monde, 1503-1608

Alain Parent

Volume 29, numéro 115, juin–juillet–août 1984

Jacques Cartier et le nouveau monde

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54255ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Parent, A. (1984). Compte rendu de [La Renaissance et le Nouveau Monde, 1503-1608]. *Vie des arts*, *29*(115), 41–89.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La Renaissance et le Nouveau Monde, 1503-1608

Alain PARENT

Fréquemment utilisés par les hommes de la Renaissance, deux termes signifiaient l'image, la représentation des choses, des lieux, des événements et des hommes: il s'agit de «pourtrailct» et de «théâtre». Autour de Jacques Cartier, héros, nouvel Ulysse, nouveau Jason, dressons ici le Théâtre du Nouveau-Monde et le Portrait de la France[1].

Dans son *Histoire de la Nouvelle-France*, Marc Lescarbot, compagnon de Champlain, retrace la véritable odyssée que fut, pour les navigateurs français, la tentative d'établissement et la découverte du nouveau monde au Canada, au Brésil, en Floride, depuis les prédécesseurs de Jacques Cartier jusqu'aux «Pères de la Nouvelle-France».

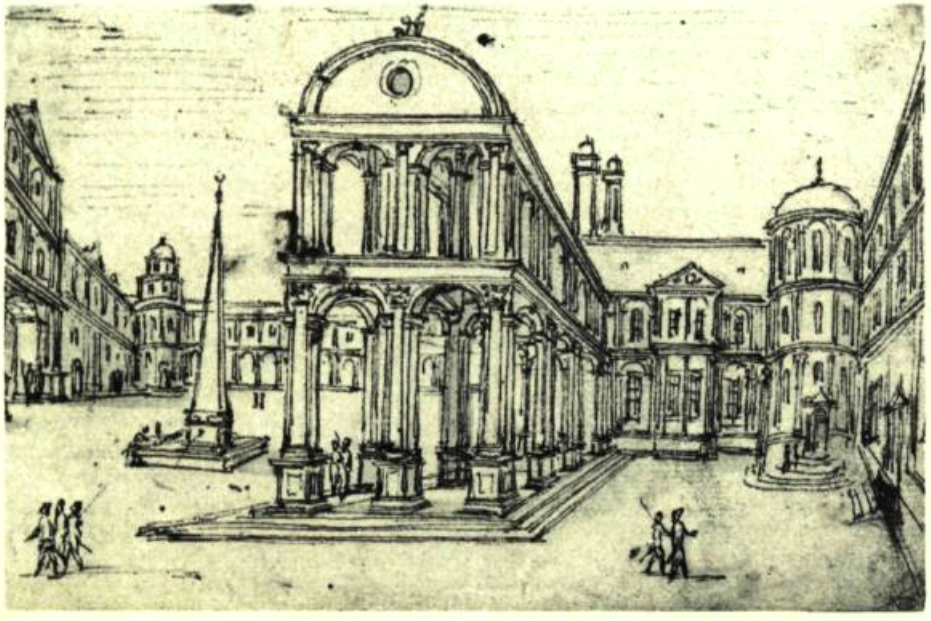
La vision française du nouveau monde, au 16e siècle, est décrite par l'auteur en fonction des décisions royales prises dans le contexte des politiques nationales et internationales de l'époque. En raison de la domination de l'Espagne sur les terres déjà découvertes et des guerres de Religion qui divisèrent la France pendant une grande partie du siècle, ces politiques suscitent une tentative géopolitique particulière, déterminée, en 1540, par François 1er selon la théorie de l'occupation fictive du sol, mais qui ne s'exercera que sous le règne d'Henri IV, en liaison avec une politique d'échanges et d'alliance avec les Indiens.

Entre 1503-1505, dates du voyage de Paulmier de Gonneville au Brésil et la fondation de Québec, en 1608, se situent ces objets, ces dessins, ces cartes et ces œuvres d'art qui deviennent à nos yeux les traces tangibles et les symboles de cette histoire dont les auteurs sont les ancêtres communs au Québec et à la France.

Les sources de la nouvelle France correspondent à un portrait de la France bien différent de l'image mentale que nous laisse le 17e siècle: celle du Grand Siècle qui nous montre une France monolithique, puissante, centralisée, catholique, stable. Au contraire, notre portrait, notre Théâtre du Nouveau Monde et de la France sont les fruits de bouleversements importants: dans l'ordre culturel, celui de l'influence italienne et de la redécouverte de l'Antiquité; dans l'ordre religieux, la Réforme, suivie des guerres de Religion.

Trois aspects s'offrent simultanément à nous. D'abord, celui qui a été créé par les cosmographes et par les cartographes du 16e siècle et dont nous rapprochons les objets réels des Indiens d'Amérique et leur première représentation, de même que celui qui nous a été offert par les artistes fascinés par l'apparition du thème du *Sauvage*, conséquence des découvertes, et par la Princesse nue, parée de plumes, entourée de symboles nouveaux aux yeux des Européens, qu'ils ajoutèrent au code allégorique des trois continents pour figurer les «Americae».

2. François-Xavier BERLINGUET
Jacques Cartier
Bois polychrome; 2 m 06 x 0,8 x 0,5.
(Phot. Patrick Altman/Musée du Québec)



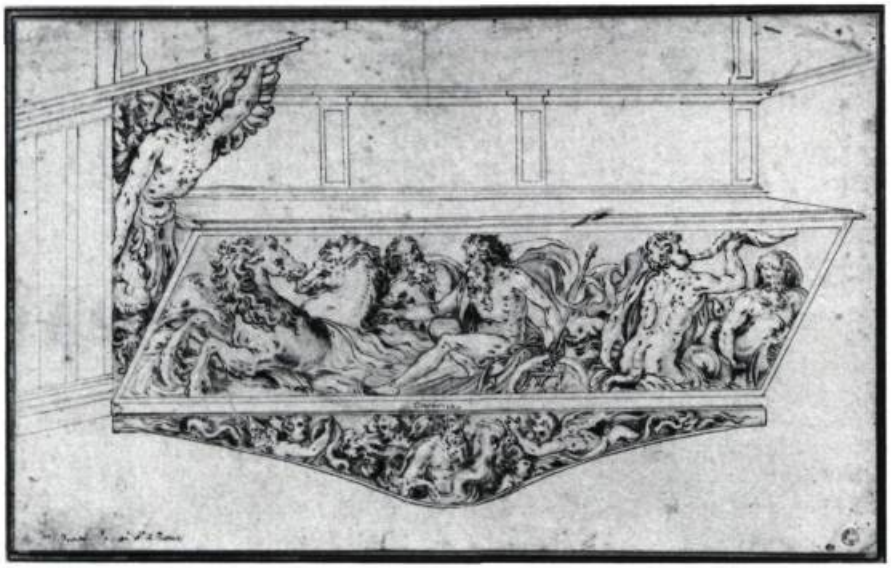
1. Jean de GOURMOND
Palais imaginaire
115 cm x 173.
Coll. particulière

Vient ensuite l'image que tracèrent les artistes, connus ou anonymes, les architectes amoureux de l'Italie, dans leur sensibilité d'une modernité déjà manifeste dès le 15e siècle; le portrait de la France des rois, des villes, et aussi le théâtre des cruautés, des guerres de Religion, guerres civiles comparées par Montaigne, au détriment desdits «civilisés», à celles des Cannibales, nos Brésiliens dont Rouen, deuxième ville du royaume, vit les combats figurés lors de la triomphale entrée d'Henri II, en 1550, et qu'elle rencontrera, douze ans plus tard, lors de celle de Charles IX dans cette ville.

La troisième perspective est celle que produit l'art de la Renaissance française, entre l'Italie et les Flandres, le retour à l'intégrité païenne mais aussi à celle de la Bible, coexistant entre le modèle grec et romain et le réalisme du Nord, en une synthèse dont le triomphe de la Vierge constitue un des apogées, tout comme le maniérisme sensuel de l'École de Fontainebleau. Les grands acteurs du Théâtre sont ainsi ces artistes, pour la plupart italiens, qui influencèrent tout au long du siècle les architectes, les peintres, les graveurs et les sculpteurs, alors que la manière française influence à son tour les artistes étrangers, dressant ainsi le nouveau visage de la France, fournissant, par l'Atelier de Fontainebleau, les sources de la modernité et exprimant dans la représentation des deux testaments, comme dans celle des dieux et des héros de la Méditerranée antique, le parallèle constant entre la ville contemporaine, celle des rois, de leur grandeur, de leurs guerres aussi, et celles des rois et empereurs de la Grèce et de Rome, peuplant châteaux et palais de nymphes, de faunes et de déesses, dont Diane la Chasseresse constitue l'éclatant modèle.

Trois thèmes, l'image française du Nouveau Monde, la France du 16e siècle et l'art de la Renaissance coexistent, tels trois actes d'une pièce de théâtre, trois décors ou tableaux, comme ceux que dressaient les artistes chargés par les villes d'imaginer les scènes des triomphales entrées des rois qui, à l'exemple des empereurs de Rome, reprirent cette tradition. Arcs de triomphe, chars surchargés d'allégories, combats simulés, naumachies, signifiaient symboliquement la souveraineté du roi sur la ville, et les vertus royales étaient exaltées en des poèmes de circonstance dont le raffinement s'exprimait aussi dans la composition symbolique de cette fastueuse et vaste mise en scène.

Ainsi la perspective de l'exposition sur *La Renaissance et le Nouveau Monde* n'est-elle pas seulement d'illustrer par des œuvres ou des objets la séquence événementielle des relations entre la France et l'Amérique, au 16e siècle, mais, obéissant plutôt au code symbolique et allégorique de la Renaissance, de faire voir par eux-mêmes, dans leur portée emblématique, les objets et les œuvres qui ont marqué cette époque. Cette perspective est celle d'une synthèse par laquelle de nombreux liens dynamiques réunissent des documents aussi divers que les dessins cartographiques, les casse-tête indiens et les casques guerriers, les estampes populaires ou les portraits royaux ou encore les sculptures religieuses. Comme les œuvres d'art de la plus haute qualité esthétique détachées de leurs usages originels (la navigation hauturière, la parure ou le combat, l'information rapide sur des événements contemporains, le produit royal), elles acquièrent aujourd'hui à nos yeux une valeur nouvelle qui dépasse la simple illustration de l'Histoire. En effet, la valeur artistique, les qualités plastiques des œuvres et des documents transcendent aujourd'hui pour nous le sens premier que les contemporains leur donnaient. Tout comme les architectures énigmatiques de civilisations disparues, elles offrent peut-être en premier lieu leur valeur d'œuvres d'art.



3. Jean COUSIN
Étude pour la marine – figure mythologique
240 cm x 394.
Coll. particulière
(Photos Musée du Québec)

De multiples événements se déroulent simultanément dans la perspective illusionniste de notre décor à l'italienne. L'Italie, conquise puis perdue, la France, entourée des états de l'Empire de Charles Quint, acquièrent une nouvelle vision du monde, du cosmos. Louis XII et le cardinal d'Amboise introduisent des artistes italiens et, avec eux, une modernité ressourcée à l'Antique. Les cosmographes de Saint-Dié, encore Terre d'Empire, baptisent le quatrième continent du nom d'Américic Vespuce. La géographie de Ptolémée, celle d'un monde sphérique, s'additionne de terres nouvelles, distinctes de l'Asie; les cartographes de Dieppe s'inspirent des navigateurs portuguais. Les banquiers italiens et espagnols financent le comité normand du bois rouge, du bois de braise, bois de Brésil dont la teinture est nécessaire aux tisserands de Rouen.

Des Indiens d'Amérique sont fréquemment présentés aux rois, offerts comme serviteurs aux princes. La France intègre les influences étrangères et conçoit sa propre vision du cosmos, où elle souhaite avoir une place, y affirmer sa puissance malgré la bulle d'Alexandre VI, partageant les terres nouvelles entre l'Espagne et le Portugal, et à laquelle François 1er rétorquera qu'il aimerait voir quelle clause du testament d'Adam l'excluait; affirmant la vocation universelle de la France, comme plus tard le Roi Soleil. L'Amérique entre en scène, enfin détachée de l'Asie, en même temps que le monde des anciens, extrême nouveauté et extrême antiquité se conjuguant dans une vision encore inconnue. Cette référence constante des lettrés, des humanistes, imprègne toute la sensibilité et l'imaginaire de l'homme de la Renaissance, s'exprimant tant dans le code poétique que dans le code pictural, fait partie aussi de l'univers mental des grands navigateurs. La nouveauté de leur tentative (tout comme la diffusion rapide des livres et des gravures) est

d'associer le progrès technologique et scientifique, la modernité, aux symboles de l'antiquité grecque et romaine redécouverte grâce à l'influence italienne à la fin du 15e siècle; la culture de la Renaissance intégrera donc le Nouveau Monde dans ses propres termes, tout comme le Moyen Âge avait intégré le merveilleux de l'Asie dans les siens propres. De nouveaux acteurs apparaissent en un miroir moderne du monde antique: si Jacques Cartier, Verrazano, le cosmographe des rois, André Thevet, sont comparés par les poètes à Ulysse, à Jason, aux Argonautes, c'est que le *Théâtre du Nouveau Monde* est symbolique de la perception humaniste du monde; il montre comment le merveilleux antique, celui du *Théâtre de Neptune* (que Lescarbot créera d'ailleurs à Port-Royal, en Acadie, en 1604) imprégna constamment les acteurs français du Nouveau Monde; et aussi les acteurs américains.

Les voyages d'Ulysse, la recherche par les Argonautes de la Toison d'or, l'Arcadie, le Royaume de Neptune, nymphes, naïades, tritons et monstres marins accompagnent leur rêve, d'eau, d'îles fortunées et de terres nouvelles. La princesse sauvage et nue symbolise pour la première fois un empire inconnu offrant dans sa nudité la sensualité de Vénus alors qu'elle emprunte carquois, flèches et arc à Diane la Chasseresse. Le Barbare des confins du monde méditerranée, homme qui ne parle pas grec, vêtu d'une peau de bête et armé d'une massue semblable à celle d'Hercule, ne sera-t-il pas ce nouvel homme, dit Sauvage? Mais, est-ce un homme ou un autre être, mi-homme, mi-bête, à tête de chien et non point de bouc, qui transite des forêts mythiques de l'Arcadie à celles non moins fabuleuses de la Franciscane? Les métamorphoses et les allégories sont nombreuses dans l'esprit des grands marins, la sensibilité et l'imaginaire qu'elle partage avec les autres hommes de la Renaissance, avec ces artistes, accompagnent leur interprétation de la réalité en un code nouveau où l'exotique s'allie à l'Antique.

Ainsi la figure de satyre au masque grotesque décorant la nouvelle architecture, couronnée de palmettes, issue du monde étrusque, la couronne de roseau des nymphes se métamorphose-t-elle sensiblement en masque *sauvage*, en diadème de plumes dont seront parées les allégories du quatrième continent; tandis que la beauté nue des Indiens réellement rencontrés les assimilera dans l'esprit des voyageurs immédiatement aux marbres antiques. Illustrant les récits des grands découvreurs, cosmographes, pilotes, cartographes, d'autres artistes, montrèrent le «vrai pourtrailct» de l'Indien dans la réalité quotidienne. Premier ethnologue des temps modernes, André Thevet, cosmographe des rois François II, Henri II, Charles IX et Henri III, apporta, comme Cartier l'avait fait, les objets réels, les mêmes que Montaigne conservait dans sa bibliothèque, que nous pouvons ici contempler, les reconnaissant dans les gravures tout comme ces armes «bastons à feu», bâtons de guerre, convoités des Indiens et qui les fascinaient après les avoir effrayés. Dans l'esprit de Montaigne, la barbarie des «cannibales» ne dépasse pas celle des violences et cruautés des «civilisés» pendant les guerres de Religion dont les sauvageries dureront la moitié du siècle; l'esprit de tolérance qui réprouve les luttes fratricides influencera l'attitude des Français dans leurs relations avec les hommes d'Amérique. Mais, la référence constante à l'Antiquité, la vision humaniste qui qualifie la réalité contemporaine, ne doit pas faire oublier que la modernité, au 16e siècle, est simultanément celle du formidable essor de l'imprimé dont témoignent livres et gravures qui rapidement informent les contemporains des découvertes scientifiques et qui, notamment, aident les cartographes à préciser les contours du monde nouveau. La haute qualité artistique des documents et des œuvres ici présentés ne masque donc pas leur but bien pragmatique d'information sur la manière dont, de France, on voyait l'Amérique; dont la France elle-même voyait ses rois, ses villes, ses guerres intestines, son architecture, ses armes, et comment ses artistes représentaient pour l'Église et pour les Princes, l'Ancien et le Nouveau Testament, comment ils décoraient les palais des nouveaux thèmes hérités de l'Antique. Aussi, les spectateurs pourront-ils appréhender une multitude de relations diverses, s'exerçant entre œuvres et documents, entre réalités et mythes, entre la France et le Nouveau Monde. Ainsi les œuvres des artistes sont-elles souvent une interprétation, sous des costumes et dans des décors antiques, de la vie des rois de France; mais l'entrée triomphale d'Henri II à Rouen, en 1550, comprend, sous forme de fête, une bataille de véritables Indiens Tupinamba et la naumachie du triomphe de la rivière, figurant Neptune, dont le char est tiré par les chevaux marins, accompagné de tritons, s'associe à la fête indienne en une allégorie riche de sens destinée à convaincre le roi de s'intéresser au Brésil. Les cartes de plus en plus précises sont décorées des mêmes personnages et des mêmes animaux fabuleux que représentent les artistes, encadrées des motifs que l'on retrouve dans l'architecture. Les cruautés des cannibales sont représentées dans des gravures d'une densité égale à celles qui décrivent les atrocités commises entre catholiques et protestants et qui montrent les mêmes armes américaines et françaises que celles qui sont effectivement présentées. Les divinités et les héros de la Grèce antique, notamment ceux qui sont liés aux thèmes de l'eau et du voyage, du merveilleux, les figures allégoriques, rappellent l'identité de la transmission, en thèmes plastiques et littéraires, des références fondamentales pour les hommes de la Renaissance; tout comme reste constante la référence à la foi chrétienne par des artistes, soit catholiques, soit protestants, en image biblique référant aux tourments du peuple élu; souvent exacerbée par l'image de la Vierge qui signifie aussi pour les catholiques le refus de la Réforme, et comme les empereurs romains, la Vierge est représentée en son triomphe.

suite à la page 89

4. Marc-Aurèle de Foy SUZOR-CÔTÉ
Cartier rencontre les Indiens de Stadacona
Huile sur toile; 81 x 157½.
(Phot. Patrick Altman/Musée du Québec)

PARIS REND HOMMAGE A RAPHAËL

suite de la page 26

Après avoir observé le développement de l'art de Raphaël au Grand-Palais, le visiteur pouvait aussi considérer dans la deuxième exposition, *Autour de Raphaël*, au Cabinet des dessins du Musée du Louvre, la contribution que Raphaël a apportée par l'intermédiaire de ses élèves, à l'épanouissement de la peinture italienne pendant la première moitié du seizième siècle. Le Louvre possède une des plus grandes collections qui soit au monde de dessins d'élèves de Raphaël. Il n'existe pas d'équivalent hors de France des études de Jules Romain pour la décoration du palais du Té. Un des plus beaux dessins de cette série est celui de *Proserpine remettant le vase à Psyché* qui décore la salle de Psyché, pièce principale de l'aile nord du palais et qui fut peinte par Romain et ses élèves, en 1528.

Raphaël avait traité les amours de Psyché dans la loggia de la Farnésine, à Rome, dix ans auparavant, en 1518. En comparant le dessin de Jules Romain avec celui par Raphaël pour *Vénus et Psyché*, dans un des pendentifs de la loggia, et qui fut exposé au Grand-Palais, on peut apprécier la transformation que Romain a apportée au style de Raphaël. Pour la lunette du palais du Té, Romain a créé une image tout à fait dans le style maniériste. Les personnages, en contraste avec ceux de Raphaël, sont aplatis dans un espace réduit, et leurs corps se plient pour s'adapter à la courbe supérieure de la lunette. Les traits des contours des corps des personnages forment un schéma élégant et artificiel. Le dynamisme des compositions des dernières œuvres de Raphaël est maintenant figé. Bien que l'élégance artificielle de Jules Romain s'éloigne du naturalisme dynamique de l'art de Raphaël, les origines de son esthétique nouvelle peuvent se retrouver dans les dernières œuvres de son maître.

La beauté de l'art de Raphaël ne cessa jamais d'influencer les artistes français des générations postérieures, et la troisième exposition, *Raphaël et l'art français*, nous montrait la persistance de cette influence. Ainsi, les tableaux et les dessins des peintres français du dix-septième siècle, ceux de Charles Le Brun et de Nicolas Poussin, par exemple, présentaient moins d'intérêt que ceux des peintres du dix-neuvième et du vingtième siècle.

On pouvait voir, entre autres, un dessin de Paul Cézanne d'après celui de Raphaël pour *Vénus et Psyché*, des copies par Eugène Delacroix et Henri Matisse du *Portrait de Balthazar Castiglione*, et une peinture, *L'Italienne*, de Picasso, qui a été influencée par la *Donna Velata*, de Raphaël, dont Picasso possédait une reproduction. Avec Ingres, le mythe de la vie de Raphaël est devenu une sorte de culte presque religieux. Des dessins et des tableaux d'Ingres ayant comme sujet la vie de Raphaël furent exposés au Grand-Palais, tel le portrait de l'artiste avec sa maîtresse, *Raphaël et la Fornarina*, qui fut peint en 1827.

En conclusion, l'*Hommage à Raphaël* fut une expérience enrichissante et émouvante. Le visiteur de ces trois expositions était le témoin de la continuité culturelle de l'art d'un des plus grands peintres de notre civilisation. L'historien de l'art pouvait participer à une réévaluation de l'art de Raphaël et avoir un aperçu du rapport entre l'art de Raphaël et celui de ses élèves. De toutes les manifestations qui célébrèrent le cinquième centenaire de la naissance de Raphaël, celle de la France était la plus complète et, peut-être, la plus profonde.

1. Au Grand-Palais, du 15 novembre 1983 au 13 février 1984. Introduction au catalogue d'André Chastel, intitulée *Raphaël perdu et retrouvé*, 476 p.; 24 planches en couleur.
2. Sauf les dessins du Musée Condé, à Chantilly, et du Musée Bonnat, à Bayonne, qui furent présentés dans d'autres expositions: *Raphaël au Musée Condé*, au château de Chantilly, du 17 novembre 1983 au 13 février 1984, et *Raphaël – Dessins*, au Musée Bonnat de Bayonne, du 1er juillet au 31 août 1983.
3. *Autour de Raphaël – Dessins et peintures du Musée du Louvre*, du 24 novembre 1983 au 13 février 1984. Introduction au catalogue de Roseline Bacou. 144 pages.
4. Au Grand-Palais, du 15 novembre 1983 au 13 février 1984. Introduction au catalogue de Jacques Thuillier intitulée *Raphaël et la France* – Présence d'un peintre. 492 p.; 12 planches en couleur.
5. Sylvie Béguin, *in Raphaël dans les collections françaises*, p. 47.
6. *Ibid.*, p. 53-66.
7. *Ibid.*, p. 81. Par l'analyse scientifique du tableau, on a découvert que la date sur le bandeau de la robe de la Madone est 1508 et non 1507, comme on l'avait cru auparavant.
8. Cf. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge, 1961; pp. 270-272; 347-370; 412-422; 600-606.
9. *Vorzeichnungen zu Raffaels Transfiguration*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, IV, 1962; pp. 116-149.
10. *Op. cit.*, pp. 63-64.
11. Freedberg, *Op. cit.*, p. 351.
12. *Ibid.*, p. 345.

LA RENAISSANCE ET LE NOUVEAU MONDE

suite de la page 43

Le panneau sculpté représentant l'Annonciation entourée de grotesques est emblématique à maints égards: figure centrale, la Vierge nous rappelle l'importance de son rôle, le monde étant disposé autour d'elle. La juxtaposition d'images chrétiennes et d'images purement païennes nous éclaire sur les synthèses imagiques. Ainsi, le couple nu placé autour et au-dessus d'elle, qui peut être Adam et Ève, est aussi représentatif de la figure du nu antique, du nu originel et *sauvage* associé à l'exotisme exprimé par les masques grotesques à palmettes; et les figures en profils de tritons couronnés d'algues, accompagnées de tridents de Neptune, signifient bien l'annonciation du christianisme aux mondes exotiques. Sous la Vierge, le cheval est le successeur du Taureau blanc qui enleva Europe; il signifie que la base de la chrétienté catholique est l'Europe mais qu'il reste encore des mondes étranges à découvrir; l'exotisme figuré par les masques couronnés de figures mi-hommes, mi-sirènes indique, signifie (puisque aucun symbole asiatique ni africain n'est représenté), que la transcendance de la Vierge, la vocation universelle de la chrétienté, incorpore les nouvelles Indes dans leur empire. Comme l'annonciation de la Vierge, le frontispice de Théodore de Bry, intègre l'Europe, sous la forme de son architecture en arc de triomphe, à la sauvagerie des figures, statues aux poses antiques mais parées d'attributs américains: parures de plumes, armes à la figure de l'Amérique. En effet, la jeune Indienne portée par les Floridiens et placée sous un dais signifie le rang princier auquel la destine son parcours vers le roi, son nouvel époux. Comme la Vierge, l'Amérique est portée en triomphe.

Si les grands acteurs de ce théâtre sont les rois et les princes de François 1er, de Catherine de Médicis, d'Henri IV, d'autres personnages tels Jacques Cartier, son ami André Thevet, Montaigne, sont à l'avant-scène; l'amiral de Coligny, après l'échec de l'établissement de Villegagnon dans la Baie de Rio de Janeiro, offrira aux protestants une nouvelle terre promise en Floride; aussi, dans le but d'entraver la présence espagnole, un double massacre achèvera-t-il cette tentative. En effet, les événements de France et du Nouveau Monde sont intimement liés, et l'Amérique est souvent une métaphore, un microcosme des déchirements vécus par la France. La fin des guerres de Religion coïncide, sous Henri IV, avec l'aboutissement d'une nouvelle politique exprimée au Canada par Champlain. Tel Zénon, le héros de Marguerite Yourcenar dans l'*Œuvre au noir*, André Thevet, cosmographe des rois, voyageur de la Renaissance, offrira, dans ses pérégrinations orientales, puis au Brésil, l'image du héros quêteur, oscillant entre réforme et fidélité à l'Église, d'une pierre philosophale qui dans cette alchimie de mythes antiques et de foi chrétienne saura compenser l'or que les rives du Saint-Laurent ne surent offrir. Selon le grand historien de l'Amérique au 16e siècle, Charles-André Julien: «Personne, à l'exception de Coligny, ne pensait alors en Europe à établir des colonies de peuplement... les terres dépourvues d'or, de pierreries et d'épices ne retenaient pas l'attention et l'idée de mettre le sol en valeur ne venait à aucun esprit.»

L'un des apports du dialogue d'André Thevet et de Jacques Cartier, à Saint-Malo, est donc d'avoir permis aux cosmographes, grâce aux indications du découvreur, une vision de l'avenir qui devient un présent lorsque les hommes de la fin du siècle, dont Champlain et Lescarbot, réaliseront enfin cette vision française du Nouveau Monde. Le théâtre est dressé, les acteurs sont présents, le décor est en place... le mythe de notre théâtre devient réalité.

1. Le présent article d'Alain Parent sert d'introduction au catalogue d'une exposition qui, sous le même titre, est présentée au Musée du Québec, à Québec, du 25 mai au 12 août. Sur le Musée du Nouveau Monde, de La Rochelle, dont Alain Parent est directeur, voir sa présentation et l'interview de Laurent Lamy, dans *Vie des Arts*, XXVII, 107, 26-32.