

Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969)

Muriel Gold

Numéro 16, automne 1994

L'enfance de l'art : théâtre et éducation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041218ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041218ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gold, M. (1994). Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969). *L'Annuaire théâtral*, (16), 165–192. <https://doi.org/10.7202/041218ar>

Muriel Gold

Le Petit-Monde de Madame Audet (1933-1969)

L'article qui suit est extrait d'un mémoire de maîtrise intitulé *A Study of Three Montreal Children's Theatres* présenté au Département d'anglais de l'Université M^c Gill en août 1972. La recherche a été effectuée sous la direction du professeur John Ripley. Nous avons demandé à Muriel Gold de le reproduire tel quel, ou presque, parce qu'il représente une recherche intéressante à faire connaître dans le cadre du numéro actuel de *l'Annuaire théâtral*, même si le corpus date de 1972. Nous avons conservé une partie de l'introduction et la conclusion du mémoire qui situent le studio d'Yvonne Audet par rapport aux théories rivales de l'art dramatique et de l'expression dramatique. Le chapitre sur Yvonne Audet a fait l'objet d'un article en anglais de Muriel Gold intitulé «A Missionary of the French Language Through Drama: Madame Jean-Louis Audet (1890-1970)», *Histoire du théâtre au Canada*, vol. 12, n° 1, printemps 1991, pp. 80-94. Sauf pour une correction et deux ajouts que l'article de 1991 apporte au mémoire de 1972, nous avons retenu le texte du mémoire de l'auteure, dont l'introduction et la conclusion sont plus près des autres articles de ce numéro sur «l'Enfance de l'art». Les ajouts entre crochets ont pour but d'éviter que la publication tardive du texte ne soit source de confusion lorsqu'il est fait référence au temps (La rédaction.)

Introduction

L'objet initial de notre étude était de retracer [jusqu'en 1972] l'histoire de l'enseignement du théâtre aux enfants à Montréal au XX^e siècle, d'en examiner la philosophie, ainsi que d'en évaluer les apports et d'en supputer les orientations éventuelles. Au fil des recherches a été mise au jour l'existence [durant cette période] de dix-sept écoles de théâtre pour enfants, dont un bon nombre ne firent pas long feu. Il est vite apparu qu'il y avait davantage à tirer de l'étude approfondie de quelques-unes de ces écoles que de l'analyse superficielle d'un échantillon plus important.

On peut ramener à trois le nombre d'écoles de théâtre pour enfants à Montréal qui ont [durant la période choisie] exercé une influence durable; par le biais de cours d'art dramatique et de représentations théâtrales, elles ont permis de sensibiliser des milliers d'enfants à la pratique du théâtre. Le *Montreal Children's Theatre* (de 1933 à nos jours¹), sous la direction de Dorothy Davis et Violet Walters, qui privilégiait la tradition britannique; le *Children's Drama Group* de la *Jewish Public Library* (de 1953 à nos jours²) que mit sur pied et dirigea Dora Wasserman, une diplômée du *Yiddish Art Theatre* de Moscou; et le studio dirigé par Yvonne Audet (de 1933 à 1969), qui plongeait ses racines dans la tradition française, ont été retenus pour les fins de notre étude. Ces écoles offrent un profil transversal des diverses façons d'aborder la pédagogie et la philosophie du théâtre.

Nous avons, au cours de notre étude, examiné les influences formatrices ayant imprégné les directrices, de même que la philosophie et les méthodologies qui les caractérisent. Nous avons tenté d'évaluer leur apport sur les plans pédagogique, artistique et culturel. Ces trois traditions mettent en cause des visions diversifiées. Sous l'influence de la tradition britannique du théâtre commercial, Dorothy Davis et Violet Walters ont mis l'accent sur l'acquisition de techniques d'interprétation qui, à leur sens, libèrent la personnalité de l'enfant et favorisent la libre expression. Même si les écoles de théâtre pour enfants n'avaient pas pour objectif principal une formation axée sur le théâtre professionnel, nombre de leurs élèves ont embrassé la profession à titre d'acteurs, professeurs d'art dramatique, cinéastes, ou dans d'autres disciplines reliées au théâtre. Pour ces raisons, l'auteur estime que le *Montreal Children's Theatre* a exercé une influence considérable et ouvert la voie à la sensibilisation des enfants au monde du théâtre, ainsi qu'à la constitution d'un auditoire anglophone dans la métropole.

¹ Référence à 1972, date du dépôt du mémoire.

² Même remarque.

L'objectif de Dora Wasserman, qui a reçu sa formation théâtrale en Russie, où elle a également joué au *Yiddish Theatre*, est d'inculquer aux enfants l'amour de la langue et de la culture yiddish, et de cultiver chez eux le goût du théâtre en tant que moyen d'expression artistique. Dans son atelier, elle conjugue aux techniques³ de Stanislavski une finesse de perception qui se traduit par une méthode théâtrale proche de celle que l'on qualifie de «créatrice» ou «didactique». À la différence des partisans de l'expression dramatique, elle oriente ses élèves aussi bien vers la mise en scène que vers les exercices d'improvisation. Elle croit fermement qu'une combinaison des deux est essentielle pour les enfants, sans égard à l'objectif poursuivi, qu'il s'agisse d'épanouissement de la personnalité ou de formation théâtrale.

Québécoise, Yvonne Audet a baigné au cours de ses études dans un milieu français international, et infatigablement œuvré toute sa vie à préserver l'esprit, le patrimoine et l'identité culturelle du peuple canadien français. Elle entretenait la conviction que la langue est en quelque sorte la clé de l'expression personnelle; le théâtre lui servait de véhicule pour enseigner la phonétique, et nombre d'éminents acteurs sont le produit de son programme de formation. Elle inculquait aux élèves une solide base de techniques vocales qui nourrissait leur confiance en soi et contribuait à leur épanouissement général⁴. A également été compulsé son manuscrit inédit intitulé *Manuel de français oral: Phonétique et diction*⁵. Bien que son plus jeune fils, Jean-Marc Audet, nous ait communiqué

³ Dora Wasserman a étudié la méthode Stanislavski au *Yiddish Art Theatre*, sous l'égide de madame Alexandra Azarch, épouse de Granowski, qui a mis l'école sur pied.

⁴ La présente étude ne vise pas à faire autorité. Madame Audet est décédée; il s'est écrit peu de choses à son sujet dans les journaux, et les prestations de sa troupe n'ont apparemment jamais fait l'objet de comptes rendus. Force a donc été de se tourner vers ses anciens élèves pour en savoir davantage. Leurs réminiscences, en certains cas, manquaient de précision, et certaines dates avancées peuvent soulever des doutes. Leurs commentaires ont servi de base à l'interprétation de sa philosophie, pour être ultérieurement recoupés par l'examen de son livre intitulé *les Monologues du Petit-Monde* [avec Commentaires, quelques éléments de phonétique et le cours des moyens, illustrations de Marie-Laure Cabana, Montréal, Librairie Beauchemin, 1958, 250 p.].

⁵ [«En préparation: *Invitation à la phonétique française. Morceaux choisis: poésies et proses*», *ibid.*, p. 4.]

des faits remontant au début de sa vie, il ignorait ou avait oublié nombre de détails.

Jusqu'[aux années 60], l'école de théâtre pour enfants⁶ était le type de formation théâtrale le plus courant au Canada, mais au cours des quinze années [qui ont précédé notre étude], il est tombé en défaveur auprès des partisans de l'expression dramatique⁷ qui l'ont vertement critiquée. L'étude qui suit se veut une tentative d'exorciser tout mythe ou méprise concernant les objectifs de l'enseignement du théâtre pour enfants. Si elle devait échouer à cet égard, puisse-t-elle, quoi qu'il en soit, représenter aux yeux d'éventuels chercheurs un document d'étude offrant quelque intérêt d'ordre historique.

Yvonne Audet: une liberté contrôlée

Yvonne Audet, «directrice-fondatrice» d'une école d'élocution et théâtre⁸, évoque dans notre souvenir «l'amour du théâtre et la passion de parler une langue française nette, claire, précise, franche...»⁹. Des milliers d'enfants francophones du Québec ont été directement influencés par sa philosophie de la phonétique, son travail de la voix, ses représentations théâtrales et sa connaissance de la littérature. Elle poursuit son enseignement jusqu'au moment de sa mort.

⁶ «École de théâtre pour enfants» ou «Children's Theatre»: forme d'enseignement dans laquelle des textes dramatiques sont présentés à des enfants par des enfants, les principaux objectifs poursuivis consistant en la formation des participants et le divertissement d'auditoires enfants.

⁷ Expression dramatique (*Developmental Drama*): activité où des groupes d'enfants, sous l'égide d'un adulte, explorent leur propre potentiel à travers un large éventail d'exercices d'expression dramatique; on y improvise des scènes ou des pièces, mais le principal objectif vise le développement de la personnalité plutôt que l'édification d'un auditoire enfantin.

⁸ L'école d'Yvonne Audet ne s'est jamais vu attribuer de raison sociale [mais a exploité à plusieurs reprises le nom de Petit-Monde].

⁹ Marc Thibeault, «M^{me} Jean-Louis Audet: Elle a lancé Monique Miller, Marjolaine Hébert, Robert Gadouas, Yvette Brind'Amour, Andrée Champagne, Gisèle Schmidt, Lise Lasalle, Pierre Dagenais, etc., etc.», *le Journal des Vedettes*, 14 février 1960, p. 19.

Québécoise de naissance, Yvonne Audet était le produit d'un riche terreau culturel français. Une vision internationaliste assortie d'un indéfectible attachement au Canada français fut à la source de sa motivation à protéger au Canada la langue et la culture françaises. Parce que dans son esprit langue et culture étaient indissolublement liées, elle décida de consacrer sa vie à l'enseignement de l'élocution. À son avis, le moyen le plus efficace de sauvegarder une langue et une culture distinctes passait d'abord et avant tout par sa jeunesse; aussi consacra-t-elle quarante années de sa vie à l'enseignement auprès des enfants.

Une passion naturelle pour le théâtre l'incita à choisir ce véhicule pour enseigner l'art vocal et l'élocution. Nombre de ses anciens élèves, à l'évidence motivés par leur expérience de la scène, continuèrent d'œuvrer au théâtre et sont devenus aujourd'hui des acteurs de tout premier plan.

Née Yvonne Duckett à Sorel au Québec [en 1890, d'un père de souche irlandaise et d'une mère de souche française]¹⁰, Yvonne Audet afficha dès son jeune âge sa passion pour les arts d'interprétation; toute petite fille, elle improvisait déjà de courtes pièces et agrémentait de ses chants les réunions familiales.

Elle fréquenta l'école Saint-Léon¹¹ où elle participait à la présentation d'extraits de pièces classiques. Membre d'une famille de six enfants (trois garçons, trois filles), elle déployait ses facultés intellectuelles, son esprit de compétition, sa nature ambitieuse en apprenant par elle-même latin et grec, se faisant ainsi l'émule de ses frères qui avaient l'avantage de fréquenter le collège classique¹². Tout au long de sa vie, elle continua de manifester cet intérêt pour les langues.

¹⁰ Ajout de l'article de 1991.

¹¹ L'école Saint-Léon, sise rue Saint-Denis à Montréal, était un couvent dirigé par les religieuses de la Congrégation de Notre-Dame.

¹² Entrevue avec Jean-Marc Audet, juin 1972.

Vers l'âge de seize ans, elle avait arrêté la décision de devenir soit comédienne, soit chanteuse d'opéra, ou même les deux à la fois! Elle étudia le chant avec le professeur Salvator Issaurel, et la diction française avec le professeur René du Roure, de l'Université McGill¹³.

Encore jeune épouse¹⁴, elle inscrivit ses deux jeunes fils au Conservatoire Lassalle. Madame Lassalle, directrice des classes pour enfants, présentait deux fois par année au *His Majesty's* ou au Théâtre du Gesù, les mises en scène de pièces classiques jouées par des enfants. À l'invitation de madame Lassalle, Yvonne Audet accepta de diriger les chanteurs aux répétitions de ces manifestations. Stimulée par ce travail, elle s'inscrivit en 1926 aux cours pour adultes dispensés par le Conservatoire. Son professeur, Georges Landreau, était un passionné de phonétique française. À l'époque où Yvonne Audet commençait à suivre ses cours, il venait tout juste de publier son premier livre sur le sujet¹⁵.

Trois ans plus tard, Yvonne Audet se voyait décerner par le Conservatoire Lassalle son Grand diplôme d'honneur, et en 1930, l'Université de Montréal lui adjugeait son Diplôme d'élocution française. Les deux diplômes octroyés comportaient la note «avec grande distinction». Avant d'opter pour une carrière dans l'enseignement, elle participa à titre de «conférencière et aide-directrice à l'occasion, à *l'Heure provinciale* dirigée par Édouard Montpetit et Henri Letondal». Par le biais de sa participation à ces soirées et conférences littéraires, elle fut amenée à se découvrir une passion pour l'enseignement.

En 1933, elle ouvrit un studio¹⁶ dans le sous-sol réaménagé de sa résidence de la rue Saint-Hubert. Elle donnait au début un cours par semaine; vers 1960 toutefois, elle dispensait de deux à trois cours par jour, six jours par semaine.

¹³ Thibeault, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Yvonne Duckett épousa le Dr Jean-Louis Audet, dentiste, en 1912.

¹⁵ Fils de madame Lassalle, Georges Landreau écrivit en 1926 *la Phonétique française*, le premier livre du genre à être publié au Canada; il fit paraître ensuite le *Livre de l'élève* (Jean Béraud, «Le Conservatoire Lassalle», *la Presse*, Montréal, 6 janvier 1963, p. 9.

¹⁶ Yvonne Audet reconnaît avoir ouvert son studio à l'instigation d'Édouard Montpetit.

Elle enseignait en outre la phonétique dans divers couvents et écoles, notamment l'École supérieure d'Outremont et le Conservatoire national de Montréal. Elle fut pendant vingt ans chargée de cours à l'École Vincent d'Indy d'Outremont; pendant dix ans, elle dispensa des cours à l'Université de Montréal; elle enseigna également au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

En marge de ce calendrier d'enseignement passablement chargé, Yvonne Audet tenait des répétitions dominicales dans le cadre des concerts bihebdomadaires présentés par son groupe dans des écoles de la ville et pour divers autres organismes¹⁷. Arborant de simples costumes, les jeunes interprétaient chansons et danses «d'une manière vivante et naturelle». Certains d'entre eux déclamaient des poèmes ou des monologues qu'ils avaient appris en classe.

[...] Et voilà pourquoi le monologue reste toujours une épreuve difficile à subir en public. Il y a par contre, des morceaux qui peuvent être donnés avec mise en scène. Encore faut-il être sûr de l'habileté de l'interprète. C'est ainsi qu'une de mes très bonnes élèves récitait «la Ballade de la brise», de Zamacoïs, dans un simple décor stylisé, en robe, assise auprès d'un rouet, avec musique de scène et jolis éclairages. On peut donner en costume une légende bretonne; un extrait arrangé en monologue des «Deux Pierrots», d'Edmond Rostand. En un mot, il faut créer l'atmosphère...¹⁸

De temps à autre, ses élèves étaient invités à organiser des représentations sur certains thèmes; pour ces occasions, elle rédigeait fréquemment ses propres scénarios. Elle décrit le genre de concerts que présentait son groupe lorsqu'on l'invitait à se produire sur un thème relié au domaine médical:

On invite souvent nos enfants à des matinées ou soirées consacrées à l'hygiène. Ces démonstrations se donnent d'habitude dans des salles d'école, des salles d'hôpital. Parmi les invités d'honneur, des médecins, des profes-

¹⁷ Entrevue avec la comédienne Marjolaine Hébert, directrice du Théâtre de la Marjolaine. [NDLR: C'est Yvonne Audet qui donna à Denise Hébert le prénom de scène de «Marjolaine»].

¹⁸ Audet, *op. cit.*, p. 220.

seurs, sans oublier monsieur le curé. Les parents sont là, avec leurs enfants. Nous avons pour ces occasions tout un programme de saynètes, chansons, monologues et petits chœurs, demandant une mise en scène peu compliquée, et traitant des «Globules», du bon Docteur Tant-Mieux, du dentiste qui reçoit les enfants à la clinique, des gardes dévouées. Le public s'amuse tout en s'instruisant [...]¹⁹.

À l'occasion, son groupe présentait pour les écoles des scènes extraites de pièces classiques telle *l'École des Femmes* de Molière, et il arrivait parfois que des spectacles soient donnés dans des écoles à l'extérieur de la ville.

De 1936 à 1950, Yvonne Audet familiarisa ses jeunes avec les émissions radiophoniques. Elle les dirigea dans *le Petit-Monde*, une série d'émissions hebdomadaires d'une demi-heure. Dans le cadre de ces émissions, les jeunes enfants présentaient des récitations et de brefs dialogues qu'ils avaient appris en classe, pendant qu'un des élèves plus âgés, tenant lieu de présentateur, introduisait chaque numéro. *Le Petit-Monde* tint l'antenne tour à tour sur les ondes de CRCM, CHLP, CKAC et CBF.

Madeleine et Pierre, de 1937 à 1950, était une série d'émissions d'un quart d'heure présentées cinq jours par semaine sur les ondes de CKAC, sous la signature de son fils André Audet qui en assumait la direction. Elle était commanditée par la compagnie Kellogg du Canada et se devait, en tant qu'entreprise commerciale, d'afficher un cachet plus professionnel. La distribution regroupait pour une large part les élèves les plus chevronnés d'Yvonne Audet; de plus, les scénarios étaient rédigés le plus souvent de manière à ce que les personnages créés soient adaptés aux jeunes qui devaient les incarner. En 1941, André Audet monta le spectacle au Monument-National et à compter de cette

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

date, il présenta sous sa signature tous les ans une revue mettant en vedette les interprètes de l'émission radiophonique²⁰.

Même si Yvonne Audet encourageait constamment ses élèves à se produire à la radio et à la scène, son premier objectif n'en demeurait pas moins la formation à l'art vocal et à l'élocution. Dans sa détermination à améliorer la norme du français canadien, elle essaya de rejoindre autant d'enfants que possible. Dans le droit fil de son objectif, elle accueillait dans son studio tous les élèves sans égard à leur situation financière. De sorte que ses classes formaient invariablement un amalgame de riches et de pauvres; en fait, elle faisait si peu de cas des questions financières que soixante-quinze pour cent de ses élèves étaient admis gratuitement²¹.

Sans rejeter pour autant son héritage canadien français, Yvonne Audet se situait aussi bien dans une perspective internationale. À titre de spécialiste du domaine linguistique, elle participa au Congrès de la langue française et fut même appelée à siéger à la Société du bon parler français au Canada²².

Son insatiable intérêt pour des langues et cultures diverses l'amena à visiter chaque été les universités de différentes parties du monde où elle s'inscrivait à des cours de phonétique. Elle étudia l'anglais à l'Université Columbia, l'espagnol au Mexique, le français à la Sorbonne, et l'allemand à l'Université de Strasbourg. Elle voyageait constamment en vue d'enrichir son bagage de connaissances. À l'été de 1959, incidemment, elle assistait en Roumanie au Congrès

²⁰ Entrevues avec les comédiennes Marjolaine Hébert, Monique Miller, le comédien Rolland D'Amour et Jeannette Brouillet, programmatrice à CKAC, automne 1971, et avec Jean-Marc Audet, juin 1972.

²¹ Entrevue avec Jean-Marc Audet, juin 1972.

²² La Société du bon parler français au Canada fut fondée en 1902 en se fixant pour mission «l'étude, la conservation et le perfectionnement de la langue française écrite et parlée au Canada» (Mark M. Orkin, *Speaking Canadian French*, Toronto, General Publishing Co., 2^e éd., 1971, p. 14).

international de folklore; en 1958, elle visita l'Espagne, le Portugal, l'Italie et la Suisse; en 1957, ce furent les Caraïbes, et en 1956 l'Allemagne²³.

Les fruits de ses voyages, de ses études et de ses années d'enseignement sont réunis dans trois volumineuses études: *les Monologues du Petit-Monde*, publiés en 1958, le *Manuel de français oral. Phonétique et diction*, et *les Voyelles*²⁴.

De temps à autre, elle jouait professionnellement au réseau anglais *CBC* dans des spectacles dramatiques réalisés par Rupert Caplan. Elle fut faite membre honoraire de l'Union des Artistes.

Yvonne Audet se vit décerner en 1965 «la médaille de l'Alliance française» pour la constance de ses efforts en vue de donner au peuple «le trésor de la liberté» car, ainsi que le fait observer David Benoît, «un peuple n'est libre que s'il s'exprime dans sa langue...»²⁵.

Mais en marge et au delà de la langue, elle œuvra à enrichir le bagage littéraire de ses élèves. Lors du banquet précédant la remise de la médaille, c'est d'une manière touchante que Lise Lapierre évoqua brièvement l'apport d'Yvonne Audet:

[...] Lorsque J'AVAIS DIX ANS, vous m'avez fait connaître Alceste, Néron, Britannicus; vous m'avez présenté mes amis d'aujourd'hui: Sophocle, Euripide, Aristophane, Shakespeare, Racine, Molière, Corneille, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Hugo, Lamartine, Voltaire, Rousseau... Ah, combien d'amis fidèles n'avez-vous pas lancés sur la route de mes désespoirs pour

²³ Thibeault, *op. cit.*, p. 19.

²⁴ Le *Manuel de français oral: Phonétique et diction* était un manuscrit inédit présenté par Yvonne Audet à l'Institut de diction française en 1963, alors qu'elle en était la présidente honoraire. Il appert qu'elle aurait écrit un second volume intitulé *les Voyelles*, mais je n'ai pu le retracer.

²⁵ David Benoît, «L'Alliance française honore M^{me} Jean-Louis Audet», *Le Journal des Vedettes*, 5 juin 1965, p. 34.

qu'ils me tendent la main aux heures les plus noires de ma vie! J'avais DIX ans. Merci, Madame. Dix ans...²⁶

Au terme d'une longue vie marquée au coin d'une débordante activité, Yvonne Audet est décédée en octobre 1970, à l'âge de quatre-vingts ans.

Sa philosophie: «La femme au service de la langue française»

En sa qualité de membre du conseil de la Société du bon parler français au Canada, Yvonne Audet s'inscrivait directement dans la lignée des fervents linguistes amateurs du milieu du dix-neuvième siècle. Ses études au Conservatoire Lassalle l'avaient qualifiée en matière de phonétique, l'avaient rompue à la prononciation du français international, lui avaient ouvert les vannes de la littérature classique, et lui avaient insufflé la passion de sauvegarder la pureté et l'esprit de la langue française. Ici encore elle eut l'avantage de côtoyer les sommités²⁷ du théâtre français de l'époque, ce qui ne manqua pas de renforcer son attachement aux arts de la scène.

Ainsi donc, à l'époque où elle ouvrit son studio, elle était déjà imprégnée d'une riche tradition culturelle française. Dotée d'un esprit enjoué, légèrement indépendant sur les bords²⁸, elle respirait la joie aussi bien dans son langage et dans sa vie qu'au théâtre.

²⁶ Lise Lapierre, «[...] leur métier c'est grâce à madame Jean-Louis Audet [qu'ils l'ont appris], et c'est pour cela qu'ils lui ont rendu un hommage aussi émouvant», *Échos Vedettes*, le 3 juillet 1965, p. 15.

²⁷ Eugène Lassalle, comédien français réputé, était directeur artistique du Théâtre des Nouveautés de Montréal. Lorsque la compagnie ferma ses portes pour cause de difficultés financières, tous les acteurs regagnèrent la France, à l'exception de Lassalle, qui demeura sur place pour se consacrer à la promotion du théâtre canadien-français. Son épouse, Louise Larcey, était une actrice de premier plan.

²⁸ Dans sa jeune maternité, elle chantait dans des opéras et opérettes tant à la scène qu'à la radio sous un nom d'emprunt, car il était mal vu pour une femme dans la société d'alors de monter sur les planches.

Inconditionnelle des classiques, elle aiguillait ses élèves vers une littérature triée sur le volet, et les amenait fréquemment voir et entendre du théâtre professionnel.

Même si la formation d'acteurs ne venait pas au premier rang de ses préoccupations, un nombre exceptionnel d'excellents acteurs sont là pour témoigner de la qualité de son programme de formation. L'insistance qu'elle mettait à leur fournir une base solide sur le plan de la phonétique ne pouvait qu'accroître leur compétence en technique vocale. L'importance qu'elle attachait à des qualités comme le naturel et la sincérité au plan du mouvement et de l'élocution favorisait la spontanéité. La fréquentation des grands classiques stimulait la créativité en matière d'interprétation. Si l'on ajoute à cela son souci du développement de la personnalité, le fait qu'elle privilégiait l'interprétation personnelle et une approche subjective de la littérature, force est de constater qu'à partir d'une base aussi solide, les élèves étaient à même de se tailler une carrière enviable à la scène.

En tant que Canadienne française, Yvonne Audet était au fait des expressions particulières qui différencient le français québécois de la langue de la mère-patrie. Aussi admettait-elle à la rigueur certaines prononciations nouvelles mais, en général, son attitude à l'égard de l'enseignement de la langue a été, tout au long de sa vie, marquée au coin de la rigidité et de l'exactitude.

Elle battait en brèche la méthode des professeurs qui, en salle de classe, enseignaient le français écrit à l'exclusion du français oral. Comme les élèves n'étaient pas au fait de l'exacte prononciation française, à quoi pouvait-il servir de leur enseigner la grammaire écrite? Elle trouvait ironique le fait que l'étude d'une langue étrangère débute forcément par l'apprentissage de la phonétique alors qu'au Québec, par contre, il n'était nullement tenu compte des rudiments de la phonétique dans l'apprentissage d'une langue nationale. Elle prônait le recours aux services d'un spécialiste du français oral dans toutes les écoles, et elle soutenait que l'enseignement simultané des deux aspects de la langue — l'oral et l'écrit — permettrait l'émergence d'une nouvelle génération en mesure d'écrire et de parler sa langue avec exactitude. La disparition graduelle d'une

forme provinciale d'élocution paverait la voie à l'avènement d'une «langue française moderne»²⁹.

Yvonne Audet insistait sur le fait que l'apprentissage des normes de la phonétique devait commencer au niveau de la maternelle, de sorte que les fautes d'élocution courantes chez les Canadiens français puissent être corrigées dès le bas âge. Elle avait remarqué que l'oreille des jeunes enfants était généralement sensible aux voyelles qui sonnent bien et que, à la condition d'avoir un professeur parlant à la perfection, les élèves auraient tôt fait d'adopter la prononciation exacte, sans qu'il soit nécessaire de recourir à des règles ou à des explications.

La difficulté à prononcer les voyelles était moins marquée chez les petits enfants que chez les adolescents. Il fallait éduquer l'oreille de ces derniers car ils avaient vu s'émousser leur sensibilité d'autrefois à l'égard des sons. Yvonne Audet n'assignait pas de limites au temps requis pour éduquer l'oreille; elle voyait plutôt dans l'aptitude de chaque élève le facteur déterminant à cet égard.

La voix et la parole détenaient le pouvoir, selon Yvonne Audet, de transformer personnes et nations. La parole ouvrait la voie à l'expression personnelle et favorisait la communication; la parole était théâtre; la parole vivifiait l'esprit inné et l'expression culturelle de la nation qui la sous-tendait.

Quant au mouvement du corps et à la gestuelle, serviteurs de la voix qui parle, ils tenaient lieu d'exégètes de la parole. Ils servaient tout au plus à souligner les inflexions de la voix, et trouvaient dans le langage parlé leur raison d'être. En même temps, Yvonne Audet soutenait que les gestes sont une émanation de la personnalité et que le professeur, par conséquent, ne devrait pas les imposer³⁰.

²⁹ Thibeault, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ Il faut toutefois sensibiliser l'élève aux normes d'utilisation appropriée des gestes en matière de prestation artistique. Il doit en connaître l'éventail et se pénétrer de l'idée qu'à certains styles classiques doivent correspondre des gestes du type approprié.

C'est la voix, toutefois, qui menait à la découverte et à l'expression de la personnalité. De l'avis d'Yvonne Audet, l'acquisition d'un solide bagage de techniques vocales lâchait la bride à l'extériorisation des facettes cachées de l'identité personnelle. De la même manière, la formation à l'art vocal facilitait la communication; pour reprendre ses propres termes: «Personne n'est insensible au charme d'une belle voix»³¹. Une telle philosophie évoque le principe victorien voulant que le rire soit le meilleur des remèdes, mais elle rejoint aussi la pensée des praticiens du Théâtre didactique, pour qui émotion et parole sont associés à la relaxation. «Je me plais toujours à vanter les systèmes modernes d'Éducation par la Joie.»³²

L'accent qu'elle met sur la joie a sans doute beaucoup en commun avec la manière de penser contemporaine, mais il en va autrement de ses vues sur la relaxation. Même si Yvonne Audet insistait sur l'importance de la relaxation en matière d'élocution, elle était singulièrement opposée à certains types particuliers d'exercices conçus pour l'enseignement de la relaxation. Il fallait à son avis modifier l'image mentale pour parvenir à la relaxation; la tension disparaissait automatiquement par le passage d'une activité à une autre. Une atmosphère de tranquillité, de sécurité et d'euphorie était en outre créée grâce au rituel qu'elle s'était imposé de commencer et terminer ses cours au piano³³.

Condition incontournable en matière d'apprentissage, ce climat rassurant favorisait le progrès de l'enfant dans ses difficiles études de l'art vocal.

Bien qu'Yvonne Audet mît l'accent sur les mécanismes de la voix et de l'élocution, elle savait néanmoins que cette approche technique n'était qu'un aspect parmi d'autres de la façon de projeter inflexion et sens. Pour être originale, la manière de parler et de jouer postulait l'expression logique et émotive propre à enrichir l'interprétation vocale. En d'autres termes, l'inflexion

³¹ Yvonne Audet, *les Monologues du Petit-Monde*, op. cit., p. 184.

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ Entrevue avec Jean-Marc Audet, juin 1972.

avait pour fil conducteur un amalgame de pensée, d'émotion et de technique vocale. Ses vues à cet égard recoupent celles des autorités contemporaines en matière d'élocution:

Aussi parfaite qu'elle soit, la voix n'atteindra les sommets qu'en se laissant guider par une subtile perception du sens et de l'émotion à faire passer, [...] qu'en accédant à une forme de liberté disciplinée; disciplinée au sens où elle est judicieusement dirigée et contrôlée, liberté au sens où elle demeure souple, malléable, et réceptive à l'objectif visé³⁴.

Lorsque l'élève atteignait le juste milieu entre expression personnelle et discipline vocale, les traits latents de sa personnalité se faisaient jour.

Cette façon de cultiver la personnalité et de privilégier l'aspect individuel à une époque où la vogue était à la déclamation collective situe Yvonne Audet nettement en avant de son temps. Elle avait la conviction que le chœur-parlé, même dans sa meilleure acception de «participation mutuelle de l'enseignant ainsi que de tous et chacun des membres de la classe à l'interprétation de morceaux poétiques»³⁵, avait pour effet d'étouffer la personnalité. Son attitude progressiste axée sur l'individu prend encore plus de relief lorsqu'on songe qu'elle enseignait à une époque de discipline excessive en éducation, dans un contexte social relativement monolithique et dépersonnalisé.

Parmi les élèves ayant déjà fait des études en diction, Yvonne Audet se retrouva face à un problème additionnel. Ces jeunes parlaient en fait deux

³⁴ Clifford J. Turner, *Voice and Speech in the Theatre*, Londres, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., 2^e éd., 1950, p. 134. L'accent mis par madame Audet sur l'expression personnelle à l'intérieur d'une contexture technique préfigure les écrits d'auteurs «faisant autorité en matière d'élocution», tels H. St. John Rumsey, Anne H. McAllister et Wilton Cole.

³⁵ Mona Swann, *An Approach to Choral Speech*, Massachusetts, Walter H. Baker Co., 1937, p. 10.

langues: a) le canadien français, qui n'était «ni français ni anglais»³⁶, et b) ce qu'Yvonne Audet qualifiait de «langue du dimanche».

L'enfant parle correctement pour jouer son rôle, pour dire son monologue, puis, crac! sauf quelques mots par-ci par-là, il retombe dans sa langue première, une langue usuelle étriquée, sans couleur³⁷.

Les raisons psychologiques militant en faveur des accents n'embarrassaient pas Yvonne Audet. Dans son esprit, il y avait deux façons de parler une langue: la bonne et la mauvaise. Pour faire en sorte qu'une diction appropriée devienne la caractéristique habituelle de la façon de parler, elle prônait le recours à une prononciation correcte en tout temps et en toutes occasions.

À son avis, si le peuple canadien français avait à la fois une dette et une obligation à l'endroit de ses ancêtres, c'était celle de garder vivant au Canada «le véritable esprit français». Parce que la survivance culturelle, à son sens, passait par la sauvegarde de la langue nationale, elle préconisait une réorganisation en profondeur de l'enseignement de la phonétique dans les écoles. Pour elle, «la langue maternelle» était un héritage transmis de génération en génération; conséquemment, la meilleure façon d'améliorer la langue de manière approfondie passait par une révolution dans les méthodes d'enseignement de la phonétique. C'était le devoir des éducateurs de doter la jeunesse d'un bagage culturel marqué au coin d'une meilleure prononciation et d'un plus riche vocabulaire. Cette synergie d'une élocution correcte et d'un ressourcement à la fine fleur de la littérature française ne pouvait que déboucher, elle en avait la certitude, sur l'éclosion d'une nouvelle génération de Canadiens français fortement conscients de leur identité culturelle, et dont la façon habituelle de penser et de s'exprimer «soit bien française».

³⁶ «[...] Il existe d'importantes différences entre le français canadien parlé et le français standard [...]. Le français canadien a été beaucoup plus étroitement soumis à l'influence de l'anglais» (Orkin, *op. cit.*, p. 73).

³⁷ Audet, *op. cit.*, p. 204.

Méthodologie

Le studio d'Yvonne Audet faisait fonction de salle de cours tant pour les élèves que pour les mères; elle encourageait ces dernières à suivre attentivement les cours afin de tirer avantage de l'enseignement de la phonétique. Peut-être avait-elle le sentiment qu'une amélioration du français chez la mère serait de nature à atténuer chez l'enfant la crainte du ridicule; mère et enfant commencent l'une et l'autre à parler au foyer un français soigné³⁸. Elle avait aussi habitude d'inclure quatre ou cinq élèves plus chevronnés dans une classe de nouveaux étudiants. Elle constatait que l'aisance d'élèves plus âgés se communiquait aux autres et atténuait leur timidité.

Les exercices prônés par Yvonne Audet figurent en détail dans son livre intitulé *les Monologues du Petit-Monde*. À la différence des praticiens contemporains de la phonétique, qui débutent par des exercices de respiration, Yvonne Audet faisait débiter «le cours des petits», destiné aux enfants de trois à onze ans, par des exercices d'articulation. Ces exercices d'assouplissement des lèvres étaient faits par la classe en groupe; puis individuellement en commençant par les mots papa, maman, etc., afin de détecter les fautes individuelles des élèves. Yvonne Audet attendait de ses jeunes qu'ils procèdent à ces exercices soigneusement et lentement à chaque jour, en conservant le rythme et la mesure des syllabes, en se remémorant par la même occasion de respirer adéquatement et de bien articuler.

Ba, bé, bi, bo, bu.

³⁸ [Jean-Marc Audet se souvient d'avoir vu Geneviève Bujold, devenue depuis lors une vedette internationale, fréquenter le studio accompagnée de sa mère. Il atteste que sa mère a non seulement dispensé à Bujold sa première formation, mais lui a également servi de mentor lorsqu'est venu le temps d'arrêter des décisions cruciales pour le déroulement de sa carrière. C'est Yvonne Audet qui lui conseilla d'abandonner ses études au Conservatoire de Montréal et de saisir l'opportunité d'œuvrer auprès du réputé réalisateur de cinéma Alain Resnais à Paris, si jamais l'occasion se présentait. Cette décision marqua le début de sa carrière de vedette internationale de cinéma]. Ajout de l'article de 1991.

Bla, blé, bli, blo, blu.
 Cra, cré, cri, cro, cru.
 Jma, jmé, jmi, jmo, jmu.
 Fa, fé, fi, fo, fu.
 Va, vé, vi, vo, vu.
 Chta, chté, chtu, chto, chtu.
 Chla, chlé, chli, chlo, chlu.
 Ksa, ksé, ksi, kso, ksu.

Pa-pa, ma-man (3 fois). Toi et moi (3 fois).
 Oui - aujourd'hui - toujours (3 fois).
 Ce bel enfant est grand, aimant; il s'appelle Jean Clément (3 fois).
 Le bambin prend son bain (3 fois).
 Léon passera un an à Milan (3 fois).
 Fruit cuit, fruit cru (3 fois).
 IL-LU-SI-ON (3 fois avec la voix, 3 fois sans la voix).

Bonjour, lundi. Comment vas-tu, mardi? Très bien, mercredi. Je viens de la part de jeudi, te redire vendredi, qu'il faut t'apprêter samedi, d'aller à l'église dimanche.

Combien ces cinq saucissons-ci?
 Ce sera cinq sous ces cinq saucissons-ci.

Le chasseur chasse avec son chien.
 Six chasseurs chassent avec six chiens.
 Soixante-six chasseurs chassent avec soixante-six chiens.

L'enfant devait adopter une position particulière pendant les exercices:

L'enfant se tient très droit, debout, les mains derrière le dos. Attitude ferme sans raideur. Il faut bien séparer les sons de la même ligne, mais sans

respirer, et ne pas lever les épaules en aspirant. On respire après chaque ligne³⁹.

En accord avec sa profonde conviction touchant le caractère «individuel» du travail de la voix, Yvonne Audet ne donnait jamais à la classe entière le même matériel à étudier: chaque élève se voyait assigner un travail cadrant avec sa propre personnalité. Elle savait que «l'uniformité engendre la monotonie, l'ennui, et finalement, l'inattention»⁴⁰.

À l'exception d'exercices d'articulation spécifiques faits pour l'ensemble de la classe, elle se bornait à travailler individuellement avec les élèves. Bien qu'elle préconisait une prononciation standard, Yvonne Audet encourageait l'interprétation personnelle. Cette interprétation personnelle était tributaire de la hauteur du timbre particulier et de l'étendue de la voix de l'enfant, et de la manière subjective qu'il avait d'exprimer ses sentiments. Le rôle du professeur consistait simplement à corriger les fautes élémentaires; il n'avait pas pour rôle d'imposer sa propre intonation. Cette approche permettait à l'élève de composer avec son matériel. La fréquentation de la littérature venait alors enrichir l'imagination et le sens critique de l'enfant; en retour, il mettait en valeur la littérature en la marquant au sceau de sa propre personnalité. Ainsi qu'elle le disait un jour à l'un de ses élèves:

[...] Un jour viendra où vous trouverez SEUL la manière de dire tout ce que vous voudrez. Plus d'imitation servile. Et ce jour-là, vous aurez trouvé en même temps ce que tout être humain possède de plus précieux: la personnalité⁴¹.

Dans sa conviction que l'oreille sensible des enfants pouvait rapidement capter des sons précis, Yvonne Audet leur donnait à apprendre des poèmes qui

³⁹ Audet, *op. cit.*, pp. 11-13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

mettaient les voyelles en évidence. Ces amusants poèmes donnaient à l'apprentissage une coloration drolatique et enjouée:

LES BELLES VOYELLES

- A,A,A! - Qu'est-ce que cela?
- Allons, c'est une voyelle.
- Tu ne peux pas dire, ma belle,
- Maman ni papa, sans la voyelle A.
- É,É,É! - Tu l'as deviné?, etc.⁴².

Parce qu'elle trouvait lamentable et fade l'intonation de la voix chez les Canadiens français, Yvonne Audet préconisait une heureuse disposition d'esprit propre à extirper les inflexions monotones. Tout au long du jour, elle essayait d'imprégner de bonheur et de bonne humeur la disposition d'esprit de ses élèves. Elle avait le sentiment que «la langue française [...] est belle, claire et souriante» et elle recommandait à ses élèves: «Donnez à votre voix des intonations musicales. Apprenez à dire de beaux vers. Dites tous les matins après vos exercices: 'Je souris, je ris, vive la gaieté'»⁴³.

Elle avait la conviction qu'une heureuse disposition d'esprit s'avérait un ingrédient indispensable pour ajouter du charme à la voix. Elle leur donnait en outre des poèmes à réciter pour améliorer leur timbre et leur inculquer un sens du rythme dont elle déplorait l'absence en général dans le discours canadien-français: «La voix est grise, les phrases précipitées, la respiration est mal réglée»⁴⁴.

⁴² *Ibid.*, pp. 70-71.

⁴³ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 223. Pierre Daviault, dans sa description de «La langue française au Canada» (pp. 31-32 des *Enquêtes de commission (royale) extraparlamentaire*, Ottawa, 1951), fait observer que «le parler canadien a un ton monocorde, lourd et nasalisé qui le différencie des accents de France. La prononciation est gutturale, l'articulation insuffisante, l'intonation monotone et sans couleur» [Cité dans Guy Bouthiller et Jean Mayrand, *le Choc des langues au Québec, 1760-1970*, Montréal, PUQ, 1972, p. 593. Daviault ajoute: «Les mêmes particularités distinguent l'accent anglo-canadien ou américain de l'accent anglais.»]

[Bien qu'Yvonne Audet exigeât de ses élèves qu'ils adoptent une position particulière, elle ne leur imposait rien au niveau des gestes. Elle insistait pour que les gestes choisis soient plausibles et naturels. Tout comme pour l'intonation, le professeur devait, à son sens, laisser à l'élève l'occasion de s'exprimer individuellement; il devait tout au plus le guider dans l'utilisation de gestes qui soient à la fois «justes, simples, complets». Les styles classiques, toutefois, commandaient un type de gestes à la fois formalistes et stylisés, et le recours à une technique conventionnelle.

Dans les circonstances spéciales, Yvonne Audet travaillait en privé avec certains élèves présentant des défauts d'élocution. Elle leur donnait à faire des exercices, puis leur montrait à l'aide d'un miroir comment vérifier le positionnement des organes vocaux. Un mois de ce régime permettait généralement d'arriver à des résultats; il permettait également à l'enfant d'accroître suffisamment son degré de confiance en soi pour espérer rattraper ses condisciples⁴⁵.

La confiance en soi était considérée comme un facteur vital pour le progrès de chaque élève. L'approche d'Yvonne Audet pour rétablir le degré de confiance en soi n'avait rien à voir avec celle des praticiens du Théâtre didactique qui proposent à leurs élèves des situations fictives pour les aider à actualiser leurs potentialités. Elle distribuait des textes à ses élèves, et dans un contexte de lecture à vue, de discours préparés à l'avance et d'exercices d'articulation, elle les amenait par ses conseils à développer leur compétence particulière en matière d'interprétation. Elle voyait là le tremplin pour les amener à projeter au dehors les traits latents de leur propre personnalité.]⁴⁶

Elle leur fournissait en outre de superbes vers descriptifs en vue de «poser la voix sur le médium», et pondérait son matériel du simple poème au morceau dramatique à l'intention des élèves plus chevronnés. À son sens, le professeur devait d'abord et avant tout s'appliquer à chercher et découvrir le «timbre» de

⁴⁵ Audet, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ Ce passage entre crochets est un ajout de l'article de 1991.

chaque élève, puis lui soumettre progressivement un répertoire varié en prose et poésie de différents styles: anecdote, poème lyrique, pièce comique, morceau d'art oratoire. Elle avait aussi le sentiment que «des scènes dialoguées sont excellentes pour habituer l'élève à sortir de lui-même et pour l'initier à l'Art dramatique»⁴⁷.

Parce qu'elle avait noté que le jeune enfant est plus proche de la nature que l'adulte, Yvonne Audet privilégiait, dans les poèmes et fables qu'elle donnait à étudier à ses élèves, ceux qui avaient pour thème animaux, fleurs et lacs. L'auteur pouvait en être aussi bien canadien⁴⁸ que français.

L'enfant est plus près de la nature que l'adulte. Il vit d'une vie instantanée, perdu tout entier dans la perception du présent. Il est heureux près des fleurs, des animaux, des arbres⁴⁹.

De l'avis d'Yvonne Audet, les légendes et contes étaient d'excellentes sources de matériel où puiser pour enseigner aux jeunes enfants la diction. Elle conseillait aux mères de ses petits élèves de laisser leurs jeunes avoir foi dans ces «beaux contes qui ont enchanté notre enfance»; elle jugeait que les histoires à base d'imagination avaient leur place dans l'éducation des jeunes de trois à sept ans. Il serait toujours temps de les confronter à la froide réalité. À mesure que ses élèves avançaient en âge, elle les mettait au fait du symbolisme caché et des significations sous-jacentes aux œuvres de fiction. Ses normes au plan du répertoire étaient élevées:

⁴⁷ Yvonne Audet, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁸ [Louis Fréchette, Albert Lozeau, Basile Routhier, Émile Nelligan, Robert Choquette,] Gonzalve Desaulniers et Blanche Lamontagne étaient [des] auteurs canadiens dans l'œuvre desquels puisait madame Audet (*ibid.*, p. 119).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

Dans toute pédagogie, et surtout dans la pédagogie spéciale de la petite enfance, ce sont les qualités de mesure, de bon sens et de bon goût, qui assurent la victoire⁵⁰.

Yvonne Audet voyait dans les fables les plus purs modèles de la littérature pour récitation. Parce que seuls des adultes pouvaient réellement décoder les messages de La Fontaine, il arrivait fréquemment que les élèves plus jeunes fassent la moue si on leur demandait de les réciter. Par ailleurs, Yvonne Audet s'efforçait de leur faire aimer ces fables. Elle invitait les professeurs d'école à proposer aux enfants la récitation des fables «comme récompense», plutôt que «comme pensums», ce qui était chez eux pratique courante⁵¹.

Dans son application à leur faire apprécier davantage la littérature, Yvonne Audet initiait ses élèves aux auteurs dramatiques de premier ordre. À ses jeunes élèves de «la section d'Art Dramatique», elle confiait des rôles d'ingénue comme ceux d'Agnès dans *l'École des Femmes* et de Toinette dans *le Malade Imaginaire* de Molière.

Dans une classe de jeunes élèves, on comprendra facilement que l'ingénuité est la rose qui fleurit le plus souvent. Les pièces de Molière, de Musset, de Marivaux, font une place d'honneur à l'ingénue, ce petit être exquis, moitié ange, moitié démon et ouvrant sur la vie ses grands yeux étonnés⁵².

Pour Yvonne Audet, il était important de diversifier le répertoire de chaque élève, car elle voyait parfois se développer des manières affectées chez les élèves ayant connu des succès répétés avec la même pièce. Apprivoiser du nouveau matériel requérait une intense concentration et détournait par le fait même l'attention de l'élève face aux réactions de l'auditoire.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹ *Ibid.*, p. 201.

⁵² *Ibid.*, p. 230.

[...] recherche exagérée des nuances, des détails, des arrêts trop prolongés, des petits airs entendus, comme si le public était incapable de comprendre. À ce jeu-là, on deviendrait vite cabotin⁵³.

Cette importance accordée à la sincérité du jeu, doublée d'une formation en art vocal, constituait une assise solide pour ces étudiants encore à leurs premiers pas dans le domaine du théâtre professionnel. D'autres élèves, qui allaient devenir spécialistes du français oral, annonceurs à la radio, commentateurs, avocats ou politiciens, purent également se prévaloir de l'influence d'Yvonne Audet.

À la différence de ses contemporains⁵⁴ spécialisés dans la «starisation» des petits enfants et le racolage des mères qui hantent la sortie des artistes, son approche privilégiait l'aspect technique; l'épanouissement de l'élève était sa première préoccupation.

Rétrospectivement, il semblerait qu'Yvonne Audet se percevait elle-même comme une missionnaire de la langue française. Armée d'un dévouement presque évangélique, elle faisait fi des préoccupations financières, de sa santé et des mondanités pour faire en sorte que tout enfant canadien français, sans égard à ses problèmes d'argent, puisse recevoir une formation en phonétique. Par le biais de conférences, d'entrevues aussi bien que par ses écrits, elle lutta pour une réforme de l'enseignement jusqu'à un âge avancé, s'attirant ainsi la reconnaissance des milliers d'élèves qu'elle avait si profondément marqués.

Mais l'influence d'Yvonne Audet n'avait pas fini de produire ses effets, loin de là. L'idée qu'elle se faisait de la langue et de la culture [fit longtemps] partie

⁵³ Audet, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁴ Camille Bernard, dont le studio «Théâtre des Petits» fonctionna de 1930 à 1965 approximativement, dispensait à des enfants de deux à dix ans une formation axée sur la carrière d'acteur ou de chanteur. Elle les orientait vers des troupes professionnelles qui se produisaient à Montréal et les emmenait en tournée avec ces compagnies (entrevue avec la comédienne Mimi Jutras, novembre 1971).

intégrante de la philosophie de l'enseignement ayant cours au Québec. Son étude de l'art vocal axée spécifiquement sur la phonétique a profondément marqué le monde pédagogique au niveau de la province. Peut-être un jour sera-t-elle généralement reconnue pour son prodigieux apport au milieu québécois de l'éducation.

Conclusion

Dans l'enseignement du théâtre aux enfants, des problèmes surgissent lorsque se manifeste la tendance à 'stariser' un enfant qui devient exagérément imbu de son importance, ou lorsque des enfants servent tout bonnement de marionnettes entre les mains d'un professeur en mal d'exhiber sa compétence. Les pressions auxquelles peuvent se voir exposés des enfants en raison des impératifs de production peuvent souvent dépasser le seuil de ce qu'il leur est possible de supporter⁵⁵.

L'un des mythes les plus tenaces à propos de l'enseignement du théâtre aux enfants consiste à dépeindre l'enfant comme un pantin dont un marionnettiste s'amuse à tirer les fils à distance. Dans un tel schéma, l'enfant se plie docilement aux ordres de son maître sans manifester la moindre originalité aux plans de la pensée, de l'émotion ou de la volonté. Ainsi donc, l'enseignant réprime chez l'enfant tout esprit créateur, tandis que l'adulation du public lui «enfle la tête», et l'amène à se pénétrer exagérément de son importance.

Les écoles de théâtre pour enfants ont vu se creuser au Canada [jusqu'aux années 70] l'écart qui les sépare des théoriciens de l'expression dramatique, qui ne cessent de les décrier. Leur méthode est tenue, au mieux, pour inefficace, au pire, pour nuisible. Voici, entre autres, quelques-uns des commentaires les plus fréquents: a) les professeurs de théâtre, dans leur effort de «vedettisation des

⁵⁵ John Richard Ross, *A Preliminary Study of the Historical Background, Educational Philosophy, and Future Development of Drama in Education in Canada*, thèse de maîtrise inédite, Université de Saskatchewan, Regina, 1958, p. 85.

enfants», font plus appel à l'*ego* de ces derniers qu'à leur désir de se perfectionner, b) ils imposent à l'enfant le contact avec un auditoire avant même qu'il ne soit psychologiquement prêt à y faire face, encourageant par là un jeu qui manque de naturel et des manières affectées, et c) ils imposent à leurs comédiens en herbe un style figé de pensée et d'interprétation, bloquant ainsi la voie à toute manifestation d'originalité.

Rien ne prouve que les trois écoles visées par l'ensemble de notre mémoire, [et par la partie qui est présentée ici en particulier,] correspondent à un tel stéréotype. L'épanouissement de l'enfant y a été prôné par les directrices comme étant l'objectif primordial de leur programme, le perfectionnement de l'acteur venant au second plan. Toutes se sont dites préoccupées par le besoin de favoriser le naturel et la spontanéité, même si on relève des variantes dans les méthodes utilisées pour promouvoir de telles qualités. Yvonne Audet privilégiait un débit naturel et une gestuelle s'inscrivant dans un cadre technique; Dora Wasserman instaura des exercices visant à stimuler les émotions et l'imagination; les demoiselles Davis et Walters ont pour leur part mis au point une technique externe propre à développer la confiance en soi, condition préalable au naturel de l'interprétation. Pour faire échec au syndrome du vedettariat, Yvonne Audet diversifiait fréquemment le répertoire de ses élèves, tandis que les directrices du Montreal Children's Theatre procédaient à une rotation systématique dans la distribution des premiers rôles.

Bien que les directrices étudiées se défendent d'avoir prématurément poussé les enfants à faire du théâtre, tous confessent avoir fortement encouragé une telle pratique, la jugeant partie intégrante du processus de perfectionnement. Elles ont été unanimes à convenir que l'expérience de la scène favorisait l'épanouissement personnel dans le sens où elle a) permettait l'expression individuelle au sein d'un groupe, b) favorisait la collaboration et la participation collective, c) facilitait l'acquisition de compétences au plan linguistique et d) permettait un échange sur les plans intellectuel et émotif entre acteur et auditoire.

Même si seule Dora Wasserman privilégiait de propos délibéré le développement personnel par le biais d'exercices, les deux autres écoles y souscrivaient

indirectement en mettant l'accent sur la nécessité d'une technique externe comme tremplin vers l'acquisition de la confiance en soi et l'actualisation des potentialités internes. Du fait que l'accent était mis aussi fortement par deux de ces écoles sur la nécessité de techniques externes, certains pouvaient croire que les élèves se voyaient imposer certains concepts du théâtre pour adultes susceptibles d'entraver leur ingéniosité et leur esprit inventif.

D'une façon caractéristique, il n'a pas été fait parade d'autoglorification; au contraire, les directrices se sont révélées de consciencieuses éducatrices partageant un même amour des enfants et du théâtre. Elles ont adroitement utilisé le théâtre comme instrument pédagogique pour a) stimuler la sensibilité, b) susciter l'enthousiasme et la délectation, c) favoriser le travail d'équipe, d) motiver la réussite dans divers domaines et e) inculquer aux habitués du théâtre montréalais une certaine dose d'esprit critique.

Compte tenu de ces objectifs, il pourrait sembler que l'expression dramatique et le théâtre pour et par les enfants ont beaucoup en commun. Leur plus importante différence tient à leur attitude touchant la représentation face à un auditoire. Si, comme le soutiennent les praticiens de l'expression dramatique, le fait de monter sur scène est vraiment préjudiciable aux enfants, alors comment expliquer que les écoles de théâtre pour enfants aient connu le succès durant d'aussi longues périodes? Comment expliquer leur longévité et leur force d'attraction?

Serait-il possible que le théâtre pour et par les enfants fournisse la motivation qui fait défaut aux activités de l'expression dramatique? Alors que l'une et l'autre méthodes permettent à l'élève de participer à l'expérience imaginative, le théâtre pour et par les enfants offre en outre l'occasion de partager une expérience collective depuis le stade de la création jusqu'à son stade final. Il permet en outre à l'enfant de communiquer à un auditoire des aperçus de son sens artistique.

Si la motivation, ainsi que le prétendent les éducateurs, est la clé de l'apprentissage, alors la production de pièces peut entrouvrir aux enfants la porte

sur d'autres domaines d'étude en marge du théâtre. Elle peut les amener à chercher à acquérir les compétences requises en matière d'interprétation, savoir élocution et langue, mouvement corporel, musique, danse, art, dextérité manuelle et nombre d'autres habiletés.

Il y a nombre de questions qui se posent, d'opinions divergentes qui s'affrontent et auxquelles on ne peut apporter de véritables réponses. Tout moyen d'expression artistique nous confronte à cette incontournable réalité; il ne peut y avoir de réponses définitives. Les deux méthodes, toutefois, ne semblent pas soulever de divergences irrévocables sur le plan pédagogique; au contraire, nombre de leurs différences apparaissent superficielles. Idéalement, on espérerait pouvoir fusionner les deux idéologies en une méthode qui aurait pour objectif suprême et fondamental l'épanouissement de l'enfant sur les plans physique, sociologique, intellectuel et émotif.

[Traduction: Jean-Guy Laurin.]