

Robert Awad

Robert-Claude Bérubé

Number 120, April 1985

Le cinéma au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50855ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bérubé, R.-C. (1985). Robert Awad. *Séquences*, (120), 62–64.

LE COURT MÉTRAGE

Si l'on arrive à produire une vingtaine de films de long métrage en un an au Québec, on considère cela comme une bonne année. Mais le cinéma ne se limite pas au long métrage et il y a beaucoup de gens qui s'activent dans le domaine en tournant des courts ou moyens métrages, sans compter la vague des vidéos qui commence à se manifester et les tournages en super 8.

Le no 21 de la revue *Copie Zéro*, publiée par la Cinémathèque québécoise, se présente comme un annuaire de la production de courts et moyens métrages québécois en 1983. On y énumère plus de six cents titres. Il faut dire qu'il s'agit là d'une liste exhaustive tenant compte aussi bien de commerciaux, de films d'étudiants, d'épisodes divers de séries conçues pour la télévision que de projets individuels mis de l'avant par des cinéastes en mal de s'exprimer coûte que coûte.

Les derniers Rendez-vous du cinéma québécois fournissaient un bon étalage de cette effervescence créatrice. On y offrait soixante-quinze films de courte ou moyenne durée (moins d'une heure), après un travail de sélection effectuée par le comité d'organisation. D'où venaient tous ces films? D'abord l'O.N.F. était impliqué, à part entière ou autrement, dans la production d'au moins le tiers des oeuvres retenues; pour le reste, cela se divisait en une poussière de petites entreprises indépendantes de productions où l'ACPAV et Ciné-groupe émergeaient à peine avec des noyaux de trois ou quatre films.

Sur le plan du traitement, le tiers des films se présentaient comme des documentaires ou reportages (la plupart jouant entre cinquante et soixante minutes), un autre tiers comme des oeuvres de fiction (ça se situait autour des trente minutes), un cinquième comme des films d'animation (entre cinq et quinze minutes) et le reste comme des expériences techniques ou des essais poétiques.

À la lecture des génériques, on remarquait les noms de dix-huit femmes qui s'étaient occupées en tout ou en partie de la réalisation d'autant de films. Certaines de ces oeuvres étaient animées de préoccupations féminines, voir féministes, sans qu'il y ait pourtant exclusivité dans cette tendance.

Pour ceux qui s'intéressent à l'évolution du cinéma d'ici, c'était là une chance unique d'observer la diversité des thèmes abordés dans une catégorie du cinéma que le grand public n'a pas souvent la possibilité d'apprécier, tant sont nombreux les problèmes de distribution dans ce secteur. Pour apprécier les joies, les valeurs et les problèmes du travail en court métrage, **Séquences** a voulu rencontrer trois artisans dans ce domaine.

Robert-Claude BÉRUBÉ

Robert Awad

Originaire de Bathurst au Nouveau-Brunswick, Robert Awad a été travailleur social avant de poursuivre des études en architecture à l'université McGill de Montréal. Converti au cinéma, il réalise avec André Leduc **L'Affaire Bronswik** [présenté en compétition à Cannes en 1978], puis signe seul **La Fièvre du castor** en 1979 et **Amuse-gueule** [1984] sous-titré « Un extraordinaire conte de faim ». Ce dernier film a été présenté dans le circuit des salles Cinéplex-Odéon et diffusé par Radio-Canada, le 24 février dernier. Robert-Claude Bérubé et Florence Bolté l'ont rencontré pour SÉQUENCES, dans les bureaux de l'Office national du film, le 27 février 1985.



Séquences — Commençons par parler de la façon dont vous avez abordé le cinéma. N'avez-vous pas fait des études d'architecture?

Robert Awad — De fait, je suis architecte. Mes premiers films étaient des travaux pratiques pour mes cours. Nous avions un cours qui s'appelait Communication, comportement et architecture; dans ce cours, nous avions à faire un projet sur la ville, un projet d'exposition. Le professeur nous avait laissé le choix entre une maquette et un scénario de film sur cette exposition. J'ai choisi la scénarisation et cela fut assez intéressant pour que le professeur nous propose de faire le film correspondant à ce scénario. Ça a donné un film sur le fleuve et ses rapports avec la ville. Ce fut mon premier ou l'un de mes premiers films. Par ailleurs, je m'intéressais beaucoup à la photo, à l'animation, à tout ce qui était graphique. Étant donné que je ne savais pas très bien

dessiner, j'ai développé une technique où je me servais de photos, de gravures; j'animais à partir de ces éléments-là. En même temps, je poursuivais mes études d'architecture; alors je m'intéressais de moins en moins aux travaux pratiques d'architecture et de plus en plus aux essais de cinéma que l'on faisait à l'intérieur de ces cours. Même si je me rendais compte que j'étais finalement plus porté vers le cinéma que vers l'architecture, j'ai préféré finir mon cours. À l'occasion d'un cours sur la planification urbaine, j'ai réalisé un film intitulé *Until When?* avec lequel j'ai gagné un prix dans un festival de films d'étudiants (à Sir George Williams). Quand je suis retourné chez moi, au Nouveau-Brunswick, j'ai montré ce film en Super 8 à mes parents et à mes amis. C'était d'ailleurs un film sur Bathurst, sur l'Acadie. Certains m'ont encouragé à gonfler le film en 16 mm pour le présenter à la

L'Affaire Bronswik

télévision. L'O.N.F. venait à cette époque de se régionaliser. Un bureau était ouvert à Halifax. J'ai présenté mon film aux gens de l'Office, mais ils étaient plus intéressés à ce que je leur présente un scénario d'un film nouveau. Ils avaient un programme de stagiaires et ils m'ont offert d'y participer, car j'étais le premier Acadien à se présenter. J'ai hésité, car j'avais déjà une offre d'engagement de Moshe Safdie pour un travail assez rémunérateur. Je pouvais travailler comme architecte à quatre cents dollars par semaine ou comme cinéaste à cent trente-cinq dollars. J'y ai pensé pendant quinze minutes et j'ai décidé d'aller au cinéma. Je suis cinéaste depuis ce temps-là. Les gens d'Halifax m'ont d'abord donné l'occasion de faire un stage pour apprendre les trucs du métier, et c'est à ce moment-là que j'ai fait *Truck*; ça été fait en quelques mois avec les moyens du bord pour un coût total de sept mille dollars. Le programme de régionalisation s'est ensuite étendu à Moncton, mais à ce moment-là, j'étais déjà rendu à Montréal où je travaillais à *L'Affaire Bronswik*. Je ne suis pas retourné en Acadie depuis ce temps-là.

— **C'est surtout *L'Affaire Bronswik* qui vous a fait connaître?**

— En dehors de l'O.N.F. oui, mais c'est *Truck* qui m'a fait connaître à l'O.N.F. Personne n'était au courant de la fabrication de ce film, puisque le film a été produit par les anglophones.

— **Vous êtes donc parti d'un film artisanal, fait avec peu de collaborateurs, pour passer à une entreprise plus élaborée demandant l'aide d'un plus grand nombre de techniciens.**

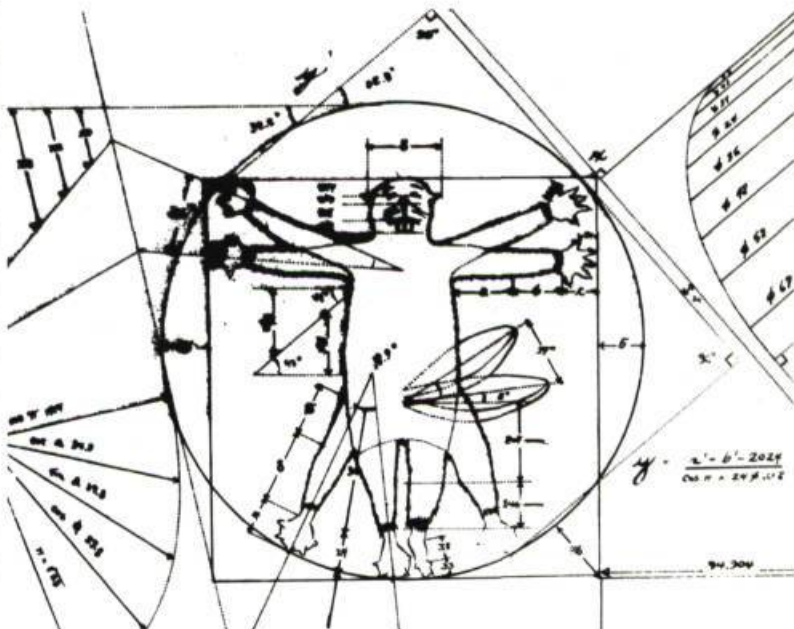
— Mais *L'Affaire Bronswik* est



aussi un film artisanal. J'ai fait ça avec André Leduc et nous avons tout fait à deux, aidés de Michel Labrosse. J'ai écrit les textes, fait le montage image et le montage de la trame musicale à partir de musiques de la sonothèque de l'O.N.F. Moi, je me suis occupé de la caméra et André du son. Nous avons bâti les décors. On a fait l'animation à deux. Ça reste donc une oeuvre artisanale faite avec un peu plus de moyens, demandant plus de recherches. C'est tout.

— Sur un plan satirique, est-ce que vous visiez deux cibles en même temps à ce moment-là: la société de consommation, et peut-être même la tradition documentaire de l'O.N.F.?

— Non, pas vraiment. Ce qui nous préoccupait d'abord, c'était une question de format. Nous étions conscients des problèmes de diffusion du court métrage et nous ne voulions pas passer inaperçus. Nous avons donc décidé de faire un film de trente minutes. Ensuite nous avons choisi un style qui soit plus abordable, plus « grand public » que celui du cinéma d'animation traditionnel. Et là, nous avons cherché le sujet. Après avoir éliminé divers thèmes (la religion, les automobiles, la sexualité, etc.), nous nous sommes arrêtés sur la télévision. Pendant deux mois, nous avons imaginé des gags, mais sans pouvoir trouver un filon pour joindre tout cela. Nous avons finalement inventé l'histoire d'un type qui trouve un appareil de télévision maléfique qui lui cause toutes sortes d'ennuis. Nous avons greffé là-dessus les gags que nous avions déjà trouvés. Il fallait ensuite régler le problème du mariage de l'animation et du réel. Nous avons voulu créer un procédé d'animation



La Fièvre du castor

qui soit plus compatible avec le réel et nous avons décidé d'utiliser le collage (la photo découpée avec, à l'occasion, des dessins ajoutés). Pour justifier ce mélange, nous avons songé à la formule d'un pseudo-documentaire sur une affaire supposée qui se serait produite en 1964. C'est à ce moment-là que le film a pris son style et que les éléments divers qui le composaient se sont intégrés dans un ensemble unifié.

— Et *La Fièvre du castor*, est-ce que ça a été conçu dans le même style?

— *La Fièvre du castor*, pour moi, c'est comme une petite parenthèse. C'est un travail de commande qui m'est venu par l'intermédiaire du secteur anglais d'animation. On disposait d'une somme offerte par un organisme du gouvernement

chargé de promouvoir l'unité nationale. Au secteur français, on ne voulait pas toucher à cet argent-là, mais le secteur anglais n'avait pas les mêmes scrupules. On avait vu *L'Affaire Bronswik* et on crut que je pourrais faire quelque chose de valable dans le même esprit. Le sujet ne m'emballait pas particulièrement (je ne rêvais pas du Canada quand je me couchais le soir), mais j'étais en chômage et j'acceptai d'écrire un scénario. On approcha ensuite divers cinéastes pour le réaliser, mais aucun n'était libre. On est revenu à moi. Comme j'avais déjà fait un premier pas (et puisque j'avais encore la hantise du chômage!), j'ai accepté de réaliser le film. Et puis cela me donnait l'occasion de travailler d'une façon plus professionnelle et avec une autre forme de production, celle du

secteur anglais.

— **Qu'entendez-vous par une autre forme de production?**

— Le studio anglais est orienté différemment du studio d'animation française. En animation française, la production est plus individualiste; chacun fait son film, son petit truc. Chez les anglophones, chacun fait aussi son affaire, mais collabore aussi aux films des autres. Pour *La Fièvre du castor*, la moitié des animateurs du studio anglais a travaillé avec moi à un moment ou à un autre. Ça été vraiment un extraordinaire travail de collaboration, un travail d'équipe bien intéressant pour moi.

— **Ce film a été réalisé en deux versions?**

— Oui. On m'a demandé de faire deux films. La version anglaise s'appelle *The National Scream*. J'ai commencé par la version française

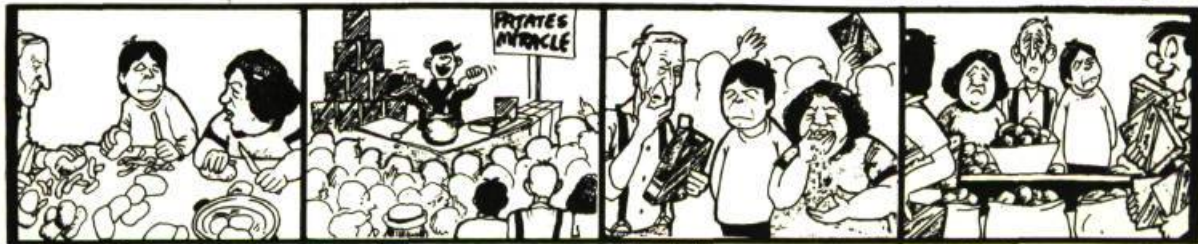
puisque je suis francophone, puis j'ai travaillé avec David Verrall pour une adaptation en anglais. J'avais d'abord essayé de remonter le film en anglais comme il l'était en français et ça ne marchait pas; je me suis dit que l'humour anglais, c'est pas pareil. Nous avons donc adapté le sujet et fait un film différent. Finalement, j'aime mieux la version anglaise qui ressemble un peu plus à *L'Affaire Bronswik* que la version française; je trouve aussi que le montage est plus réussi, plus serré.

— **Il semble qu'il y ait un intervalle assez long entre *La Fièvre du castor* et *Amuse-gueule*, votre dernier film?**

— À regarder les dates, cela paraît plus long qu'en réalité. Il faut dire que je suis pigiste et que je ne travaille pas régulièrement à l'O.N.F. Il reste qu'*Amuse-gueule* a pris près de deux ans et demi

de ma vie; le film a été terminé en 1983 et lancé en 84. J'ai mis presque huit mois à la rédaction du scénario, d'abord seul, puis avec divers collaborateurs. Cela a donné un texte de cent pages, très détaillé, et illustré de dessins que j'ai fait faire par un jeune homme, Luc Lavoie, que j'ai découvert par hasard et qui m'a surpris par sa rapidité d'exécution et son sens de la composition. Je lui ai trouvé tellement de talent que j'ai décidé de l'initier aux techniques d'animation. En fin de compte, il a animé tout le film, sauf la séquence d'insémination artificielle. Je voulais d'ailleurs un style un peu plus naïf, revenir comme à mes débuts à une animation du genre collage, plus proche du réel, avec utilisation de photos découpées, et aller vers des couleurs pastel, réaliser quelque chose qui ne soit pas ultra-

Une page du scénario d'*Amuse-gueule*



Tournage réel

Photo-animation

Photo-animation

Photo-animation

Au marché. Devant le 'stand' d'un vendeur annonçant un nouveau produit miracle.

Vendeur: "Vous n'avez qu'à ajouter de l'eau...."

Armand, Yvette et Fernand consternés.

La patate instantanée fait fureur!

Yvette (avec ironie):

"Pis à part d'ça Armand, ta terre est pas assez grasse!"

Armand aurait peut-être survécu au choc de la patate frite...

...mais celui de la patate miracle fut fatal!

Narrateur:

Où pas mangeable! affirme Yvette.
Où d'la décadence! rétorque Armand.

Où la fin de notre terre à patates, pensa avec raison Fernand!

raffiné comme animation. Entre-temps, j'ai rencontré un de ses amis qui était au chômage et c'est lui qui a dessiné les décors. Ce film qui possède ce que je peux appeler mon style a donc été fait en bonne partie par deux jeunes que j'ai dénichés et avec qui je retravaille d'ailleurs actuellement.

— Il y a une part importante du film qui est jouée par des comédiens, ce qui contribue d'ailleurs à le différencier de vos autres films qui se présentaient comme de faux documentaires. Cette fois nous sommes nettement dans le domaine de la fiction. Il s'agit d'une sorte de parabole, d'un conte. Toutes ces scènes avec comédiens, c'est vous qui les avez tournées?

— Oui. Je les ai dirigées seul dans un studio avec des décors bâtis rapidement selon les données du scénario illustré. Il y a eu pour ce court métrage à peu près autant de travail de préparation que pour un long métrage au point de vue tournage. Ce n'était pas toutefois ma première expérience de travail en studio avec des comédiens puisque certaines scènes du narrateur dans *La Fièvre du castor* furent tournées dans ces conditions.

— Tout au long de votre carrière, même si vous avez fait vos films pour l'O.N.F., vous avez été pigiste?

— Toujours. Pour chaque film, il fallait faire approuver le projet, négocier un nouveau contrat.

— Le budget de ce dernier film devait être assez considérable.

— Les budgets sont toujours relatifs, si l'on tient compte des services internes de l'O.N.F. Pour être honnête, je ne sais pas combien le film a coûté exactement; mais je suis persuadé que proportion-



Amuse-gueule

nellement, par minute, il a coûté moins cher qu'un film conventionnel d'animation de l'O.N.F.

— Est-ce qu'on peut dire que la plupart de vos collaborateurs pour *Amuse-gueule* sont des gens étrangers à l'O.N.F.?

— En fait, personne du studio d'animation de l'O.N.F. n'a participé à ce film, parce que chacun était occupé à faire son film et aussi parce que les gens qui sont là n'ont pas tout à fait le même style que moi et que je ne sentais pas d'affinité particulière entre leur façon de travailler et la mienne. J'ai donc utilisé des artistes que j'ai découverts, qui n'avaient pas encore de style très personnel et que j'ai donc pu orienter dans mon sens. En y pensant bien cependant, il faut que je signale qu'Yvon Mallette, du studio d'animation, a contribué à une séquence et à quelques décors. Ce ne fut donc pas un travail de collaboration comme avec l'équipe

anglaise pour *La Fièvre du castor*.

— Si votre film n'avait pas été accepté à l'O.N.F., est-ce que vous auriez pu le faire quand même dans l'industrie privée?

— Non, ce genre de film coûte trop cher à produire et ce n'est pas assez rentable. Si le film n'avait pas été accepté (ce qui a failli arriver d'ailleurs, parce que j'ai dû le présenter deux fois au comité du programme), à moins d'avoir reçu une subvention colossale du Conseil des Arts ou de la Régie générale du cinéma, je n'aurais pas pu le réaliser. Ou encore j'aurais dû le modifier à tel point que ce serait devenu autre chose. Donc, si je veux continuer à faire ce genre de cinéma, j'en suis un peu réduit à travailler à l'O.N.F.

— Vos projets actuels se situent pourtant dans l'industrie privée?

— Il y a un film que je devais tourner sur le Mermoz, ce bateau qui a fait la traversée entre Québec

et Saint-Malo avec un équipage de jeunes. Mais les circonstances ont fait que je n'ai pas pu tourner moi-même, quelqu'un d'autre a dû y aller à ma place. Il s'agit d'une expérience de tournage en vidéo financée en légère partie par l'O.N.F., mais surtout par Radio-Canada et on espère intéresser Téléfilm Canada à l'affaire. Le financement n'est pas encore tout à fait réglé.

— S'agit-il d'une conception strictement documentaire?

— Ce devait être au départ un semi-documentaire, mêlé de fiction. Mais comme on ne m'a pas rapporté exactement le matériel que j'aurais voulu, ça va devenir probablement un documentaire humoristique sur la jeunesse en utilisant le prétexte du Mermoz dont la traversée s'est faite du 28 mai au 6 juin 1984 et en faisant un parallèle avec une autre traversée de l'Atlantique qui s'est faite quarante ans auparavant avec des gens du même âge, mais pour un motif différent, puisque ces jeunes-là s'en allaient faire la guerre en Normandie. Je voudrais traiter cela avec un certain clin d'oeil. Par ailleurs, je viens tout juste de terminer un vidéo-clip sur une chanson de Paul Piché: « Cochez oui, cochez non ». Ce fut une expérience agréable que j'aimerais répéter de temps à autre. J'ai aussi la tentation de la publicité.

— Est-ce que vous avez la tentation du long métrage?

— Énormément. Je travaille actuellement à une idée de film. Il faudra que je recrute pour la développer des collaborateurs à ma convenance; ce qui n'est pas toujours facile.

— Un bon avantage que vous avez

à l'O.N.F., c'est que l'Office s'occupe de la distribution.

— Je suis bien content de ce que l'O.N.F. a fait pour la distribution de mes films mais, pour être honnête, il a fallu que je m'en occupe aussi, que je suive les démarches.

— D'accord, mais la structure est là, alors que dans le privé c'est beaucoup plus difficile et il n'y a pas de loi pour obliger les cinémas à présenter des courts métrages en complément des films mis au programme. Comment concevez-vous la distribution des courts métrages dans un tel contexte?

— Avec des subventions d'organismes gouvernementaux. Supposons qu'*Amuse-gueule* ait été fait dans le privé et que j'aie fait les mêmes démarches. La chaîne de cinémas Odéon acceptait de coupler le film avec *S.O.S. fantômes* (version française de *Ghostbusters*),

mais il fallait livrer huit copies 35 mm et les revenus escomptés pour cette location étaient loin de justifier la dépense. L'O.N.F. l'a fait, mais un créateur privé aurait dû aller quêter à la Régie pour faire les copies. Et ce n'est pas le prix payé par la télévision pour une présentation qui peut le rentabiliser non plus.

— Est-ce qu'une loi imposant un contingentement serait utile?

— Je ne sais pas. Même si une loi imposait de passer des courts métrages, cela n'augmenterait pas les taux de location et ne diminuerait pas les dépenses à faire pour le tirage des copies et pour

le gonflage si nécessaire. Il faudrait encore être subventionné. Et si on fait du cinéma qui implique une certaine expérimentation, il faut carrément se faire subventionner.

— Y a-t-il une question que vous aimeriez aborder et qui n'aurait pas été touchée dans cet entretien?

— Il y aurait peut-être un commentaire que j'aimerais faire sur quelque chose qui me tient à coeur. Je me sens un peu frustré aussi par le fait que je fais un genre de films humoristique qui n'est pas classifiable dans les festivals conventionnels. Mes films sont refusés dans les festivals de films d'animation, parce qu'ils ne sont pas suffisamment animés et dans les festivals de courts métrages de fiction ou autres, sous prétexte qu'ils sont trop animés. Finalement, je me rends compte que je fais des films pour le public et pas tellement pour les critiques. D'après les échos que j'ai perçus, *Amuse-gueule* n'a même pas été retenu par les critiques pour leur prix aux Rendez-vous du cinéma québécois. Et ça me blesse. C'est un film qui a exigé deux ans de travail, où il y a je crois des trouvailles techniques intéressantes et qui, sous le couvert de l'humour, fait montre d'une conscience sociale actuelle. C'est comme si le film n'avait même pas été présenté. J'ai eu d'autres expériences dans le même sens, et à la longue, ça me rend agressif. Il me semble qu'il n'y a pas beaucoup de place pour les films humoristiques dans les prix et pourtant je crois que c'est le genre de films qui touche le grand public et qui peut même l'éveiller en douce sur divers problèmes. D'ailleurs, c'est dans cette veine que j'ai l'intention de continuer.