

***Les Muses orphelines* du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau**

André Loïselle

Numéro 30, automne 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041473ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041473ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Loïselle, A. (2001). *Les Muses orphelines* du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau. *L'Annuaire théâtral*, (30), 97–106.
<https://doi.org/10.7202/041473ar>

André Loiselle
Université Carleton

Les Muses orphelines du théâtre au cinéma : en conversation avec Robert Favreau

L'adaptation cinématographique de pièces de théâtre, bien que très courante non seulement à Hollywood mais aussi en France, en Angleterre et ailleurs, demeure un phénomène assez récent au Québec comme au Canada¹. Ce n'est que depuis une dizaine d'années qu'ont été présentées certaines adaptations comme *Being at home with Claude* (Jean Beaudin, 1992), *Love and Human Remains* (Denys Arcand, 1993), *Lilies* (John Greyson, 1996), *Matroni et moi* (Jean-Philippe Duval, 1999), liste à laquelle on peut ajouter les films de Robert Lepage. L'an dernier, Robert Favreau réalisait *Les Muses orphelines* (2000) basée sur la pièce de Michel Marc Bouchard. Nous lui avons demandé de nous parler du processus d'adaptation et du contexte dans lequel cette pratique évolue. Mais tout d'abord, pourquoi selon lui y a-t-il si peu de liens entre le théâtre et le cinéma au Québec ?

Robert Favreau : Il est vrai que nous sommes une des rares cultures à avoir fait si peu d'adaptations. Je pense que cela s'explique en partie par la jeunesse de notre cinéma – quarante ans c'est quand même très jeune pour une cinématographie et je

1. Voir André Loiselle, « Scenes from a failed marriage : A brief analytical history of Canadian and Québécois feature film adaptations of drama from 1942 to 1992 », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 1 (printemps 1996), p. 46-66.

crois qu'on manque encore un peu de maturité –, mais surtout par ses origines documentaires. Le documentaire au Québec s'est développé dans le mépris du texte. Mépris souhaitable, nécessaire, car la réalité documentaire est une réalité mouvante qui se capte avec la caméra, mais qui ne peut se figer dans l'écrit. L'idée d'avoir un texte antérieur au film est contraire à la pratique documentaire. Cependant je crois que ce mépris du texte s'est longtemps accompagné d'une peur du texte. Peur de travailler avec des auteurs et avec des textes préexistants, et ce, qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou de romans. Il ne s'est donc pas établie au Québec, sinon très tardivement, une tradition de rencontres entre cinéastes, scénaristes et auteurs d'œuvres littéraires. Il a fallu passer par un bon nombre d'expériences quelque peu navrantes avant de surmonter cette peur et de commencer, collectivement, à collaborer de plus près avec des scénaristes – même s'il y a encore relativement peu de scénaristes de cinéma, parce que ce n'est pas reconnu et que c'est beaucoup plus payant d'être scénariste pour la télé. Depuis *Being at home...*, on voit une ou deux adaptations par année, ce qui est appréciable. C'est là un signe de maturité, je crois.

Mais il y a encore des préjugés, surtout au niveau des instances décisionnelles. Par exemple, les programmes d'aide à la scénarisation, que ce soit à la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles) ou à Téléfilm Canada, ont souvent une clause restrictive qui stipule que seuls les projets de scénarios originaux seront retenus. Pas question d'adaptations ! Donc, quand on propose aux institutions des projets tirés du théâtre, il y a toujours beaucoup de réticences, parce que, nous dit-on, « le théâtre c'est lent, c'est beaucoup de dialogues, c'est du huis clos, etc. ». J'ai l'impression qu'à ce niveau, le milieu – les réalisateurs, les producteurs – est plus ouvert à l'adaptation que le sont les institutions. Les institutions ont encore peur du texte préexistant, même du roman. Alors que si une pièce intéresse un cinéaste ou un producteur, les créateurs n'hésitent plus désormais à se l'approprier.

André Loiseau : Parlons du cas précis des *Muses orphelines*. Comment en êtes-vous venu à vous approprier ce texte ? Avez-vous immédiatement décidé d'adapter la pièce le soir même où vous l'avez vue sur scène ?

R.F. Non pas vraiment. Je ne vais jamais au théâtre et je ne lis jamais de livres en pensant immédiatement à une adaptation. D'ailleurs, je travaille présentement à l'adaptation du roman *Un dimanche à la piscine de Kigali* (2000) de Gil Courtemanche, que j'avais adoré quand je l'ai lu, mais sans penser à l'adapter. À vrai dire, c'est Michel Marc Bouchard qui m'a dit que je devrais en faire une adaptation. Quand j'ai vu *Les Muses orphelines* en 1993, j'ai été profondément bouleversé par le spectacle,

mais sans me dire « ça ferait vraiment un bon film ». Une semaine après avoir vu la pièce pour la première fois, j'en ai parlé avec certains des participants à un atelier que je donnais sur la direction d'acteurs. L'un d'entre eux a souligné l'aspect très cinématographique du texte de Michel Marc. Je suis alors retourné voir la pièce et c'est là que j'ai pensé en faire un film. Pas parce que ce texte était particulièrement « cinématographique », mais parce que le spectacle m'avait touché autant la deuxième fois que la première. Alors j'ai compris que quelque chose dans ce texte me parlait vraiment.

D'ailleurs, selon moi, on ne peut pas immédiatement décider si une pièce ou un roman est « cinématographique » ou non. Je me souviens d'avoir pensé en lisant *L'homme flambé* (*The English Patient*, 1992) que c'était un livre absolument inadaptable, et pourtant on en a fait un film, excellent en plus. Pour en arriver à déterminer si un roman ou une pièce est vraiment adaptable – comme j'en ai fait l'expérience en travaillant sur l'adaptation de *L'ombre de l'épervier* (Noël Audet, 1988), sur le projet des *Muses...* et maintenant avec *...Kigali* –, il faut quatre, cinq, six semaines de réflexion. Je suis quant à moi convaincu que personne ne peut dire en lisant un roman ou en voyant une pièce pour la première fois : « Ah, ça c'est cinématographique ! ». Ce qui m'importe, c'est de savoir si la thématique de fond du texte me touche ou m'intéresse suffisamment pour que j'y consacre cinq ans de ma vie.

A.L. Et qu'est-ce qui vous a touché dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard ?

R.F. La première chose que j'ai constatée, c'est que, tout au long de la représentation, je passais constamment du rire aux larmes. Je continuais à brailler quand je riais et je continuais à rire quand je pleurais, parce que c'est un texte qui joue continuellement sur différentes émotions. D'un point de vue plus abstrait, c'est la thématique de l'abandon qui m'a touché. J'ai été bouleversé par le drame des quatre enfants Tanguay abandonnés vingt ans plus tôt par leur mère partie avec un autre homme et par le père qui a choisi la mort sur un champ de bataille. Peu de gens ont vraiment vécu l'abandon pendant leur enfance, mais je pense qu'on a tous subi les affres de l'abandon à un moment ou à un autre de notre vie – parce qu'un amoureux, un ami, ou un parent nous avait quittés –, et c'est fondamentalement ce dont traite la pièce.

Une fois que j'ai décidé d'entreprendre l'adaptation, là les éléments potentiellement cinématographiques du texte ont commencé à apparaître. Tout d'abord, le fait que le dialogue crée un incroyable suspense, par des revirements et des rebondissements qui nous tiennent sans cesse en haleine. Puis il y a aussi l'environnement, le village, dont les quatre personnages parlent toujours sur scène. La façon

dont le texte est construit fait surgir beaucoup d'images de l'univers qui entoure la maison des Tanguay. C'est presque un cinquième personnage auquel le dramaturge fait constamment allusion. Dès que l'on décide de mettre en images ce personnage, on se retrouve avec quelque chose de plus vaste que ce que le théâtre peut nous offrir.

A.L. Avant de parler plus en détails du traitement cinématographique de l'environnement, j'aimerais que vous me disiez un mot du rôle que Michel Marc a joué dans l'adaptation.

R.F. J'ai rencontré Michel Marc lorsque j'ai vu la pièce pour la première fois. Louise Portal, que je connaissais, jouait Catherine, l'aînée de la famille Tanguay. Je suis allé la voir en coulisse après le spectacle et elle m'a présenté à l'auteur. Michel Marc m'a alors dit tout le bien qu'il pensait de mon film *Nelligan* (1991) et une complicité s'est immédiatement établie entre nous. Ainsi quand je lui ai fait part, lors d'une rencontre ultérieure, de mon intention d'adapter sa pièce, je me sentais déjà à l'aise avec lui. Il m'a dit bien honnêtement que mon projet l'intéressait, mais qu'il avait déjà été contacté par quatre autres cinéastes et qu'il aimerait voir une proposition plus élaborée. Dès le départ, j'avais décidé de ne pas écrire le scénario moi-même. J'ai engagé Gilles Desjardins pour la scénarisation et c'est sur la base d'un premier traitement que Michel Marc a finalement accepté mon offre.

A.L. Est-ce que vous aviez exclu dès le début la possibilité que Michel Marc écrive lui-même le scénario ?

R.F. Oui. J'ai dit à Michel Marc d'entrée de jeu que je préférais travailler avec un autre scénariste. J'avais vu *Lilies*, qui est un film extrêmement riche, mais qui ne réussit pas selon moi à s'affranchir de ses origines théâtrales, en partie, je crois, parce que Michel Marc, qui en a écrit le scénario, ne pouvait se distancier suffisamment de son texte original. Ce ne fut pas difficile de le convaincre, parce que Michel Marc lui-même ne voulait pas s'engager dans un autre processus d'adaptation si peu de temps après *Lilies*. On s'est donc entendu très tôt sur le fait qu'il ne serait pas directement impliqué au niveau de l'écriture. Mais il faut aussi dire que Michel Marc est un individu très généreux, ouvert, très humain – c'est aussi un gars drôle à donner mal au ventre – et que ses suggestions ont toujours été les bienvenues. L'une des premières choses qu'il nous ait proposées, c'est de nous faire visiter son pays, le Lac Saint-Jean, là où la pièce se déroule. Michel Marc, Gilles, la productrice Lyse Lafontaine et moi avons passé trois ou quatre jours au Lac. Ça a été une révélation. C'est là que l'environnement s'est imposé comme cinquième personnage.

Le barrage électrique, le paysage, les routes le long des bleuetières, la scierie, les gens qu'on a rencontrés, tout ça nous a donné les clés dont nous avons besoin pour l'adaptation.

A.L. Ce n'est qu'après le voyage au Lac que vous avez décidé de vous débarasser du huis clos de la pièce ?

R.F. Non. On avait décidé bien avant ça d'ouvrir la pièce, car *Les Muses...* présente un faux huis clos. Par ses références constantes au village et aux voisins, le texte dramatique est déjà ouvert, même si le théâtre ne permet pas de présenter sur scène l'environnement des personnages. L'addition de séquences qui montrent le village ne constitue pas une stratégie cinématographique visant à briser le huis clos théâtral, car, encore une fois, ce n'est pas un vrai huis clos. Tout était là dans le texte original, et il n'y avait qu'à rendre visible par l'image ce que le drame évoquait par le verbe.

Le voyage nous a permis d'avoir une connaissance concrète du cinquième personnage. Je vais vous donner l'exemple d'une chose à laquelle on n'aurait jamais pensé si nous n'étions pas allés au Lac. Nous avons fait notre voyage au début du mois de mai, mais il faisait déjà extraordinairement chaud et il y avait déjà des feux de forêt qui faisaient rage. Plusieurs mois plus tard, alors que Gilles et moi travaillions sur la structure temporelle du scénario, ces images du Lac en feu nous sont revenues en mémoire pour nous offrir une solution parfaite à un problème narratif majeur de transposition dans le temps. Dès le départ je ne voulais pas situer le film en 1965, qui est l'époque de la pièce. J'avais travaillé énormément à la reconstruction du passé pour *L'ombre de l'épervier* et j'avais envie de rester dans le présent avec *Les Muses...*

A.L. Vous m'excuserez de vous interrompre, mais en changeant l'époque, vous ne croyez pas avoir changé la portée politique de la pièce ? C'est difficile de ne pas lire allégoriquement une pièce québécoise qui se déroule en 1965 et qui présente un personnage, Isabelle, qui essaie de s'approprier la langue française et qui a soif de liberté. Le film perd cette allégorie.

R.F. Oui. Peut-être. Mais pour être franc, je n'ai jamais parlé de cette question avec Michel Marc et même si je me trompe, je pense que ce n'est pas le niveau de lecture le plus important pour lui. Bien que la dimension de la libération nationale y soit sans doute présente, ce n'est pas ce qui m'attirait dans le texte. Pour moi il y avait des choses plus fondamentales et, en modernisant l'histoire, on pouvait en

parler tout aussi efficacement, sinon plus efficacement par rapport à une possible identification des spectateurs au drame d'Isabelle.

Mais actualiser l'action posait aussi des problèmes. Tout d'abord la célébration pascalle au village n'a pas la même portée symbolique en l'an 2000. Deuxièmement, la mort du père qui va se faire tuer en Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale perd aussi sa logique chronologique; même les guerres de la Corée et du Vietnam ne pouvaient pas correspondre. C'est là que les feux de forêt du Lac sont venus à notre rescousse : le père pourrait devenir un pompier mort lors d'un énorme feu vingt ans plus tôt et dont on commémorerait le sacrifice héroïque – qui n'est au fond qu'un suicide déguisé – par un spectacle organisé à l'école du village. Donc la réalité très concrète de la forêt en flammes nous a offert une clé sans laquelle tout autre équivalence aurait été fort difficile à concevoir.

Je suis aussi retourné au Lac une seconde fois, plusieurs mois plus tard, et encore là, la géographie du territoire m'a fourni de nouvelles clés. J'avais imaginé un gouffre ou un tunnel, un espace physique et psychologique dans lequel Isabelle irait se cacher. Et c'est en visitant le barrage que j'ai découvert le dédale souterrain dont j'avais besoin. Encore une fois, la réalité du lieu m'a offert des clés narratives et symboliques.

A.L. J'aime bien l'idée du père pompier. Mais le fait que c'est Catherine qui organise la célébration commémorative avec ses étudiants crée un lien entre elle et son père qui semble absent de la pièce. Elle recrée son père par la performance théâtrale un peu comme Isabelle et Luc recréent leur mère absente par la performance, mais de façon moins officielle.

R.F. Je vois ce que vous voulez dire. Mais je crois que c'est une lecture restrictive et certainement pas celle qu'on souhaitait. Nous voulions souligner le rôle de Catherine dans la communauté. Martine est devenue militaire et vit au Pôle Nord, Luc a quitté le Lac Saint-Jean pour aller à Montréal et Isabelle veut aussi partir. Catherine est la seule qui soit restée au village. Elle veut faire oublier les scandales rattachés à sa famille. Donc elle se dévoue à l'excès pour le village que sa mère, son père, son frère et ses sœurs ont abandonné. Elle veut être une citoyenne exemplaire : elle est devenue enseignante, elle organise la fête du village, et si on avait eu le temps, on l'aurait probablement faite mairesse ou échevin. En changeant l'époque de l'action, il fallait changer Catherine, qui ne pouvait plus être la vieille fille frustrée, sorte de mère supérieure sans collerette de la pièce. Il fallait la rendre moderne tout en la présentant comme « coincée », au propre et au figuré, dans ce village isolé.

Ce n'est pas sa propre admiration pour son père qu'elle met en scène dans la petite pièce qu'elle monte avec les étudiants. Elle ne fait que donner aux villageois ce qu'ils demandent, c'est-à-dire un héros. Parce qu'il est vrai que l'enfant du père, c'est Martine, la militaire, masculine, lesbienne qui pointe l'arme à feu vers les garçons du village quand ils menacent son frère. Et je crois que le lien entre le père et Martine est plus fondamental que le lien entre le père et Catherine.

A.L. Vous choisissez de nous montrer le père dans le film avec l'utilisation de flashbacks, et vous montrez aussi la mère, qui n'apparaissent ni l'un ni l'autre dans la pièce. Est-ce que vous croyiez qu'il était nécessaire d'utiliser le retour en arrière pour que le film se tienne au niveau de l'histoire ?

R.F. Le retour en arrière a été utilisé comme substitut au très long récit du passé qui figure dans la pièce. Pendant longtemps, Gilles et moi avons essayé de trouver un moyen de transposer ce segment qui est trop théâtral, où le dialogue est essentiellement descriptif, ce qui au cinéma ne pardonne pas ! Au théâtre, il y a une convention du monologue descriptif que tout le monde accepte depuis des siècles. Les gens vont au théâtre prêts à se faire raconter des choses verbalement. Mais les spectateurs vont au cinéma surtout pour « voir » et si on leur montre quatre personnages qui ne font que parler, parler et parler, on les perd. Au cinéma, il faut montrer. Mais on ne pouvait pas montrer le passé de façon objective, car ce sont précisément les déformations, les distorsions subjectives du passé qui dictent le drame présent. Nous avons donc essayé de donner une qualité onirique aux *flashbacks* pour évoquer une mémoire émotive qui a peu à voir avec ce qui s'est vraiment passé. Donc on a brisé, fragmenté, pulvérisé ce passage théâtral par l'intermédiaire des *flashbacks*, pour recréer l'émotion que la pièce communique d'une façon qui n'aurait tout simplement pas fonctionné au cinéma. D'ailleurs, il a fallu que je me batte tout au long du tournage pour éradiquer la source théâtrale du scénario.

A.L. Mais en même temps la théâtralité que vous vous efforcez de briser est reconstruite par le style théâtral des *flashbacks* et encore plus encore par la représentation de la pièce de théâtre montée par Catherine.

R.F. Tout d'abord, je ne suis pas tout à fait d'accord avec votre utilisation du mot « théâtral » pour décrire les *flashbacks* où nous avons cherché moins la « théâtralité » que l'onirisme. Nous voulions recréer le point de vue des enfants Tanguay de façon non réaliste pour suggérer, comme je l'ai dit, la subjectivité de la mémoire. Et c'est par un concours de circonstances initialement malheureux, mais qui s'est avéré heureux par la suite, que j'ai découvert la façon de filmer le *flashback* au cours

duquel la mère et le père se font face dans la salle communautaire. Je pensais avoir une centaine de figurants pour jouer les villageois qui assistent à cette confrontation publique qui nous est seulement racontée dans la pièce. Quand je suis arrivé le matin pour tourner la scène, il n'y avait sur place que 20 personnes. À six heures du matin, il m'était impossible de trouver 75 autres personnes. J'étais pas mal déprimé. Mon directeur photo, Pierre Mignot, m'a regardé sombrer pendant cinq minutes, puis il est venu me voir et m'a dit : « Quand on peut pas faire "avec", on essaie de faire "sans" ». Je l'ai regardé en pensant : « Mais qu'est-ce que ça veut dire, ça ? ». Et puis tout à coup mon projecteur intérieur a démarré et j'ai vu toute la scène filmée en contre-plongée. En ne montrant que les pieds des figurants, je pouvais donner avec les 20 personnes dont je disposais l'impression d'une foule. Et pendant qu'on tournait, j'ai réalisé que ce découpage était tout à fait approprié, car la contre-plongée nous donne le point de vue des enfants qui, eux, ont vu toute la scène se dérouler à leur échelle. Et c'est cette solution improvisée à la dernière minute qui donne à la scène son caractère un peu expressionniste qui vous semble théâtral.

A.L. Mais ce n'était pas votre intention de faire « théâtral ».

R.F. Pas du tout. Comme je vous l'ai dit, je me suis battu contre le théâtre, car le théâtre s'imposait toujours. Dès les répétitions, j'ai vu que les acteurs avaient tendance à interpréter le scénario comme si c'était du théâtre. C'est pourquoi j'ai développé avec eux une mise en scène entièrement axée sur la profondeur du champ pour éviter la planimétrie qui caractérise le théâtre.

J'ai dû également me débarrasser de l'aspect un peu théâtral de certains dialogues qui avaient résisté au tamis de l'adaptation. J'ai donc décidé de filmer en gros plan les yeux des interlocuteurs pour fragmenter certaines tirades et avoir des regards expressifs. Je disais alors au comédien des mots comme chocolat, voyage, maman, le nom de leur petit ami. Chaque mot créait une réaction différente et, au montage, Hélène Girard, ma fidèle complice et monteuse, a puisé parmi toutes ces émotions spontanées pour casser ces longs « pianos ».

Là où le théâtre s'est imposé avec le plus de force, c'est lors de la scène finale où Isabelle, la plus jeune, décide de jouer le rôle de la mère. L'actrice, Fanny Mallette, et moi l'avons répétée plusieurs fois, sans jamais trouver le niveau juste, car « imiter un personnage » fait théâtral. Comprenez-moi bien : ce n'était pas un problème relié au jeu de Fanny. C'est seulement que cette situation de l'acteur qui joue le rôle d'un personnage qui joue un rôle repose sur une convention éminemment théâtrale.

Alors on a choisi de ne pas lui faire jouer le rôle de la mère – ou très peu, seulement pour provoquer –, mais plutôt de présenter une autre facette du personnage d'Isabelle, qui n'est plus la jeune fille un peu débile du début et qui a acquis une maturité comparable à celle de la mère, sans pourtant l'imiter. Il y a plusieurs autres techniques que nous avons utilisées pour briser la théâtralité dans *Les Muses orphelines* et certaines d'entre elles nous ont pris beaucoup de temps et ont été coûteuses. Mais je ne voulais pas de théâtre dans ce film !

A.L. Mais vous n'avez pas tout à fait réussi à éliminer le théâtre, puisque vous avez ajouté la petite pièce interprétée par les élèves de Catherine.

R.F. L'idée derrière la petite pièce m'est venue du merveilleux film de Jane Campion *The Piano* (1993). Lorsqu'un village veut se donner une image de lui-même, il va le faire par le théâtre. C'est la logique des villageois qui a dicté ce choix et non pas celle du texte original. Au contraire d'un film comme *Being at home with Claude*, que j'ai bien aimé soit-dit en passant, mais où le théâtre demeure présent du début à la fin sauf peut-être dans les dix premières minutes, dans *Les Muses...* j'ai tout fait pour que le cinéma échappe au théâtre.

La seule chose qui relève de la théâtralité dans le film, de façon très générale, c'est l'importance déterminante du jeu des acteurs. Contrairement à bien des films où le jeu des acteurs est secondaire et où ce sont l'action et les péripéties qui prédominent, *Les Muses orphelines* reposent d'abord, comme dans la production théâtrale originale, sur l'interprétation. C'est pourquoi j'ai choisi les comédiens très méthodiquement. Ma directrice de casting, Emmanuelle Beaugrand-Champagne, et moi avons parlé longuement des personnages, de leur énergie, de leur psychologie. Ce n'est qu'au terme d'un long processus d'auditions avec 24 candidats, c'est-à-dire six quatuors, que j'ai choisi mes quatre acteurs principaux, d'abord sur la base de leur ressemblance physique. Trois sœurs et un frère au cinéma, il faut qu'ils se ressemblent un peu quand même. Au théâtre, c'est beaucoup moins important. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai décidé de ne pas prendre la distribution de la pièce, sauf pour le rôle de la mère que joue mon amie Louise Portal, qui jouait Catherine sur scène; ce qui a été mal reçu dans le milieu. Certains ont été offusqués que je choisisse d'autres acteurs que ceux de la production originale. Pourtant, partout ailleurs au monde on accepte que le casting de cinéma soit différent du casting de théâtre. Je vois dans ce petit scandale une preuve de notre manque de maturité dans les rapports entre le théâtre et le cinéma. On peut espérer que l'expérience acquise lors des nombreuses adaptations réalisées récemment nous permette d'atteindre bientôt cette maturité.

Robert Favreau

Biographie / Filmographie

Robert Favreau est un réalisateur et scénariste polyvalent. Son long métrage *Portion d'éternité* a remporté le prix du meilleur film canadien ainsi que le prix du jury catholique au festival de Mannheim en Allemagne, et a été présenté aux festivals de Londres et d'Uppsala. Sa série de courts métrages *Pour tout dire* a reçu la prestigieuse Gold Medal au New York Film Festival. Son film *Nelligan* a été invité aux festivals de Montréal, de Toronto, de Vancouver, d'Abitibi-Témiscamingue, de Mamers et de Saint-Martin. Son téléfilm *Trois femmes, un amour* a été mis en nomination pour la meilleure réalisation aux Gémeaux de 1994. Robert Favreau a aussi écrit et réalisé des documentaires (*Le soleil a pas d'chance*, *Corridors* et *Pris au piège*) ainsi que des séries télévisées tant documentaires que de fiction. Les deux dernières en date, *L'ombre de l'épervier* et *L'ombre de l'épervier – la suite* ont récolté un total de 24 nominations (dont meilleure réalisation, meilleur scénario et meilleure série) et cinq prix aux Gémeaux de 1998 et 2000. Son dernier film, *Les Muses orphelines*, a ouvert le festival d'Abitibi-Témiscamingue et la compétition officielle au FIFA de Mons (Belgique), récoltant quatre nominations aux Genies 2000 (dont meilleure réalisation) et six autres (dont meilleure réalisation et meilleur film) aux Jutras de la même année. Pour citer Élie Castiel de la revue *Séquences* : « L'originalité du film de Robert Favreau réside [...] dans cette liberté dont [il] s'accapare pour [...] faire son propre cinéma. [...] *Les Muses orphelines* [...] est une œuvre personnelle [...] donnant à la mise en scène mille et une possibilités ».