

## **They Don't Even Talk Like Us: Clichés et contes dans la représentation des Cadiens dans les films**

*Dialogues avec le Cinéma: Approche interdisciplinaire de l'oralité au cinéma*, éd. Gwenn Schleppler, Montréal: Nota Bene, 2016: pp. 71-87

Barry Jean Ancelet

Dans plusieurs films dont l'histoire est située chez les Cadiens de la Louisiane, l'influence de l'oralité est évidente dans plusieurs formes d'expression, de la façon que le français des Cadiens est représenté (accent, style, message, etc), jusqu'à la façon que la stratégie narrative de la tradition orale est représentée dans le traitement cinématographique (source oralittéraire, héros traditionnel, sens d'humour, enjeux socio-culturels, etc.). Cette présentation examinera quelques exemples de ces représentations, d'une part de l'extérieur, y compris *Louisiana Story* (d. Robert Flaherty, 1948), *Thunder Bay* (d. Anthony Mann, 1953), *Southern Comfort* (d. Walter Hill, 1981), *No Mercy* (d. Richard Pearce, 1986), et de l'autre part de l'intérieur, dont *Fièvre jaune* (d. Glen Pitre, 1978), *Huit piastres et demie* (d. Glen Pitre, 1980), *Belizaire* (d. Glen Pitre, 1985), et *Dirty Rice* (d. Pat Mire, 1998).

Le français est depuis très longtemps un indicateur important de l'identité des Cadiens. Pas n'importe quel français, mais spécifiquement le parler qui a survécu et évolué en Louisiane, nourri en partie par le français acadien qui est arrivé avec les déportés du 18e siècle, mais aussi par plusieurs autres français vernaculaires qui se sont trouvés dans le contexte démographique de la Louisiane. C'est ce français qui a persisté à travers le 20e siècle, malgré les efforts systématiques de l'Américanisation (voir Ancelet 2007). Dans *The Old Man* (1997), on peut tracer le processus de la représentation linguistique dans la consultation sur la traduction des répliques en français cadien. L'écrivain du traitement, Edward Morgan, m'a contacté pour vérifier les traductions qu'il avait eues d'une voisine qui est professeur de français. En voici quelques exemples qui illustrent la difficulté de produire du français cadien armé seulement de bonnes intentions.

*You can't understand a word I'm saying, can you?*

-Vous ne pigez quedal de mes mots, hein?

Vous autres comprend pas du tout ça je sus [chu] après dire, hein?

*Still I bet you had a time, bringing that baby through this flood.*

-Eh ben, vous n'avez pas rigolé, à transporter le gosse.

J'imagine quand même que vous autres s'a amusé avec un bébé dans est'eau haute.

*Hey, I mean it, now. Don't pull out that straw –*

-He, je ne rigole pas! N'enlève pas la paille –

Hé, pas de bêtise. Arrache pas la paille.

Dans le premier exemple, “piger quedal” (ne rien comprendre) vient bien sûr de l’argot français, que la traductrice utilise pour représenter ce qu’elle perçoit comme un usage non-normatif; l’ironie est qu’il s’agit là d’une expression qui provient assez récemment des rues de Paris, et qui est moins française que l’équivalent en français cadien qui préserve des éléments d’un français vernaculaire du 17<sup>e</sup> siècle. En tout cas, ce n’est pas ce qu’on dirait en Louisiane. Dans le deuxième, “gosse” veut dire “enfant” en français populaire contemporain, mais en Louisiane ça veut dire “testicule.” La version du prof n’entreprend pas du tout l’image de l’inondation. Et dans le troisième exemple, on ne rigole pas en Louisiane, on bêtise. En plus, on n’utilise pas le ‘ne’ pour former la négation. Dans les trois cas, il y a un autre niveau différence qui est exposée. Il ne s’agit pas seulement d’une différence dans le vocabulaire ou même d’une grammaire variante. Il y a aussi une différence essentielle dans la stratégie expressive, la façon de concevoir une idée, qui serait quasiment impossible à anticiper, qui peut seulement se trouver à l’intérieur de la communauté linguistique.

Dans son film, *Louisiana Story* (1948), Robert Flaherty présente l’histoire de l’arrivée de l’industrie pétrolière parmi les Cadiens en nous montrant son interaction avec une famille de Petite Anse. Le film est un hybrid de fiction et de documentaire. Le documentariste Richard Leacock est à la caméra, et l’histoire suit les événements historiques du développement du puits Humble No. 1 à Petite Anse, mais les dialogues et les scènes sont composées par Flaherty et sa femme Frances. La musique est dérivée des aires traditionnels enregistrés par John et Alan Lomax sur le terrain pendant les années

1930, mais retravaillés ici par le compositeur américain Virgil Thompson et joués par l'orchestre symphonique de Philadelphie dirigés par Eugene Ormandy. La famille elle-même est jouée par des Cadiens, mais ils ne sont pas une vraie famille. Le garçon est joué par un jeune Joseph Boudreaux, le père par Lionel LeBlanc, et la mère par Mme E. Bievenu. Le film représente la situation socio-culturelle et linguistique de 1947. Pour accentuer la différence entre l'industrie moderne et la vie traditionnelle, il met en scène un homme et sa femme qui habite dans une petite cabane au long du bayou avec leur seul fils. Ils font leur vie à piéger et à pêcher, loin de la ville. Néanmoins, ils semblent tous parler anglais, le résultat des événements de 1916 et 1921 qui ont fourni l'éducation publique mais qui ont aussi banni le français de l'école. En partie pour communiquer directement à ses spectateurs, Flaherty fait parler les sujets en anglais et en français. Souvent le français est accompagné d'un écho en anglais. D'autres fois, comme pour la présentation des cadeaux à la fin, le français sert tout seul pour communiquer. Il est assez évident qu'il s'agit des cadeaux achetés avec la nouvelle argent fournie par le pétrole, et les nuances ne sont ni traduites ni soutitrées. Le français est authentiquement cadien. Flaherty a expliqué à ses acteurs ce qu'il devait dire, mais il a laissé à eux de décider comment le dire, basé sur leur compétence native.

Dans *Thunder Bay* (1953), un autre film sur l'arrivée de l'industrie pétrolière dans le pays des Cadiens, cette fois-ci de Hollywood, nous trouvons Gilbert Roland et Antonio Moreno dans les rôles de deux pêcheurs cadiens. Ils ne parlent guère un mot de français et leur accent en anglais est curieux. Roland semble imiter Maurice Chevalier et Moreno a plutôt l'aire hispanique. On voit plusieurs représentations de la tradition orale dans ce film, y compris un passage dans un bar où un Cadien est en train de chanter une chanson tandis que les personnages principaux discutent les tensions de la situation. Il y a deux situations qui sont typiques des problèmes dans tout le film. D'abord, la conversation qui se passe entièrement entre Cadiens est en anglais exclusivement. Ceci est évidemment pour que le public américain comprenne ce qui se passe, mais cette représentation de la lingua franca des personnages fausse sérieusement la réalité socio-linguistique de l'époque et oeuvrerait contre l'image des Cadiens isolés qui est à la base du conflit entre eux et les entrepreneurs pétroliers anglo-américains. Deuxièmement, la chanson, qui est en français pour l'effet, est une berceuse traditionnelle destinée à endormir les enfants et

non pas à accompagner les buveurs dans un bar. C'est à dire que les réalisateurs du film avaient évidemment entendu dire que, dans les bars cadiens, on entendait souvent de la musique, et ils en ont programmé pour la scène, mais sans prendre en considération le genre de cette musique.

Pendant les années 1980, nous avons vu une série de films qui ont été situés parmi les Cadiens. Tous traitent les Cadiens de xénophobes ignorants et agressifs qui sont réduits à servir de menaces pour des protagonistes qui viennent de l'extérieur pour résoudre un problème. Dans *Southern Comfort* (1981), il s'agit d'une troupe de l'armée américaine qui se trouve en exercice dans le marais. Ils rencontrent des Cadiens agressifs quand ils "empruntent" des pirogues qu'ils trouvent au bord d'un bayou sans demander la permission. Pour une blague, ils tirent sur les Cadiens avec des balles à blancs, mais les Cadiens savent pas que ce sont des "blancs," et ils tirent sur les soldats avec de vraies balles, tuant leur sergent. Ce malentendu met en marche une triste histoire de poursuite et de vengeance qui finit par exposer des préjugés extrêmes des deux côtés. Quand les soldats trouvent un trappeur cadien au milieu du bois, ils présument qu'il est associé avec ceux qui les pourchassent. Leur interrogation montre bien leur attitude concernant ceux qui ne parlent pas l'anglais. Les soldats sont enragés par le trappeur qui insiste qu'il ne parle pas anglais. Un soldat plus empathique essaie de parler avec lui avec son français appris à l'école, mais ceci ne marche pas beaucoup mieux. La langue du trappeur est en fait le créole de ceux qui habitent près du Bassin de l'Atchafalaya. Il finit par apprendre de l'information importante en faisant semblant de ne pas comprendre, comme le fait que les soldats ont peu de vraies balles et que leurs allégeances sont sérieusement divisées. Plus tard dans le film, quand un soldat confronte un autre qui est en train de torturer le trappeur, il finit par crier une phrase en anglais, "Kill him!" Les deux soldats empathiques sont les seuls à survivre. Ils finissent par sortir du bois avec l'aide de d'autres Cadiens qu'ils rencontrent sur la route qu'ils finissent par découvrir, mais quand ils arrivent au campement, la langue parlée et chantée de ces Cadiens continue à servir d'obstacle et de menace dans cette histoire. Dans une série de scènes vers la fin du film, les cris des musiciens et des danseurs sont entremêlés avec les cris des combattants qui se poursuivent et se confrontent dans une sorte de labyrinthe de couloirs

sous la piste de danse, produisant un mélange troublant de sons représentant la fête et la violence.

Dans un autre film des années 1970, *No Mercy* (1986), Richard Gere joue Eddie Jillette, un policier de Chicago qui décide d'aller en Louisiane pour venger la mort de son partenaire qui aurait été tué par les membres d'un sorte de mafia créole. Son capitaine lui dit de faire attention là bas parce qu'on y parle différamment. Il insiste qu'il se fera comprendre en montrant son pistolet. Encore une fois, la langue elle même est considérée comme un adversaire. Quand il arrive à la Nouvelle Orléans, il se trouve dans un monde qu'il ne comprend pas, en partie parce qu'on parle des dialectes et des langues qu'il ne comprend pas autour de lui. Il finit par s'échapper du mafioso francophone Losado avec la maîtresse de celui-ci et ils prennent refuge dans une cabane au milieu du marais. Là ils sont réveillés le lendemain matin par deux Cadiens avec des fusils qui les menacent en français non-sous-titré:

Cadien 1: Tu veux la piquer?

Cadien 2: Oui, dans la bouche.

En plus du sens agressif des mots, le simple fait de parler dans une langue que le protagoniste ne comprend pas est perçu comme agressif.

Dans deux documentaires des années 1970, on peut voir dans les entrevues avec le musicien légendaire Nathan Abshire une différence remarquable basée sur la langue de l'entrevue. Dans *The Good Times Are Killing Me* (1975), l'équipe anglophone de New York doivent faire leurs entrevues en anglais. Nathan, qui ne parle que très peu cette langue, cherche ses mots ainsi que ses idées et il est évident qu'il comprend mal les questions qu'on lui pose; ses réponses en anglais sont même sous-titrées en anglais. Par contre, dans le film du documentariste français Jean-Pierre Brunot, *Dedans le sud de la Louisiane* (1973), le même Nathan Abshire fait une entrevue en français dans laquelle il parle des enjeux socio-économiques du temps dans un style qui laisse voir qu'il maîtrise les mots et les idées dans sa langue maternelle.

Extrait du film *The Good Times Are Killing Me* (1975):

Int: Nathan, do you think you're famous?  
NA: *Hein?*  
Int: Do you think you're famous?  
NA: How you mean?  
Int: I don't know...  
NA: How you say that again?  
Int: Famous.  
NA: Like I was big...  
Int: Like a star...  
NA: *Hein?* Like a star? Oh, *non*. I don't believe in me.  
Int: You don't believe in you?  
NA: I don't never believe in me.  
...  
Int: When you make up music yourself, when you write music...  
NA: I can't write my name.  
Int: Well, when you make up a song...  
NA: I make it in my head.  
Int: How do you get the idea?  
NA: I just put it in my head, and when I get it fixed up in my head, I take my accordion and I play it. I don't practice, *non*. I just put it in my head.  
Int: That's quite a talent, isn't it?  
NA: *Hein?*  
Int: That's quite a skill, a talent.  
NA: Yeah, yeah, yeah...

Extrait du film *Dedans le sud de la Louisiane* (1973):

Int: Qu'est-ce que tu vas faire avec ça?  
NA: Je vends ça pour faire des balles et des bombes pour faire la guerre.  
Int: Pour faire la guerre?  
NA: Ouais, je vends ça à des compagnies. Eux achètent ça, et ça envoie ça dans les autres pays.

Int: Tu fais de l'argent en vendant ça?

NA: C'est pas grand chose, mais ça fait la vie aller. Je le ramasse parce que je suis sur le job, mais un bougre peut pas faire une vie avec juste ça. C'est trop bon marché, tu connais. Tu peux remplir le plein truck, tu vas peut-être avoir pour deux piastres.

Vous autres connaît quoi ça icitte c'est? Une fourche. Vous autres a ça là-bas? C'est ça on usait dans les clos les autres fois pour charger les wagons de riz avec. Mais asteure, il y a pus de ça. C'est des combines. C'est tout fait automatic asteure. Trente, quarante ans passés, on arrachait du riz rouge, on arrachait des indigos, on matait le riz, on le battait. Asteure il y a pus à rien de ça. C'est tout fait dans... Ça prenait deux ou trois mois pour sauver une récolte, asteure ça la sauve dans une heure. Je connais pas comment ça va venir à tourner, moi. Il y aura pas de jobs pour tout le monde. Trois quarts du monde travaillait dans le clos, tu comprends, rabourer et faire tout ça, tu connais.

Là j'ai ramassé de la mousse. Ça faisait des dossiers de chars avec ça les autres fois. Asteure ça fait pus ça. Tu prends ce char là. Tu peux voir comment les affaires aujourd'hui est fait avec. Tu vois. C'est du *plastic*. Tu vois ça? Là il y en a un autre, juste l'autre bord là bas. Lui, il est fait avec du fer et du zinc. Le tit rouge qu'est là bas là. Tu le vois là bas, le tit rouge? Lui il est fait avec du fer. Mais lui, il fait... [cassant le plastique]. Tu vois. Ça dure à peu près... Un enfant garde ça à peu près peut-être deux ou trois mois. Là il est cassé. Il est pus bon. Il faut il en achète un autre. C'est pas bon à rien, tu vois.

Je comprends pas. On a une affaire qui va drôle dans notre pays à nous autres. On a habitude d'avoir des bonnes choses, mais asteure, c'est pus pareil. Tu vas acheter un *lawnmower* – ça tu coupes les herbes avec – il va peut-être te durer la saison d'herbes, pas sûr. Ça casse avant le coupage d'herbes est fini. Ayoù que ça a habitude, vingt-cinq, trente ans passés, t'aurais acheté un *lawnmower*, ça aurait duré peut-être dix ans. J'en ai des... faits vingt-cinq ans passés, moi. Et il y a une différence comme le jour et la nuit. C'est fait avec du bon matériau, tu connais. Et asteure, c'est juste trop fait vite et fait avec pas rien. C'est pour ça ça dure pas, tu connais. C'est pour ça ça dure pas.

Dans le premier cas, Nathan Abshire a du mal à articuler même son rôle de musicien. Il comprend mal les questions, et il répond d'une façon minimaliste. Sur l'écran, il a l'air gêné et souvent perplexe. Dans le deuxième cas, il improvise des réponses complexes qui vont loin au delà des questions de l'interviewer. Il exprime ses opinions sur les enjeux socio-économiques de la mécanisation de l'agriculture et de la nouvelle culture de consommation qu'il voit évoluer dans son milieu. Et il a visiblement à l'aise devant la caméra.

On voit le même genre de chose dans *Le son des Cadiens* (1976), une série de quatre documentaires d'André Gladu et Michel Brault, partie de leur plus grande série, *Le son des Français d'Amérique* (1976). Les documentaristes québécois parlaient aussi en français avec leurs sujets qui s'expriment facilement et effectivement dans leur langue affective. Edius Naquin, qui a réussi à élever une grande famille en travaillant la terre toute sa vie, sans éducation formelle, provoqué par une simple question sur la langue de sa chanson, arrive à articuler des nuances remarquables concernant le statut du français en Louisiane:

Extrait de *Ma chère terre* (1976):

Int: Comment ça se fait que vous chantez en français?

EN: Je peux pas beaucoup chanter en anglais, force que je peux pas beaucoup parler en anglais. J'ai jamais été à l'école une heure dans ma vie, pas une journée, pas une journée. J'ai jamais été à l'école une journée, mais j'ai manière appris à parler en anglais force que quand j'avais trente-cinq ans, j'ai été en ville [la Nouvelle-Orleans]. Bein mais, là, il y avait du monde qu'aurait pu me parler. Moi, j'étais là avec un tit malade, en ville. Et je pouvais pas parler anglais. J'aurais voulu me faire comprendre, qui c'est je voulais, mais je pouvais pas. Je m'ai vu trop malpris. Ça fait, j'ai pris à demander qui une chose veut dire, et qui une chose veut dire, et j'ai pris à pratiquer, jusqu'à que j'ai venu à apprendre assez pour me défendre. Si je parle en anglais, je vas parler croche, mais je vas me faire comprendre.

Int: Mais votre langue naturelle, c'est le français?

EN: Oh ouais, c'est le français. Ça, c'est naturel, c'est la langue cadienne comme on a tout été élevé ici dans la prairie Mamou, autre que cil là qu'avait été à l'école et qui s'est cru, parce que c'était une gloire, cil là qui parlait en anglais là. C'est comme si il était plus smart que les autres, mais il avait été à l'école et il avait appris l'anglais. Et cil là qu'avait pas appris l'anglais, qu'avait pas d'éducation du tout, ils auraient voulu faire à croire qu'il était fou. Mais, il connaissait mieux que ça. Il connaissait qu'il était pas fou. C'est juste qu'il avait pas d'éducation.

Dans le cas des quelques films faits avec la perspective de la Louisiane, nous pouvons constater des différences importantes dans la représentation de l'oralité. *Fièvre jaune* (1978) et *Huit piastres et demie* (1980), les deux premiers films de Glen Pitre, un jeune cinéaste cadien qui a étudié à Harvard, sont en français. Les acteurs sont tous des gens de sa famille et de son voisinage. Il leur donne l'histoire à raconter et utilise leur connaissances natives pour assurer que les dialogues sont dans un français authentique. Au delà de la langue, il utilise aussi le médium du film pour raconter des histoires qui viennent de la tradition orale. Dans *Fièvre jaune*, il raconte l'histoire de sa famille pendant une peste de la fièvre jaune vers la fin du dix-neuvième siècle en Louisiane. Il s'agit de leur désir de préserver l'intégrité de leur société malgré les efforts des autorités qui essaient d'imposer une quarantaine et d'exiler les malades, les envoyant à la dérive mourir dans des bateaux. Vu l'histoire des Acadiens qui se sont établis en Louisiane après le trauma du Grand Dérangement quand les Anglais les avaient déportés de leur Acadie native, on peut comprendre que la desintégration de la famille et de la communauté serait considérée une sérieuse menace. Il est aussi intéressant à noter que ce sont les femmes qui finissent par résister les autorités, contrairement à l'image créée par Evangeline, une victime acadienne créée par l'auteur américain Longfellow. C'est la grandmère qui réussit à détourner ceux qui prendraient le père de famille qui est indisposé par la fièvre. Elle accomplit son geste avec un couteau de cuisine et quelques mots simples mais bien choisis: "Va-t-en! Va-t-en!" Quand les officiers quittent la maison, elle remet le couteau sur la table et reprend son silence.

Dans son deuxième film, *Huit piastres et demie*, Pitre intersperse des entrevues de documentaire et des scènes jouées pour raconter l'histoire de la confrontation entre les pêcheurs de crevettes et les acheteurs en 1938. Encore une fois, les gens qui parlent français dans son film sont des francophones de Louisiane. Ce qui est étonnant, c'est la présentation de l'histoire. Les deux côtés de la dispute sont représentés également dans les entrevues, malgré le fait qu'elles se contredisent. Le spectateur se trouve devant deux réalités qui sont présentées sans jugement ni parti pris. On peut choisir un des côtés ou se négocier une position entre les deux pour comprendre les parties jouées qui sont interspersées.

Avec son troisième film, *Bélizaire, the Cajun* (1985), Pitre s'est tourné vers une audience anglo-américaine de plus grande consommation. Il raconte son histoire essentiellement en anglais. Le peu de français qu'on entend dans le film est un mélange du français authentique de quelques acteurs natifs, et le français boiteux d'Armand Assante et Gail Youngs, qui n'ont pas fait beaucoup mieux avec l'accent cadien en anglais. Encore ce qui est beaucoup plus intéressant c'est l'histoire elle-même dans laquelle il s'agit d'un traiteur (guérisseur) dont le pouvoir n'est ni social ni économique ni politique, mais plutôt spirituel et traditionnel. Pour empêcher ses voisins d'être exilés (encore!) par les gens riches qui les considèrent la source des problèmes dans la communauté, il finit par s'offrir lui-même en sacrifice pour résoudre le conflit qui est en train de déchirer la société. Il est emprisonné, jugé et condamné à la mort, mais la structure du conte traditionnel est tellement évidente qu'on n'a jamais l'impression que le personnage est vraiment en danger. Bélizaire est un héros traditionnel familier au Cadiens, le petit malin de la tradition orale qui comprend qu'il est inutile de confronter la force directement et qui réussit plutôt en trouvant des solutions qui font le tour du problème, souvent avec l'humour. Et il s'agit spécifiquement d'un sens d'humour carnavalesque qui aime déstabiliser et renverser l'ordre établi, surtout des institutions de l'église et des forces socio-politiques. Dans son discours de la potence, il réussit à exposer le vrai coupable par son habileté d'orateur. Sa vulnérabilité finit par être sa force. Avec la corde de la pendaison autour du cou, il offre son bien aux membres de sa communauté avant de mourir. Il jette dans la foule une poupée qui serait, selon lui, fatale aux menteurs et aux assassins, et le vrai assassin est exposé quand il refuse de la toucher.

En narrant ainsi le moment, il finit par le déterminer, malgré l'opposition montée contre lui.

Dans un dernier exemple, le film *Dirty Rice* (1998) de Pat Mire, on voit encore une histoire présentée essentiellement en anglais pour un public américain (ainsi qu'un public de jeunes Cadiens que sont de moins en moins capables de consommer de telles histoires en français). Le peu de français qu'on y entend est surtout dans un effort de suggérer un lien affectif. Ce qui est encore remarquable est la préservation d'un style raconter de la tradition orale. L'intrigue est basé sur une chasse au trésor; le père du protagoniste était en train de développer un vin à base de riz pour essayer de sauver sa ferme quand il est mort. Si son fils peut trouver la recette, il pourra peut-être atteindre le même but. L'histoire se passe à travers de l'année culturelle et agricole, rendant possible l'intégration des saisons et des rites comme la chasse, la pêche et le Mardi Gras d'une façon intégrale. Et comme pour illustrer la structure du conte qui est à la base de l'histoire, le cinéaste utilise un conteur, A.J. Smith, qui raconte un conte en plusieurs fois pendant le déroulement de l'histoire. On ne voit qu'un morceau à la fois, et c'est seulement vers la fin du film qu'on arrive au punchline du conte.

Dans les films de l'extérieur, on voit une consistance autant dans les histoires importées et imposées que dans la représentation de la langue française qui est considérée comme un obstacle ou même un adversaire menaçant. Dans les films de l'intérieur, on trouve l'utilisation du français vernaculaire des acteurs natifs pour raconter l'histoire ou bien le phénomène de saupoudrer un peu de français pour créer une impression tandis qu'on raconte l'histoire en anglais pour un public américain. Mais on trouve aussi une consistance dans la façon de raconter des histoires qui proviennent de la tradition orale, préservant des éléments essentiels comme le type du héros et le sens d'humour.

Ouvrages cités:

Ancelet, Barry Jean. "Negotiating the Mainstream: The Cajuns and Creoles in Louisiana," *French Review*, vol. 80, no. 6 (May 2007).

*Belizaire, the Cajun*, d. Glen Pitre, Côte Blanche Productions, 1985.

*Dirty Rice*, d. Pat Mire, Attakapas Productions, 1998.

*Dedans le sud de la Louisiane*, d. Jean-Pierre Brunot, 1973.

*Fièvre jaune*, d. Glen Pitre, Côte Blanche Productions, 1978.

*The Good Times Are Killing Me*, d. Paul Goldsmith, TVTV, 1975.

*Huit piastres et demie*, d. Glen Pitre, Côte Blanche Productions, 1980.

*Louisiana Story*, d. Robert Flaherty, Standard Oil, 1948.

*No Mercy*, d. Richard Pearce, Tri-Star, 1986.

*The Old Man*, d. John Kent Harrison, Hallmark Hall of Fame, 1997

*Le son des Cadiens* (en quatre parties), d. André Gladu et Michel Brault, Nanouk Films, 1976.

*Southern Comfort*, d. Walter Hill, Goldwyn, 1981.

*Thunder Bay*, d. Anthony Mann, Universal, 1953.