



PROJECT MUSE®

Au-delà du western et du documentaire dans *Huit Piastres et demie!* de Glen Pitre

Justine Huet

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 1, Printemps 2015,
pp. 102-112 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0043>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/592470>

Au-delà du western et du documentaire dans *Huit Piastres et demie!* de Glen Pitre

Justine Huet

Avec *Huit Piastres et demie!* (1981) le réalisateur cadien Glen Pitre propose une œuvre inclassable. Mêlant une technique et un propos documentaires à une esthétique inattendue, celle du western, le film revisite l’histoire de la communauté cadienne en Louisiane. L’imaginaire western du film s’esquisse tant dans les scènes de reconstitution/fiction que dans les scènes d’entretiens avec les deux personnages principaux. À travers le western, *Huit Piastres et demie!* propose une mise en abyme du statut de la langue et de la culture cadiennes en Louisiane. En choisissant de conter un événement local, une grève de pêcheurs cadiens d’une petite commune louisianaise, Pitre prend le parti d’ériger le combat de la langue, de la culture et de l’histoire cadiennes pour leur survie au rang de mythe.

Mots-clés: cinéma cadien, western, documentaire.

I was trying to make a “gumbo Western”, to marry the quintessential traditional movie genre I grew up watching to the Southern gothic literary genre I grew up reading. (Pitre)¹

Les propos de Glen Pitre sur son long-métrage *The Man who Came Back* (2008) évoquent une image vibrante de la Louisiane, un État qui se démarque des quarante-neuf autres par ses traditions et son passé. La Louisiane de Pitre prend les allures d’un “gumbo,” soit un mélange de couleurs, de langues et de cultures, teinté ici d’un élément perturbateur: la violence. La violence latente confère à l’œuvre de Pitre un aspect ou, plutôt, un “sentiment” de western renforcé par l’histoire de la Louisiane. D’ailleurs, cet État fut autrefois si vaste qu’il faisait partie de l’Ouest américain. Si la Louisiane se veut avant tout un État américain et anglophone, il n’en reste pas moins que viennent se greffer les éléments “perturbateurs” que sont les variantes du français louisianais parlées par les diverses communautés francophones tels les Créoles et les Cadiens. Appartenant à cette dernière, Glen Pitre est

1 À défaut de traduction officielle, je traduirai les différentes citations présentes dans cet article. “J’ai voulu faire un ‘western gumbo,’ c’est-à-dire allier le genre traditionnel typique avec lequel j’ai grandi à la littérature gothique du sud des États-Unis qui a marqué mon enfance.”

connu pour son engagement et son militantisme pour la survie du cadien en Louisiane, thème qui semble sous-tendre *Huit Piastres et demie!* (1981), forme hybride entre film et documentaire sur la “guerre de la crevette de 1938” dans une petite commune louisianaise. À l’instar de son western *The Man who Came Back*, œuvre conjuguant différentes esthétiques, Pitre complique les données du style documentaire dans *Huit Piastres et demie!* en lui adjoignant une esthétique particulière, celle du western, pour livrer un film au genre inclassable. Si l’imaginaire du western chez Pitre se veut subtil, il n’en reste pas moins prégnant car, comme l’affirme Roger Tailleur, “le recours à un seul élément, dramatique, vestimentaire ou décoratif (un chapeau, un cheval, un pistolet, un désert), peut d’ailleurs suffire à créer le genre” (20). En quoi l’esthétique et le propos western de Pitre, dessinés en filigrane, lui permettent-ils de témoigner de la situation précaire des Cadiens en Louisiane?

Il s’agit tout d’abord d’analyser dans quelle mesure le style documentaire fait appel à une esthétique improbable: celle du western défini par David Lusted dans *The Western* (2003), mais aussi par Jean-Louis Leutrat et Georges-Albert Astre dans *Univers du western; les sources, les structures, les données permanentes, les significations* (1973). Dans un deuxième temps, c’est à travers l’esthétique et l’intrigue western que Pitre dévoile un visage caché de la Louisiane mêlant nostalgie romanesque et violence. Cependant, Pitre finit par dépasser les simples données du western et les complique pour donner lieu à un combat métaphorique, celui de la culture cadienne contre le règne de la culture anglophone en Louisiane, un combat de l’ordre de la survie.

Une esthétique western

Dans son propos et son thème, *Huit Piastres et demie!* revendique une appartenance au western qui perturbe son aspect purement documentaire. Le titre et l’affiche du film, *Huit Piastres et demie!*, évoquent les grands westerns de Sergio Leone dont ses fameux *Pour une poignée de dollars* (1964) et *Pour quelques dollars de plus* (1965).

À l’image de ces derniers, où s’affrontent chasseurs de prime, shérifs et hors-la-loi, deux camps semblent se faire face dans le film de Pitre. D’un côté se tiennent les partisans de la grève, les pêcheurs du bayou, et, de l’autre, les opposants à cette grève, la plupart travaillant pour les usines de conserves du bayou. Les premiers, avec comme chef de file Daize Chéramie, se battent pour obtenir un prix d’achat du baril de crevettes plus élevé tandis que les derniers, menés par Jesty Collins, s’opposent à cette grève qu’ils jugent peu profitable. Cependant, les données du western se complexifient chez Pitre qui, bien loin d’opposer le héros typique du western, symbole du Bien, au “méchant” hors-la-loi, symbole du Mal, les nuance. Pitre évite ainsi le manichéisme réducteur inhérent au genre du western (Astre 24, Le Bris 52). Jesty Collins, farouche opposant à la grève et qui par conséquent apparaît comme

“the villain”² (Leutrat 54) de l’histoire, se démarque toutefois de l’image classique du hors-la-loi défini en ces termes: “the outlaw seeks out violence, rather than avoiding it” (Indick 36).³ Jesty Collins refuse de précipiter les événements et semble se ranger du côté de la loi, contrairement à Daize Chéramie. De prime abord, ce dernier s’impose comme le héros de western engagé dans une quête morale—grande notion de ce genre filmique (Astre 45)—celle d’obtenir un prix plus élevé pour le dur labeur de tous les pêcheurs et de la communauté cadienne. Cependant, il ne peut être perçu comme un héros à la moralité infaillible. Sa démarche fait de lui un hors-la-loi dans le sens où il signifie le “refus du code social” (117). Sa grève est illégale et se manifeste par des actes de violence, notamment lorsque, armé d’un fusil, il empêche tout véhicule de se rendre au port. Il fait face au shérif, symbole de la loi par excellence dans le western. Chaque protagoniste présente ainsi une part d’ombre et de lumière qui empêche le spectateur de savoir où se situe exactement la vérité par rapport au rôle de chacun lors de cette période de troubles.

Chaque camp se contredit et aucune vérité n’en émerge véritablement, sentiment renforcé par le montage lorsque Pitre s’entretient séparément avec Daize Chéramie et Jesty Collins. Le premier dit de Berthoud, son cousin et patron d’une conserverie, qu’il “remercia les grévistes de leurs efforts” ce qui est immédiatement suivi d’un plan de Jesty Collins où ce dernier affirme que “Berthoud Chéramie a fait bien plus pour les pêcheurs que n’importe qui dans toute l’histoire de la pêche,” dénigrant ainsi le rôle des grévistes, notamment celui de Daize Chéramie. Si les balles fusent donc dans les westerns, avec notamment “le *gunfight* final” (Leutrat 39), elles font ici place aux paroles et aux souvenirs: les salves répondent directement à ce que l’ennemi vient d’affirmer pour offrir deux versions de l’histoire systématiquement contradictoires.

La bataille chez Pitre se situe dès lors au niveau du figuratif et du montage bien plus que dans une violence visuelle prononcée. Cette bataille est notamment véhiculée par une technique d’“effet miroir” lors des séquences d’entretien avec Jesty Collins et Daize Chéramie. Le premier est filmé à l’extérieur, assis dans son rocking-chair et faisant face au hors-champ à gauche, ne regardant jamais la caméra, tandis que le deuxième, également assis, fait face au hors-champ légèrement à droite. Cette mise en scène véhicule l’imaginaire de la bataille voire de la guerre, mot répété à plusieurs reprises, entre deux camps distincts.

La violence, partie intégrante du western qui ne peut qu’interpeller le spectateur selon Leutrat (25), se fait graduellement plus tangible chez Pitre. Cette violence, qui se situe tout d’abord au niveau des paroles, infiltre progressivement le visuel pour finir par le saturer. Les scènes fictives de reconstitution, au départ courtes, deviennent de plus en plus longues comme si elles prenaient le pas sur le présent

2 “le méchant.”

3 “le hors-la-loi cherche la violence au lieu de l’éviter.”

des entretiens et le précipitaient dans la violence et l'immédiateté du passé. Les premières bagarres se font à mains nues pour finir par les armes blanches—machettes, bâtons—puis les armes à feu—mitraillettes, fusils à pompe, etc.

Daniel Yezbick, dans son article "The Western," nous dit de la présence des armes qu'elles incarnent le locus des événements: "[. . .] a man with a gun is usually at the center of these continually shifting situations and conflicts. In any medium, from advertising to radio, the Western drama is rarely resolved without some use of, or reference to, masculine violence" (342).⁴ La violence, strictement masculine chez Pitre, va crescendo.⁵ Ces hommes armés, tantôt pour empêcher le déchargement des crevettes, tantôt pour les protéger, s'apparentent à de vulgaires acolytes voire à des hommes de main en bandes organisées.⁶ Dans ces scènes, les armes deviennent des personnages à part entière par le truchement des gros plans. Les propos de Gilles Deleuze sur le gros plan nourrissent la représentation de la violence chez Pitre: "le gros plan garde le pouvoir d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect en tant qu'exprimé" (137). La violence devient l'exprimé, une entité tangible, dans cette scène. Nous sommes ici dans ce que Deleuze appelle la "visagification" (129), un procédé filmique qui vise à donner un visage à un objet au moyen du gros plan. Le montage nous montre, en gros plan, le visage d'un anonyme en colère immédiatement suivi d'un autre gros plan sur les fusils et mitraillettes. L'utilisation de la même technique confère donc un trait particulier aux armes qui deviennent un fétiche de la violence afin d'insister sur le sérieux de la situation. Jean Gili, dans "Armes à feu," surenchérit: "[. . .] les armes à feu sont bien l'élément moteur du western. Même dans le meilleur des cas, même dans la vengeance, elles sont le mal, elles sont l'instrument à tuer, elles incarnent ce qui en chaque homme est le moins respectable. Le grand mérite du western est peut-être de ne point dissimuler l'esprit de violence au fond des esprits, mais de le mettre bien en évidence [. . .]" (98). La simple colère ou la fureur, sentiments présents dans le western, exsudent de ces scènes pour venir en contrepoint au calme et à l'aspect posé des scènes d'entretien avec les personnages. Le motif omniprésent de la violence se retrouve notamment dans la scène où les partisans de la grève bloquent la route menant au port.

Daize Chéramie apparaît encore une fois comme le hors-la-loi de l'histoire, par le biais des armes à feu, et l'esthétique de cette scène vient le confirmer. La violence, véhiculée par la présence des armes, se manifeste principalement du côté de Daize

4 "Un homme armé se trouve au cœur de ces situations et conflits changeants. Dans tout média, de la publicité à la radio, le drame western ne se résout que très rarement sans recours, ou référence, à la violence masculine."

5 En effet, il convient de noter qu'aucune actrice n'est présente dans le film de Pitre.

6 Louis Simonci nous dit des bandes qu'elles "se recrutent parfois chez les méchants fermiers" (105). Ici nous avons en quelque sorte un détournement de ce code puisqu'il s'agit de pêcheurs et patrons de conserveries.

Chéramie. Ce sont ses hommes qui portent des armes et menacent les anti-grévistes. Cette scène évoque les attaques de diligence, “archétype de la séquence d’action” (Eisenschitz 99) dans le western.

La violence des images de la guerre de la crevette contamine progressivement la partie interview, notamment les propos de Jesty Collins lorsqu’il affirme: “J’ai dit au gang s’ils passaient cette marque, on était paré pour tirer.” Son intention de tuer les grévistes à ce moment-là contraste fortement avec la composition calme et statique du plan afin de mettre en exergue la dureté et la gravité du propos. L’escalade de la violence dans les propos des deux protagonistes prépare le terrain au duel final lorsque Jesty Collins et Daize Chéramie évoquent la destruction des crevettes par le feu, acte qui mettra fin à la grève.

Pour la première fois depuis le début du film, Jesty Collins et Daize Chéramie sont tous deux filmés debout. La violence imagée, véhiculée jusqu’alors par les paroles, s’installe dans le visuel à travers le langage corporel lors de cette séquence tragi-comique au cours de laquelle les deux hommes évoquent différemment les derniers soubresauts de la guerre de la crevette. Nous ne sommes plus dans la partie “reconstitution” mais dans le présent de la partie entretien. En ce sens, la violence se fait plus proche puisque le spectateur se retrouve dans la partie “authentique” ou “vérité” du film. Les deux hommes sont filmés en position de puissance,⁷ notamment Jesty Collin, par le truchement d’une légère contre-plongée, lorsqu’il affirme “j’aurais tiré” tout en faisant mine de tenir une mitraillette et en insistant sur le fait qu’il aurait pu abattre mille cinq cents personnes en moins de cinq secondes. S’ensuit un plan de Daize Chéramie, également debout, s’adressant directement à la caméra, et donc au spectateur, en ces termes “maintenant, voilà ce que j’ai fait.” Par cette adresse frontale, le doigt pointé en direction de la caméra, il force son auditoire à faire partie de la fiction et le plonge au cœur de la violence contenue dans sa reconstitution improvisée du processus de destruction des crevettes.

Esthétique de la sensualité et de la nostalgie

En contrepoint à cette esthétique de la violence, celle de la sensualité, où la nature prend le pas sur la civilisation humaine, évoque un autre visage de la Louisiane. S’il n’est certes pas question de grandes contrées désertiques dignes des plus grands westerns, Pitre filme la Louisiane dans toute sa sensualité. Les deux visages de la Louisiane, celui de la violence latente et celui de l’indolence, se mettent à nu à travers l’esthétique western. La scène d’introduction fictive met en exergue la sensualité paisible de la Louisiane.

Les propos de Roger Tailleur semblent directement inspirer Pitre lorsqu’il

7 La technique de la contre-plongée peut conférer un sentiment de puissance ou de malaise. Voir notamment la page “plongée et contre-plongée” du *Cineclub de Caen* ou encore l’analyse qu’en fait André Bazin dans “Orson Welles.”

affirme: “la véritable vedette d’un western . . . c’est *the land*, le pays où l’action se passe, où les personnages ont choisi d’exister, un pays spécifique dans ses climat, relief, hydrographie, flore, faune, peuplement, langue, économie, us et mœurs” (cité dans Leutrat 97). Pitre rend ainsi hommage à la beauté, nimbée de nostalgie, voire de tristesse, des paysages de la Louisiane que l’on retrouve tout au long du film. Cette esthétique rappelle notamment la qualité charnelle de l’œuvre d’Édouard Glissant lorsqu’il compare la Louisiane à un “grand corps d’ombres et de mystères” (15). De la beauté de la flore louisianaise émane une tristesse, renforcée par la présence de l’eau qui agit en tant que *leitmotiv*. Tout en demeurant omniprésente, notamment lors des scènes de pêche, l’eau évoque également le passage du temps et, par conséquent, la fragilité du statut des Cadiens en Louisiane.

Cette sensualité et cette mélancolie sont également véhiculées par la musique cadienne qui ponctue régulièrement le film: “la musique des années 30 n’échappa pas à ces transformations sociales. Les musiciens abandonnèrent le style 1900 pour des sonorités nouvelles fortement teintées de country et de swing. L’accordéon disparut tout d’un coup, [. . .] il fut victime du *dégoût croissant d’une population nouvellement américanisée pour tout ce qui rappelait le vieux temps*” (Ancelet 25, je souligne).⁸ La musique cadienne communique un sentiment particulier qui touche la communauté cadienne en Louisiane, celui de la nostalgie d’une autre époque similaire à celle du western classique: “En parlant du repos, de la tranquillité, ces images [du repos] ne sont émouvantes que parce qu’elles sont précaires. *Leur charme est celui de l’intimité que l’immensité menace*. Elles sont le chant de l’exil et de l’espoir. La beauté du western est de situer les conflits au cœur de leur enjeu: la naissance d’une société humaine” (Philippe 200, je souligne). Car s’il ne s’agit pas de la naissance de la Louisiane chez Pitre, il est question de celle de la communauté cadienne, de sa langue et de sa culture.

Teintées également de nostalgie, les scènes d’interview se passent toutes à l’extérieur, de préférence sous un arbre pour Daize Chéramie et sous le porche de la maison de Jesty Collins, autre référence au western, pour en faire un paysage quasiment romantique.

La tristesse émanant du film par le truchement de la saturation des couleurs incarne non seulement l’apologie nostalgique des espaces et de la nature sauvages chers aux westerns, mais surtout celle d’une époque où le français cadien était beaucoup plus présent en Louisiane. Les propos de Lusted sur les westerns s’avèrent intéressants dans le cadre de cette analyse: “Westerns are elegiac when their dominant mood is a pervasive sadness, inspired by the passing of ways associated with a culture no longer fashionable or valued. In this new Western imagery times are

8 Voir également *The Makers of Cajun Music/Musiciens cadiens et créoles* de Ralph Rinzler, ouvrage dédié à la musique cadienne.

changing as a modern urban world takes over” (Lusted 204).⁹ Les personnages de *Huit Piastres et demie!* appartiennent à une génération qui est en passe de disparaître, marquée par la nostalgie d’un passé plus florissant clairement exprimée par Daize Chéramie lorsqu’il affirme: “C’était les chevrettes à l’époque. Y’avait pas d’huile.” On ne peut que mettre ces propos en parallèle, encore une fois, avec la nostalgie de la musique cadienne:

À mesure qu’approche la fin du siècle, et celle du millénaire, il reste de moins en moins de musiciens comme ceux que ce livre présente. *On en trouve une poignée, tous nés à l’époque de la carriole et du cheval, avant que le téléphone, l’électricité, l’avion et l’ordinateur n’accélèrent le rythme de l’existence.* Le son archaïque de la musique de Dennis McGee et Sady Courville, Bois-sec Ardoin et Canray Fontenot, Lula Landry et Inez Catalan remonte à une *époque révolue, avant la vitesse et la technocratie*, cette époque dont on entend l’écho dans leurs voix et leurs instruments. (Rinzler 7, je souligne)

L’époque de Daize Chéramie, celle des crevettes, remonte à un temps d’avant le façonnement de l’Amérique telle qu’elle est aujourd’hui, une période plus proche de la terre et, chez Pitre, de la nature luxuriante de la Louisiane. En ce sens, “le héros ne s’élance plus vers la modernité, mais souffre au contraire de l’arrivée de la modernité qui bouleverse son environnement. Sa seule alternative à la mort est l’intégration à l’Amérique préindustrielle” (41), ce que semble refuser Daize Chéramie. Chez Pitre, “la nostalgie [. . .] les vieillards ont celle du temps ‘sous Daniel Boone, roi des trappeurs.’ Le vieillard représente le stade préwesternien. [. . .] À leurs yeux, il semble que parfois les conflits dont ils ne sont plus que les spectateurs, soient rien de moins que dérisoires [. . .]” (Simonci 211). En effet, si dans la partie entretiens Daize Chéramie et Jesty Collins ne sont que spectateurs du déclin de la culture cadienne, dans la partie reconstitution, ils redeviennent acteurs. Le parti pris de Pitre de raconter cette histoire, de la mettre en images, et de nous offrir deux versions de la “vérité” traduit une volonté certaine d’empêcher la mémoire collective cadienne de tomber dans l’oubli.

Mise en abyme de la survie des Cadiens en Louisiane

En effet, à l’instar du western, le documentaire de Pitre “renvoie à l’histoire américaine passée ou présente, à l’Amérique en général et aux mythes dont elle se nourrit” (Leutrat 143–44). Si cette grève locale, relevant *a priori* du simple fait divers, peut paraître dérisoire au vu des grands événements marquants qui ont façonné l’His-

9 “Les westerns sont élégiaques lorsqu’ils sont dominés par une tristesse omniprésente, inspirée par la disparition de coutumes associées à une culture qui n’est plus à la mode ou valorisée. Dans ce nouvel imaginaire western, les temps changent tandis qu’un monde urbain moderne prend le dessus.”

toire américaine, chez Pitre elle revêt un caractère mythique et en ressort grandie. Dans *Huit Piastres et demie!*, il est question de “l’histoire terre à terre, analytique, du ‘petit fait vrai’, qui pénètre chaque jour davantage dans le western [. . .]” (Tailleur 29). Comme l’a justement souligné Danny Bourque, la décision d’évoquer une histoire en apparence banale et géographiquement limitée traduit la volonté de Pitre d’en faire un mythe: “Choosing sides once again, their neighbors and relatives don period costumes, drive vintage cars, and ride 1930s era boats to recreate two distinctly different versions of the battles and intrigue, as the audience goes along on the fascinating transition of regional history into local myth” (Benoit et Pitre).¹⁰ L’histoire qui est contée la fait passer au statut de mythe dans le sens où ce dernier prend source dans l’oralité (Dumézil). Les valeurs et la langue cadiennes se transmettent oralement, comme l’indiquent les premières phrases du film: “Some of them remember. Others have heard stories often enough to imagine themselves back then. In this film they combine what they know, or have heard, or imagine to recreate the Shrimp War of 1938.”¹¹ La communauté cadienne transmet son histoire essentiellement par la parole. Cette histoire locale, avec un petit h, n’intègre l’Histoire qu’à travers le récit de deux hommes, Daize Chéramie et Jesty Collins, que tout semble opposer. Or, l’oralité au cœur de la transmission de l’histoire cadienne en Louisiane fragilise la pérennité de la communauté cadienne. Pitre décide donc de la mettre en image ou, autrement dit, de laisser une trace qui, elle, traversera les âges.

Le mythe propose un commencement du monde, celui de l’industrie de la pêche à la crevette en Louisiane, dont chaque protagoniste évoque sa version. Dans sa volonté de recréer cette épopée, Pitre la glorifie et l’immortalise pour la faire basculer dans le mythe, marqué par un combat métaphorique se dessinant en filigrane: celui pour la survie de la langue et de la culture cadiennes. L’histoire de la guerre de la Crevette incarne une mise en abyme de la survie de la langue cadienne en Louisiane dont les représentants sont désormais, pour la plupart, âgés, à l’image des deux protagonistes de notre histoire. Car même si le cadien est une

langue seconde à forte valeur identitaire. Les moyens dont disposent les Louisianais pour maintenir leur identité paraissent dérisoires [. . .] *il semble que le français en Louisiane continue quand même de régresser: les jeunes ne l’utilisent plus qu’à l’école. Il reste plus vivant chez les adultes plus*

¹⁰ “En choisissant à nouveau leur camp, leurs voisins et membres de leur famille revêtent des costumes de l’époque, conduisent des voitures *vintage*, et montent à bord de bateaux des années 1930 afin de reconstituer deux versions différentes des combats et de l’intrigue, tandis que le public suit la transformation fascinante de l’histoire régionale en mythe local.”

¹¹ “Certains d’entre eux se souviennent, d’autres ont entendu assez souvent des histoires pour s’imaginer à cette époque. Dans ce film, ils associent ce qu’ils savent à ce qu’ils ont entendu, ou imaginent, afin de reconstituer la Guerre de la Crevette de 1938.” On peut également noter l’usage des lettres majuscules dans la citation. Cette décision est tout sauf anodine et vient donc souligner l’importance de cet événement qui appartient dès lors à l’Histoire étatsunienne au même titre que la guerre de Sécession.

âgés dans le sud de l'État. Au moins, aujourd'hui, un(e) francophone n'est plus une "personne ignorante" ou "vieille et pauvre," mais plutôt une personne "assez intelligente pour parler deux langues." (Leclerc, je souligne)

En choisissant les années 1930, époque où le cadien n'était pas encore une langue écrite codifiée, le film de Pitre s'inscrit au sein de l'histoire de la langue cadienne. Cette langue fut interdite à l'enseignement en 1916 jusqu'à la création du Conseil pour le Développement du Français en Louisiane (CODOFIL) en 1968, date à laquelle est mis en place l'enseignement formel du français en tant que langue seconde. Entre ces années charnières, le français cadien est presque éteint puisque exclusivement oral (Robichaud). La transmission strictement orale de la culture et de la langue cadiennes met cette communauté en danger, ce qu'incarne tout le propos du film. Le combat quasi épique et mythique de "western" entre Daize Chéramie et Jesty Collins devient celui de la survie de la culture et de la langue cadiennes face à l'hégémonie de la culture américaine et de la langue anglaise. Lorsque Glen Pitre informe Jesty Collins que Daize Chéramie affirme avoir eu l'idée de créer une association pour les pêcheurs, contredisant ainsi ses dires, il critique ce dernier pour son analphabétisme: "Il ne savait ni lire, ni écrire et il comprenait pas bien l'anglais" (25"28'). Daize Chéramie réplique, par caméra interposée, à cette première salve de balles: "J'ai jamais été à l'école. Toujours travaillé et toujours à gesticuler dans ma tête, toujours une idée, depuis la première piastra que j'ai faite." Jesty Collins se montre subrepticement condescendant vis-à-vis de Daize Chéramie. En juxtaposant sciemment dans la même phrase l'analphabétisme et la compréhension de l'anglais, Collins laisse sous-entendre que parler anglais est tout aussi vital qu'être alphabétisé. Il affirme non seulement sa supériorité mais également sa plus grande crédibilité par opposition à une personne ne sachant que s'exprimer en français cadien. Dans cette scène s'effectue donc une bataille à petite échelle entre l'anglais et le français cadien, symbole d'un combat à plus grande échelle au sein de la Louisiane. Jesty Collins représente la culture américaine et la langue anglaise, notion renforcée par son prénom et son nom anglais, tandis que Daize Chéramie a un nom de famille français. En se battant pour un prix plus élevé du baril de crevettes, Daize Chéramie se bat pour une plus haute reconnaissance du français cadien et de sa culture. La survie de l'industrie de la crevette devient dès lors synonyme de la survie de la langue et de la culture cadiennes en Louisiane. En choisissant de commencer et de finir sur une image de Daize Chéramie, Glen Pitre affirme clairement sa position, étant lui-même un militant cadien.

Lors du festival de Lussas en 1997, Jean-Louis Comolli affirme qu'au sein du documentaire "la question du vrai ou du faux au cinéma est un faux débat. C'est ne pas tenir compte de l'ambiguïté fondamentale de la représentation. En dernière analyse, c'est au spectateur de décider ce en quoi il veut croire ou non" (Lacuve). Que l'on croie Daize Chéramie ou Jesty Collins semble peu importer à Pitre, car

seule la volonté de ne pas oublier un événement qui peut paraître inconséquent l'emporte sur la véracité de l'une des deux versions. L'oralité de cette histoire, en parallèle à l'oralité de la transmission de la langue et de la culture cadiennes, empêche toute vérité d'émerger et là n'est guère le propos de Pitre. Le choix du western comme catalyseur de la parole de Pitre n'est pas anodin: seul ce genre semble à même de traduire le combat féroce de la culture cadienne en Louisiane. Le western, dans ses thèmes, son intrigue et son esthétique incarne précisément le combat symbolique auquel le spectateur assiste. Les premiers plans de la Louisiane nous offrent une image paisible mais également nimbée de mélancolie renforcée par la douce musique cadienne. À cette image paisible, s'oppose un autre visage de la Louisiane en tant que contrée de violence, digne des plus grands westerns, où s'affrontent deux factions bien distinctes mais qui ne tombent pourtant pas dans le manichéisme facile. Le premier niveau de lecture du film nous offre un documentaire banal sur un événement *a priori* peu important. Cependant, le deuxième niveau de lecture, offert par l'esthétique western, nous présente un combat symbolique toujours d'actualité en Louisiane: celui de la survie du français cadien face à l'anglais. Pitre est le seul représentant des Cadiens au cinéma, l'une des industries les plus populaires des États-Unis. Aussi sa volonté de filmer la Louisiane dans tous ses films démontre-t-elle un engagement indéniable vis-à-vis de la communauté cadienne en lui assurant une visibilité conséquente. Pitre n'est toutefois plus un jeune premier et la nouvelle garde ne semble pas être encore assurée: la visibilité des Cadiens ne souffrirait-elle pas grandement de la perte d'une telle figure de proue?

Mount Royal University

Ouvrages cités

- Ancelet, Barry Jean. *The Makers of Cajun Music/Musiciens cadiens et créoles*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1984. Print.
- Astre, George-Albert, et Albert-Patrick Hoarau. *Univers du Western: Les Sources, les structures, les données permanentes, les significations*. Paris: Seghers, 1973. Imprimé.
- Bazin, André. *Orson Welles*. Coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 1998. Imprimé.
- Benoit, Michelle, et Glen Pitre. "Huit Piastres et demie!" *Coteblanche.com*. Cote blanche productions, S.d. Web. 12 janvier 2015.
- Bourque, Danny. "Huit Piastres et demie!" S.d. Web. 12 janvier 2015.
- Coviello, Will. "The Man who Came Back." *Gambit, Best of New Orleans. Bestofneworleans.com*. Gambit Communications, Inc., 15 octobre 2008. Web. 12 janvier 2015.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983. Imprimé.
- Eisenschitz, Bernard. "Attaque." *Le Western. Approches. Mythologies. Auteurs-acteurs. Filmographies*. Coord. Raymond Bellour. Paris: Gallimard, 1993. 99–100. Imprimé.
- Gili, Jean. "Armes à feu." *Le Western. Approches. Mythologies. Auteurs-acteurs. Filmographies*. Coord. Raymond Bellour. Paris: Gallimard, 1993. 95–98. Imprimé.

- Glissant, Édouard. *Faulkner, Mississippi*. Paris: Stock, 1996. Imprimé.
- Huit Piastres et demie!* Réal. Glen Pitre. Côte Blanche Productions, 1981. DVD.
- Indick, William. *The Psychology of the Western*. Jefferson: McFarland&Company, 2008. Print.
- Lacuve, Jean-Luc. "Le Documentaire." *Cineclubdecaen.com*. 2001. Web. 12 janvier 2015.
- Le Bris, Louis. *Le Western: Grandeur ou décadence d'un mythe*. Paris: L'Harmattan, 2012. Imprimé.
- Leclerc, Jacques. "La politique linguistique actuelle en Louisiane." *Axl.cefa.ulaval.ca*. Université de Laval, 26 déc. 2012. Web. 12 janvier 2015.
- Leutrat, Jean-Louis. *Le Western*. Paris: Armand Colin, 1973. Imprimé.
- Lusted, David. *The Western*. London: Pearson Education Limited, 2003. Print.
- The Man who Came Back*. Réal. Glen Pitre. Avec Billy Zane, Sean Youn et Armand Assante. The Company Pictures, 2008. Film.
- Philippe, Claude-Jean. "Repos (images du)." *Le Western. Approches. Mythologies. Auteurs-acteurs. Filmographies*. Coord. Raymond Bellour. Paris: Gallimard, 1993. 199–201. Imprimé.
- Pour une Poignée de Dollars*. Réal. Sergio Leone. Avec Clint Eastwood et Marianne Koch. Constantin Film Production, 1964. Film.
- Rinzler, Ralph. "Avant-propos." *The Makers of Cajun Music/Musiciens Cadiens et Créoles*. 7–10. Imprimé.
- Robichaud, Daniel. "Louisiane (Cadien/Cajun)." *CyberAcadie.com*. 19 déc. 1996. Web. 12 janvier 2015.
- Simonci, Louis. "Duel." *Le Western. Approches. Mythologies. Auteurs-acteurs. Filmographies*. Coord. Raymond Bellour. Paris: Gallimard, 1993. 137–40. Imprimé.
- Tailleur, Roger. "L'ouest et ses miroirs." *Le Western. Approches. Mythologies. Auteurs-acteurs. Filmographies*. Coord. Raymond Bellour. Paris: Gallimard, 1993. 18–54. Imprimé.
- Yezbick, Daniel. "The Western." *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. Ed. Thomas Riggs. Vol. 5. Detroit: St. James Press, 2013. 342–46. Gale Virtual Reference Library. Web. 12 janvier 2015.



JUSTINE HUET est professeure à l'université Mount Royal dans le département de langues et cultures. Elle a obtenu son doctorat en traductologie à l'université de l'Alberta en 2013. Ses recherches portent essentiellement sur la traduction audiovisuelle. Elle a notamment publié sur la traduction et l'adaptation de séries télévisées. Elle est membre du comité éditorial des revues académiques "TransCultural, Alternative Francophone" et co-rédactrice de *Convergences francophones*.