

# Le corpus photographique des missionnaires oblats du Nord-Ouest canadien (1880-1930) : essai sur les représentations de l'altérité

Anne-Hélène Kerbiriou

Volume 17, Number 1, 1995

Amérindiens  
Amerindians

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087460ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1087460ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (print)

1708-0401 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kerbiriou, A.-H. (1995). Le corpus photographique des missionnaires oblats du Nord-Ouest canadien (1880-1930) : essai sur les représentations de l'altérité. *Ethnologies*, 17(1), 43–62. <https://doi.org/10.7202/1087460ar>

Article abstract

Old photographs can be considered as historical documents and be analysed within a comprehensive System which is unique to photography. In this article, we have adopted the opposite point of view by trying to show that the thousands of photographs the Oblate missionaries took in the Canadian North-West from 1880's on can be compared to other types of written or painted documents. In this collection, the representations of the Natives are marked by the way their territory had been perceived, and by the mystical relationship the missionaries had toward their converts. From this point of view, these photographs can be seen as the starting point of a travel account, and as a form of dramatization often expressed in popular painting. But these representations also show the nature of everyday interactions which can be understood only by a direct analysis of the photographs themselves.

# LE CORPUS PHOTOGRAPHIQUE DES MISSIONNAIRES OBLATS (NORD-OUEST CANADIEN, 1880-1930): ESSAI SUR LES REPRÉSENTATIONS DE L'ALTÉRITÉ

Anne-Hélène KERBIRIOU  
Brest, France

Les photographies sans âge de personnes disparues, d'événements curieux mais oubliés, d'endroits figurant un «autrefois» sans date et sans repères, ces images dépourvues par le temps d'essence et de vie sortent quelquefois des boîtes d'archives. Mais chacune de ces images n'a jamais d'autre utilité que celle qui consiste à illustrer les propos d'un historien, à étayer un texte comme une «preuve» visible d'un passé reconstruit exclusivement par l'écriture. Et, effectivement, une photographie isolée, qui ne dispose plus de tous les critères d'identification requis par une discipline universitaire, ne peut pas, pour l'historien, avoir la même valeur documentaire qu'un écrit d'archives authentifié, identifié et daté. Mais au-delà de ces problèmes de valeur documentaire, il faudrait évaluer le poids de toute une tradition universitaire qui a conduit les sciences humaines à n'accorder leur crédit qu'au texte, à l'exclusion quasi totale de toute autre forme de communication jusqu'à une période relativement récente<sup>1</sup>. La photographie est en général peu prise en considération, en dehors du domaine de l'histoire de l'art, où elle n'est d'ailleurs, habituellement, considérée que comme art mineur. Les études sur les «photographies historiques» en sont à leurs débuts<sup>2</sup>, et les chercheurs doivent s'attacher à définir certaines complexités de la photographies en tant que «médium», procédé chimique et mécanique simple, produisant des artefacts visuels subtils. C'est un «art» s'exerçant sur le mode de la «preuve», ouvert à toute l'objectivité de la réalité et à toutes les subjectivités de la création. Quelques photographies isolées peuvent ainsi se plier en tant qu'illustrations à différents discours, sans que leur valeur documentaire intrinsèque puisse être déglagée réellement.

- 
1. Margaret MEAD, «L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale», dans *Pour une anthropologie visuelle* (sous la dir. de Claudine de France), Paris, Mouton Éditeur, 1979, p. 14-15.
  2. Christraud M. GEARY, «Photographs as Materials for African History; Some Methodological Considerations», dans *History in Africa*, vol. 13, 1986, p. 89-116.

Si l'on considère, non plus quelques images éparses, mais un corpus homogène de plusieurs milliers de photographies, la question de la valeur documentaire se pose différemment. Il s'agit des photographies d'Amérindiens prises par les missionnaires oblats de Marie-Immaculée lors de leur activité dans le Nord-Ouest canadien entre 1880 et 1960. Les milliers d'images recueillies dans ce contexte forment un corpus homogène par le fait que ces photographies ont été prises par des personnes de condition sociale similaire, dont les intentions peuvent être déterminées et dans un cadre géographique défini. De cet ensemble peut se dégager une valeur de document historique, mais avant de déterminer quelle valeur, et au lieu d'aborder des questions méthodologiques qui seraient trop longues à développer ici, concernant les classements d'archives principalement<sup>3</sup>, nous aimerions simplement, dans cette étude préliminaire, tenter de déterminer si ce corpus photographique peut présenter des points de comparaison, des analogies ou des oppositions avec d'autres types de documents concernant les représentations de l'altérité. Il s'agirait ainsi de définir en partie de quelle manière un ensemble photographique peut être en lui-même porteur de discours et être ainsi considéré comme un document. À partir des angles de vue particuliers à d'autres types de documents, nous tenterons de déterminer de quelle manière des hommes d'Église du début du siècle nous ont transmis l'image de ceux qu'ils voulaient intégrer à leur monde et convertir à leur foi, en considérant la manière dont ils ont perçu un espace étranger, les influences de leur époque et la quotidienneté de leur environnement humain lors de leur activité missionnaire.

L'environnement humain dans lequel ont été créées ces premières images était proche du romantisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et du début du XX<sup>e</sup> siècle, incarné par le photographe Edward S. Curtis, dans sa nostalgie d'un peuple qu'il pensait inexorablement voué à l'extinction<sup>4</sup>. Les missionnaires oblats se sont établis dans le Nord-Ouest canadien auprès de sociétés amérindiennes dont le mode de vie était depuis longtemps transformé et lié au commerce des fourrures avec les Euro-Canadiens. La traite, en fournissant des fusils, avait modifié les rapports de force entre les tribus, tandis que les épidémies avaient provoqué des diminutions et des déplacements de population. Et, d'autre part, ces sociétés amérindiennes s'étaient depuis longtemps réorganisées autour des postes de traite et connaissaient une relative stabilité à l'intérieur du cadre établi par les règlements de la Compagnie de la baie d'Hudson. Plusieurs générations avaient été élevées dans ce commerce des fourrures, jusqu'à donner naissance au nouveau groupe social des Métis.

3. Pour cette étude, nous nous basons exclusivement sur le fonds photographique des Archives Deschâtelets à Ottawa; le nombre plus limité des photographies anciennes peut permettre d'en dégager ici une vue d'ensemble générale. Pour les problèmes concernant les archives photographiques, cf. Christraud GEARY, p. 90.
4. Christopher M. LYMAN, *The Vanishing Race and Other Illusions: The Art and Work of Edward S. Curtis*, New York, Pantheon Books (in association with the Smithsonian Institution Press), 1984.

Dans ce contexte, les missionnaires oblats détenaient auprès des Amérindiens l'autorité spirituelle face à l'autorité financière de la Compagnie de la baie d'Hudson et à l'autorité gouvernementale représentée essentiellement par la Police Montée. Le pouvoir politique et financier, c'est-à-dire en fait le pouvoir «réel», était détenu par d'autres, et le pouvoir détenu par les missionnaires ne pouvait être que d'ordre essentiellement moral, difficile à faire comprendre, et dans un contexte pesant. De manière générale, «les années de 1900 à 1939 furent pénibles et moroses pour les autochtones nordiques<sup>5</sup>» et, dans ce contexte, les oblats se sont attachés à une entreprise d'évangélisation de petits groupes disséminés, mais dans un esprit que l'on doit considérer comme plus religieux et humanitaire que politique. Beaucoup de ces photographies d'individus présentent des caractères affectifs indéniables.

### Une histoire d'œil: photographie et récit de voyage

Considérer ce corpus photographique comme un document historique peut paraître une entreprise hasardeuse si l'on ramène cette question à une terminologie minimale: quel rapport peut-il y avoir entre photographie et histoire? où est le lien entre l'image et l'écriture?

Ce lien peut être perceptible en remontant à l'étymologie du mot «historien», *històr*:

Benveniste estime qu'il convient de l'entendre, conformément à l'étymologie, comme le témoin «en tant qu'il *sait*, mais tout d'abord en tant qu'il a *vu*». Témoin oculaire, il sait pour avoir vu. L'*històr* serait d'abord ou d'emblée un œil et l'*historiè*, elle, une affaire sinon une histoire d'œil<sup>6</sup>.

Le témoin oculaire propose et transmet à la postérité des documents historiques au moyen de l'écriture. Mais, dans un autre ordre d'idées, le travail de l'historien, par la suite, «n'est pas d'abord ou seulement une opération qui du *voir* extrait du savoir, mais plutôt une procédure langagière qui, dans certains cas, aboutit à faire voir<sup>7</sup>». Vu sous cet angle, le processus de création de l'histoire est donc clair; une réalité vue, transmise par l'écriture qui lui fait traverser le temps, est restituée par l'historien en une recreation visuelle mentale. En comparaison, une image photographique est le reflet d'une réalité vue et, à travers le temps, cette image nous transmet cette réalité *telle qu'elle a été vue*. Et pourtant, l'histoire ne lui accorde pratiquement aucun crédit: il lui manque l'écriture, étape de transformation.

5. Keith CROWE, *Histoire des autochtones du Nord canadien*, Québec, Hurtubise, 1979, p. 209.

6. François HARTOG, *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991, p. VIII.

7. *Ibid.*, p. X.

Et si la raison de cette méfiance de l'histoire envers l'image tenait au fait qu'à la photographie, l'*abstraction* est impossible? Il est impossible de visualiser mentalement ce qui s'impose à une vision directe, impossible de «penser à» ce que l'œil fait voir. «Une photographie est perçue (je ne dis pas comprise) immédiatement dans son ensemble et pour les grandes lignes de sa signification<sup>8</sup>». Il n'est donc pas question ici de la connaissance ou de la compréhension intellectuelle que recherche l'histoire, mais de la simple opération physique de l'organe d'un des cinq sens, l'œil.

La crédibilité historique de la photographie tiendrait donc au seul fait de se *transmuter*, au sens alchimique du terme, de métal vulgaire, l'image de la réalité visible, en métal précieux, l'écriture de la réalité historique.

Pour transmuter le document sans attribution qu'est ce corpus photographique en écriture d'histoire, il est nécessaire d'établir des points de comparaison avec le type de document historique écrit et donc reconnu qui lui serait le plus apparenté au moment de son élaboration. Les missionnaires oblates, le plus souvent d'origine européenne, ont pris des photographies d'Amérindiens, personnes d'une autre culture que la leur, dans une région immense, le Nord-Ouest canadien, qu'ils ont dû explorer. Leur vocation de missionnaires leur imposait de rencontrer des étrangers dans une terre étrangère<sup>9</sup>. L'élaboration de ce corpus photographique paraît de prime abord être due au souci de porter témoignage sur l'étrangeté du territoire de l'autre et sur l'étrangeté de l'autre lui-même. Ce qui s'apparente on ne peut plus clairement à un récit de voyage.

Un récit de voyage est «un récit qui a le souci de traduire l'autre dans les termes du savoir partagé (de la culture dont il est issu) et qui, pour faire croire dans l'autre qu'il construit, élabore toute une rhétorique de l'altérité<sup>10</sup>».

Mais, là encore, comment la photographie peut-elle *faire croire* dans l'autre puisqu'elle le *fait voir*? Toute cette question réside dans l'antinomie entre le récit de voyage qui est la construction et l'«expression» de choses vues, et la photographie, procédé technique de captation et d'«impression» de choses vues.

### La loupe: relation à l'espace

Le fait que la photographie soit un procédé technique devrait donner à ces «impressions de choses vues» un caractère plus fiable qu'un récit de voyage, voire un caractère incontestable parce que visuel et silencieux. Le déclic de

8. Jean-Dominique LAJOUX, «Film ethnographique et histoire», dans *Pour une anthropologie visuelle*, p. 105.

9. «Early stages of fieldwork usually involve meeting strangers in a strange land [...]. We begin with limited prior knowledge of the wilderness of a new environment and culture. Photography can accelerate this entry process.» John COLLIER, *Visual Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 16.

10. F. HARTOG, p. 19.

l'obturateur ne fait pas entrer en jeu l'expression d'un narrateur, c'est-à-dire la transmission d'un témoignage teinté de ce qui vient de la personnalité et des convictions de celui qui écrit<sup>11</sup>. Délivrée de l'expression, la photographie ne laisse aucune prise à l'extrapolation ou à la fabulation. Sans vocabulaire, la photographie est sans discours et sans équivoque.

Mais l'expression ou l'impression de choses vues, pour la photographie comme pour le récit de voyage, ne sont qu'un résultat, un aboutissement. Au moment de l'élaboration de l'image, ou de l'écrit, il y a toute la question des intentions: pourquoi écrit-on un récit de voyage, pourquoi les oblats ont-ils pris des photographies?

De la part d'hommes d'Église de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début de ce siècle, ce n'était pas une démarche courante, encore moins une nécessité. Les oblats appartiennent à un ordre très traditionaliste, ultramontain, et on sait qu'à l'origine, l'Église était opposée au principe même de la photographie<sup>12</sup>. Même si ce principe a pu tomber en désuétude, la photographie, comme témoignage de la vie matérielle des religieux, des progrès ou des difficultés des missions, ne va pas de soi, tant qu'on a l'écriture: les missionnaires tiennent leur journal et envoient des relations régulières à leur congrégation. On pourrait également considérer le fait que les missionnaires jésuites ont pris de nombreuses photographies en Chine et que les oblats ont pu suivre ce mouvement; mais la fascination très ancienne qu'éprouvait l'Occident pour l'Orient et pour les formes complexes de ses riches et puissantes civilisations ne peut se comparer à la manière dont ce même Occident a pu percevoir la simplicité formelle des sociétés métisses et amérindiennes du Nord-Ouest canadien. Les oblats ne pouvaient pas être fascinés par les formes de la culture des autochtones à une époque où le «primitivisme» de celles-ci était censé devoir se plier aux manifestations conquérantes de la «Modernité» et de la «Civilisation». En tant qu'Occidentaux, les oblats ont pu percevoir les territoires des Amérindiens de la même manière qu'au temps d'Hérodote on percevait les territoires des Scythes. C'est-à-dire, en un mot, que

11. Bien sûr, reste toute la question des cadrages, des choix de prise de vue, des motivations ou des intentions des photographes. Mais nous tentons simplement ici de cerner les caractéristiques du «médium-photographie», que nous définirons ici comme «sélection de la réalité» par opposition à d'autres médias de «construction de la réalité» tels que la peinture ou l'écriture.

12. L'Église prit également position; très hostile à l'origine, elle inspirait à un journal allemand de 1839 le passage suivant:

vouloir fixer de fugitifs reflets, est non seulement une impossibilité, comme l'ont démontré de très sérieuses expériences faites en Allemagne, mais le vouloir confine au sacrilège. Dieu a créé l'homme à son image et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu; il lui faudrait trahir tout à coup ses propres principes éternels pour permettre qu'un Français, à Paris, lançât dans le monde une invention aussi diabolique.

Extrait du *Leipziger Anzeiger*, cité par Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 71. Les premiers oblats sont arrivés au Canada seulement deux ans après la parution de ce texte.

«leur pays n'offrait guère de merveilles méritant d'être rapportées<sup>13</sup>». Pour les missionnaires oblats, la photographie n'aurait donc dû être qu'un accessoire superflu. Le fait qu'ils l'aient utilisée aussi massivement doit correspondre à un impératif.

Les oblats ont contribué à implanter le progrès technique dans l'Ouest, même s'il semble qu'ils aient plutôt accompagné ce progrès, sans le provoquer. Durant les premières années de l'évangélisation, ils développent des chemins existants ou tentent de créer de nouvelles voies, implantent des stations de radio à partir de 1935 dans le Nord, juste après les initiatives de la Compagnie de la baie d'Hudson, et l'évêque Mgr Breynat effectue ses tournées apostoliques en avion au milieu des années 20<sup>14</sup>. Ils ont contribué également à l'amélioration de la circulation fluviale pour desservir les missions éloignées. On s'aperçoit par cette énumération que la «modernité» implantée par les oblats dans le Nord-Ouest n'a que le but quasi exclusif de vaincre les distances. La «modernité» que représente la technique photographique doit pouvoir être considérée sous cet angle.

À propos de l'armée des Perses entrant dans le territoire des Scythes, François Hartog écrit: «ils pénètrent dans un espace différent dont ils ne perçoivent absolument pas l'organisation: ils entrent dans un monde étrange où, pour eux, n'existent plus ni directions ni points de repère sûrs<sup>15</sup>».

Les premiers oblats sont arrivés à Montréal en 1841<sup>16</sup>; leur première mission dans le Nord-Ouest est fondée en 1844 à Saint Boniface (au sud du lac Winnipeg)<sup>17</sup>. La mission centrale du lac La Biche est fondée en 1853<sup>18</sup> et la mission située la plus au nord, Good Hope, est établie en 1859<sup>19</sup>. Dès 1861, des missions temporaires tendant à se fixer ont essaimé dans tout le Nord-Ouest canadien. Cette implantation extrêmement rapide des missions dans un territoire démesuré ne parvient à atteindre que très peu de petits groupes nomades. Pour cette raison, toutes les missions du Nord sont systématiquement installées à proximité des postes de traite de la Compagnie de la baie d'Hudson; le contact entre les missionnaires et les Amérindiens ne peut ainsi s'établir, de manière fragile et très temporaire, qu'à l'époque de la traite.

13. «Dans les Histoires, les Scythes sont des autres privilégiés: ils sont, après les Égyptiens, ceux à qui Hérodote consacre le plus long développement, et pourtant, contrairement à l'Égypte, leur pays n'offrait guère de merveilles ou de curiosités méritant d'être rapportées. Alors pourquoi ont-ils fait parler ou écrire Hérodote?» F. HARTOG, p. 23.

14. D'après une photographie datée des Archives provinciales de l'Alberta.

15. F. HARTOG, p. 77 (à propos de l'armée des Perses entrant dans le territoire des Scythes). Nous avons choisi cette comparaison avec la Scythie décrite par Hérodote car, comme les Scythes, les Amérindiens du Nord-Ouest vivent «aux confins du monde»: se retrouvent dans les deux cas les notions de solitude, de sauvagerie, d'éloignement et de nomadisme.

16. Th. ORTOLAN, o.m.i., *Les Oblats de Marie Immaculée durant le premier siècle de leur existence*, Paris, Librairie Saint-Paul, 1915, t. II, p. 11.

17. *Ibid.*, p. 148.

18. *Ibid.*, p. 198.

19. *Ibid.*, p. 232.

Une telle situation n'a pu que désorienter, bouleverser les repères de ces hommes en majorité d'origine européenne. En Europe, on ne peut pas quitter un village sans voir presque immédiatement le clocher d'un autre village. L'espace y est mesuré, rythmé par l'habitat dense d'une nombreuse population sédentaire. Mais, dans le Nord-Ouest, il est parfois possible de parcourir 700 kilomètres sans voir personne<sup>20</sup>, et le climat y rend pénibles les déplacements pour atteindre les Amérindiens nomades dont la population est de faible densité<sup>21</sup>. D'une certaine manière, l'œuvre d'évangélisation des oblats leur impose de lutter contre le vide: ils doivent rassembler ces êtres humains et les «immobiliser» dans un espace mesurable, autour du point fixe qu'est la chapelle de la mission<sup>22</sup>.

Pour les oblats, l'enfer ce n'est pas les autres, l'enfer c'est le vide. Mais le vide ici est l'espace de l'autre, gigantesque, inhospitalier, qui amenuise la dimension de l'autre lui-même à la proportion inverse de sa démesure.

De ce point de vue, la comparaison entre ce corpus photographique et un récit de voyage devient plus évidente, si l'on considère l'idée de la relation à l'espace et si l'on garde en mémoire que les moyens techniques de la modernité, dont fait partie la photographie, semblent avoir été utilisés par les oblats dans l'intention prioritaire de réduire les distances. D'une certaine manière, un récit de voyage découpe, ordonne et (re)présente géographiquement l'espace de l'autre. Le fait que ce corpus photographique ait pu être constitué dans la même intention se découvre de manière très sensible dans l'ordonnance, le découpage de son classement d'archives.

Les Archives Deschâtelets à Ottawa ont été constituées par les oblats eux-mêmes et les Archives provinciales de l'Alberta à Edmonton proviennent des archives des missions oblates des provinces de l'Ouest et des territoires du Nord-Ouest. Dans le classement, plusieurs choix thématiques étaient possibles: les missions avec leurs bâtiments, églises, écoles, les cérémonies religieuses, les événements politiques (traités), les scènes du catéchisme ou de l'enseignement<sup>23</sup>; la variété des photographies concernant les autochtones aurait pu provoquer elle aussi plusieurs choix thématiques: les Dénés, les Métis, les Inuit, etc. Or, tout le classement des archives Deschâtelets est géographique; le corpus est découpé en boîtes d'archives identifiées par la provenance des photographies: Athabasca-Mackenzie, Manitoba, Yukon, Alberta-Saskatchewan, Alaska. Pour chacune de ces régions, plusieurs boîtes d'archives replacent chaque photographie dans la

---

20 . K. CROWE, p. 160.

21 . Le froid et les longs déplacements reviennent en leitmotif dans tous les écrits des oblats; à titre d'exemple, on peut citer le journal du père Le Treste: R. P. Joseph Vincent Marie LE TRESTE, o.m.i., *Mes souvenirs*, Archives provinciales de l'Alberta, n° 71-220/6890.

22 . La sédentarisation des Amérindiens est l'un des premiers objectifs de l'évangélisation.

23 . Sans même parler d'un choix chronologique qui n'a pas été envisagé, alors que ces photographies s'échelonnent sur un siècle.



mission où elle a été prise. Par exemple, le cliché «Mgr Legal catéchant des Cris» (ill. I) est à chercher dans «Alberta-Saskatchewan 4, Hobbema»<sup>24</sup>.

Un tel classement apparaît comme une prolongation évidente des intentions dans lesquelles ce corpus a été élaboré: situer l'autre sur une carte géographique. Situer l'autre d'abord, et non pas porter un témoignage sur l'autre; il paraît important de remarquer qu'aux Archives provinciales, le classement, bien que plus détaillé, est également géographique, et que les photographies d'Amérindiens sont dispersées dans toute la collection et ne se sont pas vu attribuer de classement particulier, pas plus qu'aux Archives Deschâtelets<sup>25</sup>.

Le classement ethnographique n'a pas été envisagé et, logiquement, une «typologie» ethnographique n'entrait pas réellement en compte dans les intentions des photographes lorsqu'ils ont commencé à prendre ces clichés. Et pourtant, les divers aspects, selon les tribus, de la réalité physique de l'autre qui se présentait à eux dans toute son «étrangeté» ont été un thème privilégié (parce qu'ayant la faveur du public de l'époque) de nombre de photographes de l'Ouest. Les costumes, les coiffures, les armes, les emblèmes des Indiens des Plaines sont les signes tangibles d'un décorum social recouvrant une réalité humaine différente qui pique la curiosité. Mais dans le corpus oblat, une image d'un tel thème s'assortit d'une mention laconique: «Alberta, chef» (ill. II). Dans cette photographie, l'étrangeté de l'autre n'est présentée, solidement plantée en pied, appuyée sur des hampes guerrières, assombrie par des visages fermés, que comme la simple localisation géographique d'un pouvoir social.

Le récit de voyage rend en général minutieusement compte de tout ce qui se trouve dans l'espace de l'autre, les ressources naturelles, la flore et la faune, et de tout ce que fait l'autre dans son environnement, les particularités de son activité. Dans ce corpus photographique, il n'est pas réellement question de savoir ce que fait l'autre, puisque, avant de savoir ce qu'il fait, il faut d'abord le voir.

L'ensemble de ces photographies est l'étape primordiale, nécessaire et précédant l'écriture d'un récit de voyage: la découverte par la vue.

Il est remarquable que la quasi-totalité de ces photographies puissent se comparer entre elles. Qu'il s'agisse des Dénés, des Indiens des Plaines, des Inuit ou des Métis, elles présentent pour la plupart des individus ou des groupes en pied, en plan moyen quasiment uniforme. Le portrait, plan rapproché sur un visage pour comprendre un individu, ou les plans d'ensemble, qui font comprendre les groupes dans leur environnement social et matériel, sont singulièrement absents

24. Ce qui facilite évidemment la localisation des photographies (pas toujours), mais qui multiplie les difficultés de datation des clichés et d'identification des personnes. Il est très difficile d'identifier les photographes individuellement, leurs collections ayant été dispersées dans tout le corpus.

25. Il y a une seule boîte «Amérindiens» aux Archives Deschâtelets, mais qui ne regroupe que des photographies sans références. À noter que le classement des Archives du diocèse de Grouard-McLennan est également géographique, par missions.

de ce corpus, comme la photographie de paysages ou la photographie d'objets<sup>26</sup>. On n'y voit jamais de démesure, jamais un ou des individus perdus dans une immensité, au contraire. Ici la nature est trop grande et rend l'autre imperceptible. La photographie le ramène à une dimension normale, accessible, en pied. Elle présente côte à côte et à l'échelle humaine des êtres éloignés par des milliers de kilomètres et qui font pourtant partie du même plan d'évangélisation. La photographie *fait voir* l'autre en le faisant changer d'échelle, exactement de la manière dont on déplace une loupe sur une carte géographique.

Les Amérindiens, dispersés aux marges du monde habité, sont rassemblés par la photographie au «centre», c'est-à-dire dans le domaine de la congrégation. L'altérité qui était «éclatée» dans l'espace est reconstruite dans le petit volume de cette masse d'images, et l'autre peut ainsi être atteint. La photographie traduit la nécessité de rationaliser l'espace de l'autre pour qu'il puisse ainsi atteindre une sorte de maniabilité mentale.

La photographie est ici l'étape d'exploration comparable au parcours d'un voyageur qui explore une région étrangère. Mais elle s'arrête là où commence l'essentiel de la fonction du voyageur, la narration du voyage, qui présente et représente l'autre par l'écriture. Pour transmuter ces choses vues en écriture et leur donner ainsi une validité historique, il est nécessaire de retourner à cette première étape. Il s'agit de déterminer de quelle manière ce corpus photographique peut présenter et représenter l'autre, pour pouvoir dans l'étape suivante rédiger le «récit de voyage».

### **Le tableau: l'esprit du temps**

Lorsque l'on aborde conjointement les termes d'«image» et de «représentation», l'analogie avec l'œuvre d'art, et plus particulièrement avec la peinture, est évidente. Mais, dans le cas de cette analogie, on doit tenir compte de la notion de temps, puisqu'une œuvre d'art doit toujours être replacée à l'époque où elle a été conçue et dans son contexte de production.

De la même manière que l'espace de l'autre est aux marges du monde habité, la photographie est aux marges de l'art; au mieux, elle est un art mineur<sup>27</sup>. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle prend la place des dessins des albums de voyage. L'image photographique est une prolongation améliorée du dessin descriptif, employant souvent les mêmes cadrages, mais avec plus d'efficacité dans la minutie de la description des détails. Mais au-delà du dessin, il est clair que l'on

26. Il n'est pas ici question des possibilités techniques de la photographie. Portraits, plans d'ensemble, paysages et objets de curiosité sont apparus sur la pellicule dès l'invention de la photographie. La question des difficultés techniques ne peut se poser que pour les photographies d'intérieur et pour le temps de pose.

27. L'art de la photographie existe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, mais les débats concernant sa place dans le monde de l'art durent encore. Nous considérons ce corpus comme plus «documentaire» qu'«artistique».

ne peut pas analyser une photographie, sélection instantanée d'une fraction de réalité, de la même manière que l'on analyse une peinture, lente construction d'une certaine réalité.

Mais on emploie également des méthodes différentes pour l'analyse d'un tableau bien identifié d'un peintre dont l'existence est connue et pour l'analyse d'une masse d'œuvres populaires ou anonymes. Or, une partie de ce corpus est susceptible de présenter davantage d'analogies avec l'art populaire. Il s'agit d'un grand nombre de cartes postales, éditées principalement en Europe, et qui manifestent davantage des intentions explicites, puisqu'elles portent des titres<sup>28</sup>. Comme pour un ensemble de tableaux populaires, il est possible d'analyser cet ensemble précis du corpus en déterminant la situation des auteurs (puisque'il ne sera pas forcément possible d'identifier tous les auteurs formellement), les thèmes abordés, la composition des images et en tenant compte du paramètre majeur: l'influence de l'esprit du temps sur ceux qui ont pris ces photographies. On peut considérer que, comme les tableaux populaires, les cartes postales sont réalisées, non pas par un individu, mais par l'accord tacite (et peut-être pas tout à fait conscient ou raisonné) de plusieurs personnes inscrites dans un temps et un lieu déterminés.

Parmi ces cartes postales thématiquement toutes très diversifiées, aucune n'est à première vue suffisamment «représentative» de l'ensemble pour induire une ligne directrice à l'analyse, pour apporter un angle de vue. C'est un tableau «populaire» qui peut ici donner l'intuition de cet angle de vue. Il s'agit de la direction que les oblats eux-mêmes donnent à leur vision du monde, l'expression figurée de leur raison d'être et donc de leur «manière de voir».

Ce tableau (ill. III) réalisé en 1937 par le père Brown, missionnaire oblat, se trouvait dans l'église de la mission de Notre-Dame-de-Bonne-Espérance à Fort Good Hope<sup>29</sup>. La date tardive de cette peinture est remarquable, si l'on considère son inspiration très sulpicienne et l'état d'esprit qui s'en dégage, et plus prosaïquement l'absence totale de tout objet caractéristique de cette époque. Aucun élément dans ce tableau ne comporte d'indice temporel du XX<sup>e</sup> siècle, et la chandelle éteinte et l'image du Sacré-Cœur renvoient le spectateur au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette peinture aurait pu être réalisée aussi bien en 1859, date de la fondation de Good Hope. Nous pensons qu'il s'agit là d'un hommage aux

28 . Éditées majoritairement en France (deux séries importantes à Paris et à Lyon), mais également en Allemagne et en Italie, par la Congrégation des oblats et par l'Œuvre de la Propagation de la Foi. Elles sont à replacer en général entre 1910 et 1920. Une autre série a été éditée par la Congrégation des oblats à Montréal.

29 . Nous rapprochons cette peinture du domaine général de l'art «populaire», puisque même si ce tableau traduit une certaine habileté et une certaine instruction artistique, il s'agit de l'œuvre d'un amateur, le père Brown, missionnaire à Good Hope. Nous avons donc conservé le terme «populaire», car la date tardive du tableau, opposée à son inspiration sulpicienne, le coupe totalement de toute école ou de tout «style» contemporain, et il ne s'agit pas non plus directement d'un tableau religieux.

fondateurs de la mission et que ce tableau représente la mort du père Grollier, le missionnaire représenté à droite figurant vraisemblablement le frère Kearney<sup>30</sup>.

Good Hope est sans doute la plus caractéristique des missions d'extrême-nord, située sur le cercle polaire dans la région du Mackenzie. Jusqu'à la période relativement récente de l'apparition de l'avion (qui précède de peu la date d'exécution de cette peinture), les difficultés de liaison et d'approvisionnement étaient presque insurmontables, et les conditions de vie des missionnaires étaient rendues encore plus pénibles par la rigueur du climat. Ce tableau suggère symboliquement ces conditions de vie extrêmes. La solitude due à l'éloignement «aux marges du monde» y est représentée par l'attitude du missionnaire debout contre la porte. Cette silhouette rigide, au traitement uniformément noir, suggère un certain immobilisme. Le missionnaire fait face au monde extérieur, mais il en est isolé. Cette silhouette évoque également, en plus d'un éloignement physique, une distance morale. L'esprit de sacrifice particulièrement fort chez les oblats est représenté par le missionnaire alité: la pauvreté, le dénuement et la dureté des conditions de vie sous le cercle polaire conduisent à la faiblesse du corps et à la maladie. Mais les raisons de cet éloignement et de cette souffrance sont clairement indiquées par la direction dans laquelle les deux missionnaires regardent. Ce qui est important à leurs yeux (et ce qui focalise également le regard du spectateur par la croix qui se détache sur la couleur claire), c'est le rassemblement des Amérindiens autour de la croix. La convergence de leurs regards vers l'espace extérieur délimité par le cadre de la porte introduit un parallèle avec l'image photographique délimitée par la surface de papier. Ce que les oblats prennent de la réalité extérieure au moyen de la photographie, c'est, bien plus que les progrès de l'évangélisation, l'idée mystique du royaume de Dieu sur la terre, qui ne se produira que par leur sacrifice et leur abnégation.

Les cartes postales peuvent avoir plusieurs auteurs, mais liés à leur temps et à leur congrégation, leurs regards sont convergents comme les regards des deux missionnaires du tableau. Et, logiquement, pour aborder l'analyse de ce corpus, il faut garder à l'esprit que pour chaque photographie d'Amérindien il faut voir en filigrane que l'autre est un païen, un converti, ou quelqu'un en voie de conversion, mais que l'autre ne peut être considéré qu'en fonction de sa relation avec Dieu, puisque dans tous les cas il est quelqu'un que l'esprit de sacrifice est venu sauver<sup>31</sup>.

L'image du Sacré-Cœur dans le tableau est également à souligner. La Congrégation des oblats a été consacrée au Sacré-Cœur de Jésus en 1873<sup>32</sup>, mais, au-delà de son caractère de dévotion, cette image nous renvoie à la culture visuelle

30 . Th. ORTOLAN, p. 232.

31 . Ce filigrane explique aussi qu'il n'y ait pas de classement d'archives consacré aux Amérindiens, puisqu'ils sont la raison implicite, «mystique», de toute l'entreprise photographique.

32 . Lors du 12<sup>e</sup> Chapitre général de la congrégation, le 31 juillet 1887. Th. ORTOLAN, p. 187.

des missionnaires. Durant toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les formes usuelles de l'art religieux sont très largement dominées par l'imagerie sulpicienne, dont cette figuration du Sacré-Cœur peut être un exemple. Cette imagerie très largement diffusée à cette époque est généralement considérée de nos jours comme mièvre et un peu mélodramatique, mais il est nécessaire de remarquer qu'elle était normale et usuelle au début du siècle et qu'elle faisait partie intégrante de la vie des missionnaires: les images qu'ils donnent aux Amérindiens lors du catéchisme sont de ce type, de même que les illustrations des journaux catholiques qu'ils peuvent lire et que toutes les gravures qu'ils peuvent accrocher aux murs des chapelles de mission. Et jusqu'à ce tableau de réalisation pourtant tardive qui n'échappe pas tout à fait à cette vague tentation de mélodrame.

D'autre part, les missionnaires arrivent dans le Nord-Ouest avec en tête un archétype du «sauvage». Mais leur vision n'est plus la même que celle des siècles précédents. Il n'y a plus de «bons» ou de «mauvais» sauvages, mais seulement des «sauvages» pauvres, malheureux, victimes du mal et qui ne connaîtront le bonheur que dans les lumières de la foi<sup>33</sup>. Lorsque l'on ajoute à cela ce qui revient en leitmotiv dans les récits, les conditions climatiques effarantes, les privations, les sacrifices et les longs déplacements aventureux pour atteindre les «malheureux sauvages», le misérabilisme n'est pas loin.

Mélodrame et misérabilisme sont certainement des mots un peu forts pour qualifier ces cartes postales. Et pourtant, la silhouette du Christ qui se détache sur le ciel en ombre chinoise dans la «Consécration de la mission au Sacré-Cœur» (ill. IV) est d'une théâtralité émouvante. Et la messe célébrée en forêt auprès d'une poignée de fidèles est déconcertante par son humilité (ill.V). Mélodrame et misérabilisme sont deux définitions un peu caricaturales pour tenter de cerner une forme très subtile de conditionnement de la pensée: une culture visuelle qui imprègne imperceptiblement la manière de regarder et qui fait que l'on «cadre» une photographie comme on encadre une image pieuse; et s'ajoutant à cela, une certitude religieuse inébranlable qui tient aux origines mêmes de la congrégation, et que l'on peut résumer par la devise des oblats: «Il m'a envoyé évangéliser les pauvres<sup>34</sup>».

Le corpus des cartes postales est isolé dans le précédent corpus «géographique», mais, d'une certaine manière, il éclaire ce dernier, par le conditionnement du regard qui a orienté l'élaboration de l'ensemble. Cependant,

33. Cf. Th. ORTOLAN, qui, comme historien des missions oblats écrivant avant la première guerre mondiale, peut être considéré comme assez représentatif de «l'esprit du temps».

34. Le premier objectif de la congrégation était d'évangéliser les pauvres et elle a été fondée dans ce but en 1816. Deux missionnaires oblats sont arrivés à Montréal en 1841, à la demande de l'archevêque de Montréal, afin d'évangéliser les pauvres de la ville. Par la suite, les autochtones sont devenus les pauvres «par excellence». (Dans cet ordre d'idées, le chef de l'illustration II est aussi un pauvre.)

contrairement au corpus «géographique», qui, lui, est resté dans les archives oblates, les cartes postales étaient clairement destinées à être diffusées à l'extérieur des missions et donc à montrer de ces missions une image valorisante<sup>35</sup>. Pour les photographes, il n'était pas réellement nécessaire de forcer la représentation pour gagner la faveur d'un public majoritairement européen, sachant que la sympathie de ce public était déjà acquise aux missions; le «marché européen était fasciné par l'environnement nord-américain et sa population indienne», et les mémoires de plusieurs missionnaires oblates du Nord-Ouest y ont trouvé une audience considérable<sup>36</sup>. Du côté du public, l'optique change. «Mélodrame» devient héroïsme et «misérabilisme» est charité. Cette double notion définit le style et le thème de ce tableau que représente l'ensemble des cartes postales, et permet donc son analyse. Ces cartes postales, vraisemblablement bien accueillies par le public, sont une caricature de la réalité des missions. Dans cette «représentation» de l'activité missionnaire, le public est fasciné par un exotisme douloureux, une mise en scène de la charité, où l'autre n'apparaît plus que comme un prétexte.

### Le miroir: réalité en deux dimensions

Les cartes postales transmettent une image de l'autre à travers le prisme déformant qu'est l'esprit du temps. Mais cet ensemble de représentations n'est qu'une petite partie de ce corpus de photographies<sup>37</sup>. Au-delà d'une démarche «coloniale» par la relation à l'espace et au-delà d'une démarche mystique dans la relation à l'autre, il faut envisager la réalité tangible des rapports humains ordinaires et le quotidien des échanges entre les missionnaires et les Amérindiens. En d'autres termes, lorsque l'autre leur est devenu familier, comment les oblates l'ont-ils présenté?

Le fait que ce corpus n'ait pas été élaboré de manière «systématique» exclut nettement l'hypothèse d'une manipulation de la réalité ou d'une déformation intentionnelle du regard. Si cette «déformation» du regard existe, elle ne peut pas être considérée comme intentionnelle, puisqu'elle n'est que diffuse, sensible seulement à travers tout l'ensemble du corpus comme un ensemble d'impressions.

35 . Les cartes postales présentées ici sont éditées à Paris par l'Œuvre de la Propagation de la Foi dans le but de recueillir des fonds pour les missions qui ne fonctionnent qu'avec une aide financière extérieure.

36 . Raymond HUEL, *Western Oblate Studies*, Edmonton, Western Canadian Publishers et Institut de recherches de la Faculté Saint-Jean, 1990, p. 4. Pour exemple, cf. Émile GROUARD, *Souvenirs de mes 60 ans d'apostolat dans l'Athabasca-Mackenzie*, 1923, et Gabriel BREYNAT (archevêque), *Cinquante ans au pays des neiges*, 1945-1948.

37 . L'Œuvre de la Propagation de la foi, qui a édité ces cartes postales, est distincte de la Congrégation des oblates. On peut émettre l'hypothèse que ces photographies ont été soit prises par des photographes extérieurs, soit sélectionnées en France, mais peut-être pas conçues directement par les oblates du Canada eux-mêmes. Les particularités de cet ensemble de cartes postales sont évidentes et uniques parmi le reste du corpus.

Les influences ou les intentions des photographes ne sont perceptibles que dans le choix des parcelles de la réalité environnante qu'ils souhaitent conserver; cette orientation particulière peut être perceptible à travers un grand nombre de photographies et une analyse thématique, mais ne peut retentir que très modérément sur l'action de prendre un cliché, puisqu'une photographie restera toujours une conservation d'un temps donné de la réalité.

Si l'on en juge par son classement d'archives, ce corpus n'a pas été élaboré dans un réel souci ethnographique; l'absence de méthode dans le rassemblement des informations s'oppose à tous les principes de la discipline relativement récente de l'anthropologie visuelle et ce corpus ne peut donc pas servir de base sérieuse à une étude anthropologique des sociétés amérindiennes<sup>38</sup>. Par contre, les méthodes d'étude des comportements élaborées par l'anthropologie visuelle peuvent être considérées comme un outil d'analyse, non pas pour l'ensemble du corpus, mais pour chaque unité photographique.

«Group of Natives, Manitoba»: ce titre laconique est l'unique référence de cette photographie (ill. VI). À moins de découvrir des documents écrits, ce qui paraît peu probable, il ne sera sans doute jamais possible de connaître l'identité de ces personnes, ni les conditions de cette rencontre (ce qui se passe de commentaires pour ce qui est de la valeur de «document ethnographique» de ce cliché). Pour ce qui est du document «historique», il peut être daté approximativement entre 1890 et 1900, d'après la robe de la femme située à gauche. Tenter de définir une telle image de manière rigoureuse et «scientifique» ne peut se faire qu'à coups d'expédients dérisoires. Au lieu de donner un cadre de références à cette photographie, il vaut mieux tenter de la comprendre de l'intérieur, par l'étude des comportements.

Loin de l'évangélisation héroïque des cartes postales, une telle image suggère un aspect des réalités quotidiennes. Deux femmes blanches, à gauche de la photographie, font face à un groupe d'Amérindiens alignés et resserrés le long d'une maison. Un homme et une femme se tiennent debout chacun d'un côté de la porte, tandis qu'un jeune se tient appuyé contre le cadre de la porte, les bras croisés dans une attitude résolue et barrant le passage. L'attitude de ces trois personnes impose l'idée qu'elles sont là chez elles, devant la porte de leur maison, et que les deux femmes n'ont pas accès à cette entrée. Tous les Amérindiens leur font face, les bras croisés, ou debout dans des attitudes distantes, mais tous les regards se dispersent, ou se portent de manière vague sur l'une ou l'autre des deux femmes, sans réelle attention. L'homme et la femme de chaque côté de la porte regardent la femme en robe de ville à gauche; le jeune homme dans l'encadrement de la porte et la petite fille assise par terre à droite fixent l'objectif du photographe,

---

38 . Une étude en anthropologie visuelle se baserait sur un grand nombre de photographies d'un même événement, prises sans pose, sans «apprêt», afin d'analyser les comportements des différents protagonistes.

tandis que tous les autres regards se dispersent; la femme assise par terre au centre tourne franchement la tête. Toutes les attitudes des Amérindiens dénotent, sous une apparence de passivité polie mais indifférente, une sorte de rejet ou d'hostilité latente. De l'autre côté, la situation des deux femmes est claire: la distance qui les sépare du groupe est trop grande pour un contact amical et l'attitude contractée qui consiste à se tenir les mains ou se tourner les doigts traduit un certain embarras, voire de la gêne.

Par les études de comportement de l'anthropologie visuelle, il a été possible de démontrer, par des séries de photographies, qu'une personne détenant une autorité réelle fixe les regards du public lorsqu'elle parle, tandis que, si elle est remplacée par un orateur détenant moins de pouvoir, les regards se dispersent<sup>39</sup>. On peut comparer cette scène à celle de la photographie intitulée «Mgr Legal catéchisant des Cris» (ill. I). La distance entre l'évêque et ceux à qui il s'adresse est plus réduite; il est souriant et le geste de bénédiction de sa main droite est plein d'assurance. Toutes les personnes debout lui faisant face le regardent, dans des attitudes respectueuses. Par contre, les deux femmes amérindiennes assises par terre (et qui sont plus âgées que la femme debout derrière elles) regardent vers le bas, et ont une attitude plus passive et fermée. L'évêque détient un prestige certain, mais dans un petit groupe déjà encadré par deux missionnaires et un homme dont le costume de ville affiche une situation sociale élevée. Par contraste, la photographie VI impose l'idée que les deux femmes blanches font à ce groupe d'Amérindiens une visite occasionnelle (dont la raison ne peut être déterminée), ou qu'il s'agit là d'un premier contact. En fait, nous avons présenté cette photographie ici, non pas pour sa «valeur documentaire», qui, en l'absence de documents extérieurs, restera hypothétique, mais pour la seule raison qu'elle est une exception dans l'ensemble du corpus oblat. Le fait que les Amérindiens soient représentés d'assez loin, de trois-quarts, et en un groupe social relativement étendu échappe aux conventions habituelles de représentations et, d'une certaine manière, au photographe. Dans l'ensemble du corpus, d'ordinaire, la photographie «capture», de face et en pied, l'image de familles nucléaires (le père, la mère, les enfants, famille chrétienne), dont les visages sont valorisés et la pose figée. En fait, cette photographie explique par contraste toutes les autres: dans cette rencontre distante, vaguement maladroite, le fait qu'aucun des protagonistes ne se prête à la «cérémonie photographique» (aucun ne prend la pose) indique que le photographe est aussi isolé que les deux femmes le sont des Amérindiens. Aucun des protagonistes n'a de prise sur l'autre, à l'opposé de ce que montre l'ensemble du corpus qui témoigne d'un réel encadrement social «par» la photographie. Une photographie de ce type décourage la compréhension et

---

39 . John COLLIER, *Visual Anthropology*, p. 92. Selon O. Dickason, pour les Amérindiens, le fait de ne pas regarder la personne qui parle est une marque de politesse, mais, dans ce cas précis, ce trait culturel n'enlève rien à la tension qui se dégage de la scène.



l'analyse en n'évoquant que des rapports sociaux incertains, l'isolement de groupes affrontés et sans liens.

À l'opposé, l'ensemble des photographies du corpus, milliers de clichés de cérémonies, d'événements familiaux présentés en rituels sociaux, montrent simplement la teneur affective réelle des échanges avec l'autre. Elles sont des éclats de réalité. Chacune de ces photographies est un miroir qui *réfléchit* l'image de l'autre, c'est-à-dire qui renvoie cette image à son milieu d'origine. Le miroir présente la réalité d'un temps à laquelle on peut retourner, mais en sachant qu'il manquera une dimension à cette réalité. En d'autres termes, ce qui est vu existe, mais ce qui est vu par la photographie existe différemment. «Les images participent de la matérialité des objets dont elles sont en quelque sorte l'empreinte photo-chimique. L'image affirme ainsi continuellement la présence du monde matériel à l'intérieur d'un système de communication qui impose une signification<sup>40</sup>.»

Pour atteindre à une réalité historique, ces éclats de réalité doivent être recomposés en un tout cohérent<sup>41</sup>. Il est possible d'employer les méthodes de l'anthropologie visuelle pour tenter d'affiner le regard que font porter chacune de ces photographies sur la réalité socioculturelle d'un temps. Mais pour déterminer ce qui a dicté les choix de conservation de certaines parcelles de réalité parmi des milliers d'autres choix possibles, il est nécessaire de faire porter l'analyse sur un grand nombre de photographies, le grand nombre permettant de déceler les thèmes privilégiés et les constantes de comportements, seuls capables de faire entrevoir la réalité historique de l'entreprise missionnaire auprès des Amérindiens.

Pour point de départ à cette étude, il reste à déterminer les limites chronologiques et géographiques. Les vicariats apostoliques du Nord-Ouest sont un cadre trop large pour l'étude poussée d'une petite société déterminée (ce qui serait la finalité de l'anthropologie visuelle), mais ce cadre permettrait de rassembler un grand nombre de photographies, ce nombre pouvant également pallier l'insuffisance des références des images. Enfin, nous avons arrêté la limite chronologique aux alentours de 1930, époque où les stations de radio et les avions modifient la relation à l'espace.

Dans le but de donner un cadre de définitions à ce corpus photographique, nous avons volontairement sélectionné ici les images parmi les plus «typées», celles dont le caractère un peu outré se prêtait le plus facilement à une analyse basée exclusivement sur l'image. Il est possible que, pour cette raison, nous ayons donné une idée un peu caricaturale de l'activité missionnaire. Tous les Amérindiens

<sup>40</sup>. David Mc DOUGALL, «Au-delà du cinéma d'observation», dans *Pour une anthropologie visuelle*, p. 98.

<sup>41</sup>. Au sujet du cinéma, mais pouvant s'appliquer à la photographie: «il ne suffit plus de représenter sur l'écran des fragments partiels de la vérité comme des miettes éparées. Les fragments doivent être élaborés en un ensemble organisé qui est à son tour, la vérité thématique». Jean ROUCH, «La caméra et les hommes», dans *Pour une anthropologie visuelle*, p. 57.

n'étaient pas réfractaires à l'évangélisation, et il n'est pas certain que les cartes postales aient été élaborées par les oblats du Canada eux-mêmes. Mais il paraissait nécessaire de mettre en exergue quelques images caractéristiques pour pouvoir donner un cadre d'analyse à une quantité d'autres photographies beaucoup plus subtiles et difficiles d'approche.

Ce corpus photographique peut présenter des points de comparaison avec le récit de voyage et des analogies avec l'art populaire. On doit donc pouvoir le considérer dans son ensemble comme un «tableau» élaboré dans une intention «narrative» et lui attribuer des possibilités propres à toute œuvre de création, littéraire ou artistique, élaborée dans un contexte précis qui donne à cette création un caractère historique. L'outil scientifique qu'est l'anthropologie visuelle est un moyen d'analyse permettant de déceler des constantes de comportements dans chaque unité photographique, mais le corpus dans son ensemble présente des caractères bien particuliers. La photographie est une loupe qui fait découvrir l'autre dans son espace, un tableau qui le représente dans une époque déterminée et un miroir qui le renvoie à sa propre histoire. Mais toutes ces définitions se conjuguent en une seule opération d'optique qui fait que l'autre est à la fois, très subtilement et très finement, présenté et représenté. Toute l'analyse devra porter sur cette nuance, pour définir la réalité historique.



«Mgr Legal catéchisant des Cris à Hobbema»

Alberta-Saskatchewan 4. Hobbema. Anonyme, vers 1900. Archives Deschâtelets, Ottawa.



«Alberta, Chef»

Alberta-Saskatchewan 2. In genere I. D'après des recoupements avec d'autres photographies, il s'agirait ici de Pieds-Noirs, sud de l'Alberta. Anonyme, vers 1885. Archives Deschâtelets, Ottawa.



«La mort du père Grollier»  
attribué à R. P. BROWN, o.m.i., dimensions et technique inconnues (tableau disparu ?) Fort Good Hope, 1937. Archives Deschâtelets, Ottawa. Savoie.



«Consécration de la mission au Sacré-Cœur»  
Archives Deschâtelets, Ottawa.



«La messe sous bois en voyage d'été»

Mackenzie, In genre 8. Missionnaires oblats de Marie-Immaculée, Œuvre des missions o.m.i., 75, rue de l'Assomption, Paris 16e, vers 1910. Archives Deschâtelets, Ottawa.



«Group of Natives, Manitoba»

Anonyme, vers 1890. Photographie donnée aux Archives Deschâtelets par Donat Savoie.