Document généré le 13 juil. 2025 08:31

esse arts + opinions

I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist Art
Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone

Léa Toulouse

Numéro 90, printemps–été 2017

Féminismes
Feminisms

URI : https://id.erudit.org/iderudit/85600ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Toulouse, L. (2017). I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist Art / Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone. *esse arts + opinions*, (90), 52–59.

Tous droits réservés © Léa Toulouse, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

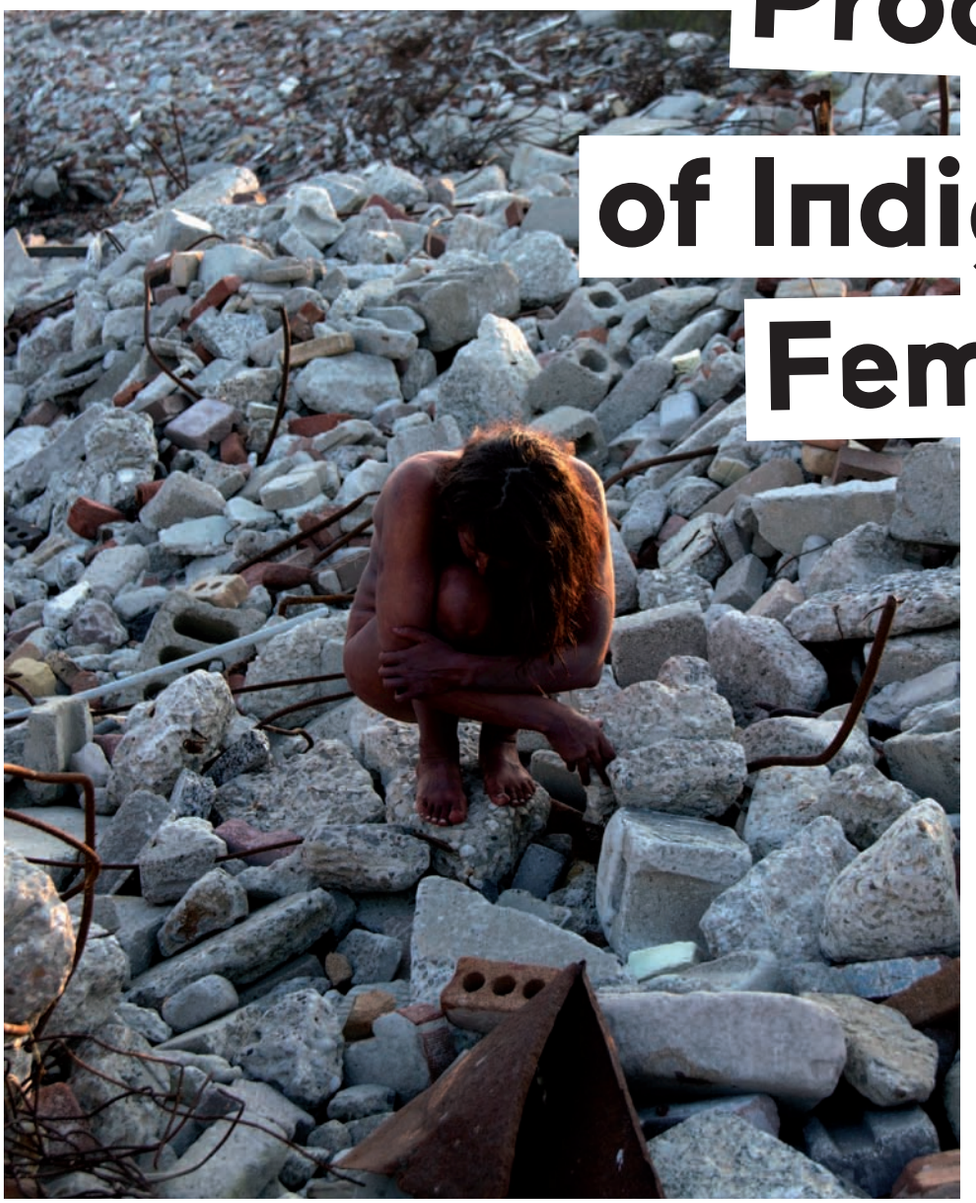
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

I Am Woman: The Decolonial Process of Indigenous Feminist Art



Léa Toulouse

Tsēma Igharas
(Re)naturalize No. 4 (Recoil), 2015.
Photo : Jonathan Igharas, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Creating aligns us with our ancestors, as we engage in artistic or creative processes, we disconnect ever so slightly from the dominant system and connect to a way of being based on doing, rather than blind consumption.
—Leanne Simpson

First Nations art is an act of resistance against the oppressive forces that result in marginality, especially of Indigenous women.[1] According to Anishinaabe author Leanne Simpson, a form of governance or resurgence is deployed through the act of creating. She calls for resurgence as a way to reinvest in our/Indigenous ways of being and regenerate our political and intellectual traditions, including our artistic and performance-based traditions. Considering the growing debate about Indigenous alternatives to colonial methods of forming a government and directing a nation, as well as the myriad decolonization projects across the country, it is important to reiterate pre-colonial matriarchal modes of seeing and being. It is equally important to make visible and celebrate Indigenous accomplishments in order to counteract the unyielding repetition and reification of the violence that Indigenous people, especially Indigenous women, have endured and continue to endure. In *Dancing on Our Turtle's Back,* Simpson suggests that methods of resurgence such as storytelling can be a core aspect of decolonization: "Storytelling becomes a lens through which we can envision our way out of cognitive imperialism."[2] Referring to Rebecca Belmore, a well-known Anishinaabe performance artist, Simpson writes that Belmore disputes the narrative of normalized dispossession and intervenes as an Anishinaabe presence, not as a victim, but as a strong non-authoritarian woman. "Indigenous artists like Belmore interrogate the space of empire, envisioning and performing ways out of this space."

At this time in herstory, it is necessary to re-evaluate gender roles in contemporary acts of resurgence. By looking at the work of female Indigenous artists in light of certain interrelated concerns—cultural resurgence, matriarchy, and sovereignty—I hope to raise questions about the role of Indigenous women both in decolonization and self-determination and in the surrounding discourses. The artists whom I discuss in this article, Maria Hupfield, Tsēma Igharas, Janice Toulouse, Jeneen Frei Njootli, and Olivia Whetung, represent great and fierce Indigenous leadership in various forms and offer a gendered perspective that reconstitutes Indigenous leaders as female, contrary to the popular image of "Indian Chiefs" as male. These artists participated in an exhibition that I curated, *Ogema: I Am Woman,* that exemplified Indigenous matriarchy through art and performance.

New York—based performance artist Maria Hupfield draws on her Anishinaabe traditions and the history of performance. She references matriarchal ways of being in her black-and-white print of a photograph taken in 2007, *Married to the Matriarch, Nation to Nation* (2016), in which two Indigenous women, Hupfield and Tania Willard, face each other in the kitchen of Willard's house in the Strathcona neighbourhood of Vancouver, in 2007. Hupfield states, "Both the pose and hand-taped line serve to disrupt expectations to complicate histories of representation, abstraction, authority of the document, and contemporary living. Presented as separate but equal, the double-taped line and body shown head to head function as strategies to present shared political positioning and ideologies between the two figures."[3] The Anishinaabe peoples valued the roles that women played in governance and community leadership. This image reaffirms the strong Indigenous woman by positioning two individuals against each other yet supporting each

1 — Gilles Deleuze states, "There is a fundamental affinity between a work of art and an act of resistance. It has something to do with information and communication as an act of resistance." Gilles Deleuze, *What is the Creative Act*, 1987, https://docs.google.com/document/d/1tmNNe5YTnTwr8itJaUrXnnwWBpkRx0qbTh4ZNsMtclQ/edit? hl=en

2 — Leanne Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence* (Winnipeg: ARP, 2011), 33.

3 — Maria Hupfield, interview with the author, March 9, 2016.

The artists articulate different aspects of the self through their work, specifically to demonstrate the decolonial process of regaining cultural strength.

other through the mind and body. The grainy black-and-white photograph, through which we can almost feel and taste the presence of these women, reminds us of images of the past, of life on the reservation, of family.

Tsēma Igharas (formally Tamara Skubovius) addresses her Tahltan ancestry and traditions in her multidisciplinary hand-made objects, paintings, and performances. She states, "I am interested in how meaning is constructed and distorted by an ever-changing and ever-evolving society."[4] The photographs in the exhibition, from the *(Re)naturalize* series—*No. 1 (Brick)*, *No. 7 (Rebar)*, *No. 5 (Foundation)*, and *No. 4 (Recoil)* (all produced in 2016)—were taken at a place in Toronto called Leslie Spit, an artificial spit made from industrial refuse that was taken over by nature and further reclaimed by the city as a city park. It was the ideal site for her work, as it contradicts and confuses the Neolithic assumption of the native body in, or as, nature, and places her in a post-industrial landscape. The figure in the photographs represents the vulnerability of Indigenous women and industrial survival. The woman in the images is the artist herself, depicted nude and crouched along the shore surrounded by rocks and pieces of rebar. She is painted the colour of copper to accentuate the body and reference the spiritual importance of copper to many First Nations in Canada. The images speak to the reclamation of matriarchal values during a period, from colonial times to the present day, when Indigenous women have undergone extreme oppression. Although this image shows a vulnerable woman, it reminds us of how far we have come and the prosperous future that awaits.

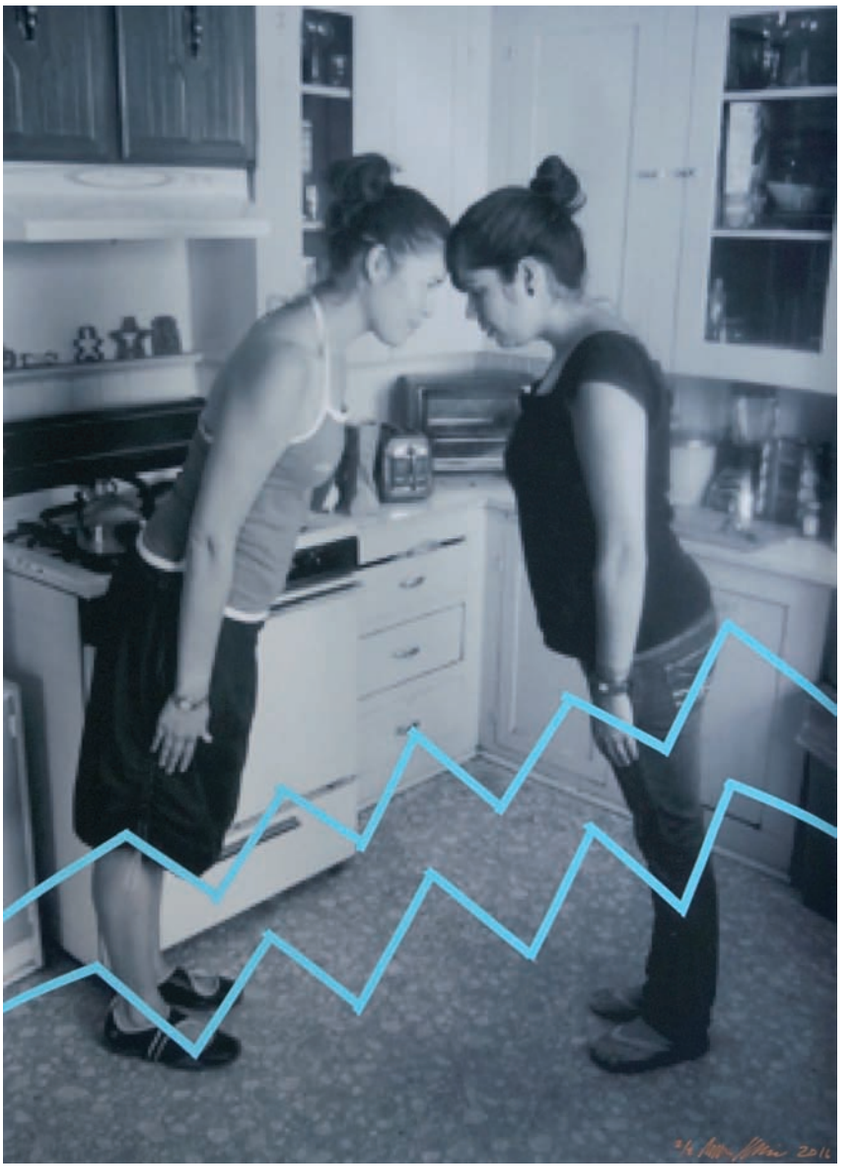
As a direct descendant of Anishinaabe political matriarchs and chiefs, Janice Toulouse sees the concept of leadership as a meaningful subject. She paints images tied to the Anishinaabe culture and the teachings of her elders and ancestors. She believes that the public needs to actually see images of strong elders: "People need to learn from the past, to know our stories, to be reminded of those who worked for the survival of our nations in the early years of settler colonization."[5] The artist's portrait of a matriarch, an elderly woman painted in monochrome, embodies the powerful nature of a leadership figure in Indigenous culture. The portrait is painted against a white background to maintain focus on the figure. *Ogema Kwe*, the chief woman, is sitting straight, her arms folded on her lap gazing directly at the viewer. Her powerful gaze creates a visual allusion that invites the viewer to recognize her strength. She is dressed in a flower-print dress with motifs of Anishinaabe designs. The portrait of the chief woman standing alone speaks to ancestral forms of knowledge and strong bloodlines passed down through generations. The historicizing of Indigenous lineage ties directly to Simpson's theoretical framework involving an analysis of what she terms social mobilization, which she defines as "governance that is localized within an individual's self-determination, the self-determination of families, clans and communities, as well as being localized within a given geographical region."[6] Toulouse creates work that functions as both activism and feminism, fostering critical consciousness by attending to the meanings of history and social relationships in order to encourage a dialogue on political possibilities.[7] This portrait of Ogema Kwe is a symbol of power and matriarchal lineage that needs to be perpetuated today.

In her work, Olivia Whetung reflects upon the historical and contemporary gender roles in various First Nations communities through her individual acts of resurgence—in this case, through beadwork. Whetung's series of prints titled *Beaded band* (2016) was inspired by the history of Ojibwa patterns as presented in a book titled *Crafts of the Ojibwa*. The prints derived from the book are black-and-white rhythmic, sculptural patterns that are reproduced in identical multiples. (Or are they identical? The abstract quality of the prints allows for individual interpretation in personal engagements with the images, which give the illusion of moving: the longer one looks at the patterns, the more they are transformed.) *Beaded band* is a critique of cultural appropriation: the sale of generic beading kits based on Indigenous methods. Ojibwa beading is an art form that is passed down from generation to generation, and it has now been reappropriated into Indigenous culture. The role of the colonial power has made its way into the design and culture of beadwork, but Whetung is exemplifying the role of Ojibwa women and reclaiming the art form as her own.

Jeneen Frei Njootli uses sound tools such as dehumidifiers, amplifiers, and deer antlers that are scraped along the gallery floor in many of her performances in order to articulate her Gwich'in ancestry. Her performance *From one element to another. Back and forth forever (Sound tool)* (2016) places the Indigenous female body in a vulnerable space surrounded by the gaze of a non-Indigenous audience. She directly challenges the history embodied in Indigenous voices and what they mean to her heritage while simultaneously exerting her own voice as a Gwich'in woman living in a contemporary setting inside a gallery space. By manipulating various objects in unconventional ways, she creates ephemeral sounds that do not necessarily correspond to what might be expected in traditional Gwich'in performances. Scholar Frantz Fanon states, "The colonized intellectual, at the very moment when he undertakes a work of art, fails to realize he is using techniques and a language borrowed from the occupier."[8]

Although Fanon believes that the colonized intellectual performing this "borrowed" work is himself behaving like a occupier, I think that the Indigenous woman who is creating art to communicate a political action is only partially using settler media to achieve her goal. As seen in Njootli's work, when non-culturally specific objects are used to communicate sounds it returns control to the Indigenous person by challenging preconceived notions of what a Gwich'in woman might perform.

The title of this essay, *I Am Woman*, comes from a book by Lee Maracle, who writes about the raw reality of growing up as a Native woman in a patriarchal society.[9] The works by Hupfield, Igharas, Toulouse, Njootli, and Whetung embody Indigenous female agency and confront historically male or white contemporary notions of what it means to be an Indigenous leader from a female perspective. The artists articulate different aspects of the self through their work, specifically to demonstrate the decolonial process of regaining cultural strength. In this case, the process consists of artmaking to address the roles of womanhood in First Nations societies and how these have changed shape throughout history, from political strength, to colonization, to regained leadership. Each artwork represents Indigenous matriarchal power in various forms and various stages in herstory. The role that women hold in Indigenous resurgence is well articulated by professor Glen Coulthard: "Women are the most central to my mind. Colonialism and its associated violences purposefully attacked the status of women in our communities as a means of gaining access to our territories and undermining the health and well-being of our nations. In such a racist and heteropatriarchal system, it will be women that lead us to freedom. It is our job to listen, learn and follow their lead."[10] ●



Maria Hupfield
Married to the Matriarch, Nation to Nation, 2016, Maria & Tania tête-à-tête 2007, Strathcona kitchen.
Photo : permission de | courtesy of the artist & Galerie Hugues Charbonneau, Montréal

4 — Tsēma Igharas, interview with the author, December 10, 2015.

5 — Janice Toulouse, interview with the author, January 15, 2016.

6 — Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back*, 85.

7 — Shari Huhndorf et al. (eds.), *Indigenous Women and Feminism: Politics, Activism, Culture* (Vancouver: UBC Press, 2010).

8 — Frantz Fanon, *the Wretched of the Earth*, trans. Richard Philcox (New York: Grove Press, 2004), 160.

9 — It is also the title of an exhibition that I curated: *Ogema: I Am Woman* (Vancouver: Winsor Gallery, 2016).

10 — Glen Coulthard, interview with the author, January 15, 2016.

Janice Toulouse
Ogema Kwe Shingwauk, 2014.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Je suis femme : le projet décolonial de l'art féministe autochtone

Léa Toulouse

En créant, nous nous alignons sur nos ancêtres. La démarche artistique nous permet de nous détacher un tout petit peu du système dominant et de nous raccrocher à une manière d'être fondée sur le faire, plutôt que sur la consommation aveugle.
— Leanne Simpson

L'art des Premières Nations est un acte de résistance contre les forces d'oppression qui confinent les Autochtones dans la marginalité, en particulier les femmes[1]. Pour Leanne Simpson, la création favorise le déploiement d'une forme de gouvernance ou de résurgence. L'auteure anishinaabe préconise la résurgence comme moyen de réinvestir nos manières d'être autochtones et de régénérer nos traditions politiques et intellectuelles, dont celles de l'art et de la performance. Le débat sur les alternatives autochtones aux méthodes coloniales en matière de représentation politique et de gouvernance prend de l'ampleur ; les projets de décolonisation se multiplient partout au pays. Il est essentiel, dans ce contexte, de redonner une place aux manières d'être et de voir caractéristiques du matriarcat précolonial. Par ailleurs, il faut aussi diffuser et célébrer les réalisations autochtones afin de faire contrepoids à la répétition et la réification impitoyables des violences qu'ont endurées et que continuent de subir les peuples autochtones et les femmes en particulier. Simpson argumente, dans son ouvrage *Dancing on Our Turtle's Back,* qu'une méthode de résurgence comme l'art du conte peut constituer une stratégie essentielle de décolonisation : « Le conte devient cette lentille qui nous permet d'entrevoir une possibilité de s'affranchir de l'impérialisme cognitif[2]. » Elle cite l'exemple de Rebecca Belmore, une artiste anishinaabe reconnue, soulignant que ses performances démentent le récit d'une dépossession normalisée et manifestent une présence anishinaabe, qui n'est pas celle d'une victime, mais d'une femme forte et non autoritariste. « Les artistes autochtones comme Belmore interrogent l'espace de l'empire ; elles imaginent des façons de s'en libérer qu'elles illustrent dans leurs performances. »

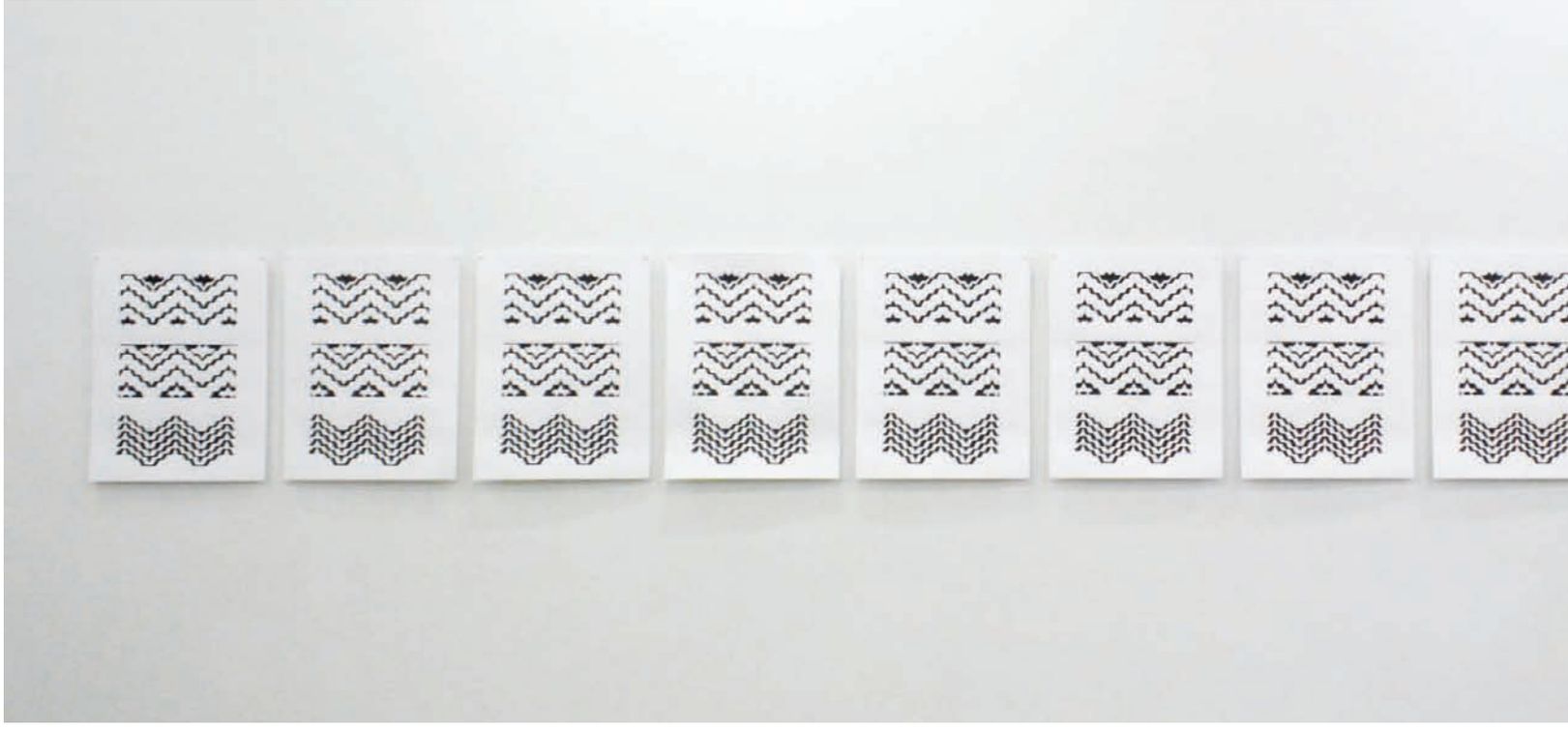
En cette période de l'histoire des femmes, il y a lieu de réévaluer les rôles assignés aux sexes dans les actes de résurgence contemporains. Le présent article propose une analyse des œuvres de quelques femmes artistes autochtones à la lumière d'enjeux connexes comme la résurgence culturelle, le matriarcat et la souveraineté. Il soulève également des questions sur la place des femmes dans le mouvement de décolonisation et d'autodétermination et les discours qui l'accompagnent. Les artistes que j'ai sélectionnées (Maria Hupfield, Tsēma Igharas, Janice Toulouse, Jeneen Frei Njootli et Olivia Whetung) proposent, chacune à leur manière, des représentations de figures de pouvoir autochtone farouche et exemplaire, auxquelles elles s'attachent à redonner un visage féminin, à l'opposé de l'image populaire du « chef indien » de sexe masculin. Leurs œuvres ont été présentées dans le cadre d'une exposition que j'ai montée et intitulée *Ogema: I Am Woman*, dans le but d'ouvrir une fenêtre sur le matriarcat autochtone par le biais de l'art et de la performance.

Établie à New York, Maria Hupfield puise son inspiration dans les traditions anishinaabes et l'histoire de la performance. Dans *Married to the Matriarch, Nation to Nation* (2016), un tirage en noir et blanc d'une photographie prise en 2007, elle évoque des manières d'être associées au matriarcat. Deux femmes autochtones (Hupfield elle-même et Tania Willard) se tiennent debout tête contre tête dans la cuisine de Willard, dans une maison du quartier Strathcona à Vancouver. Hupfield explique que « la pose adoptée par les sujets ainsi que le ruban-cache appliqué sur la photo visent à perturber les attentes pour brouiller les traditions en matière de représentation, d'abstraction, d'autorité du document et de vie contemporaine. Les corps séparés, mais réunis par la proximité des têtes et le double trait de ruban-cache, font ressortir les affinités politiques et idéologiques entre les deux figures[3] ». Les peuples anishinaabes accordent une grande valeur aux rôles assumés par les femmes dans les sphères du pouvoir et de la gouvernance. Cette image de deux femmes s'appuyant l'une contre l'autre et en même temps l'une sur l'autre réaffirme la force des femmes autochtones. Le grain de la photo noir et blanc fait penser à des images du passé, de la vie sur la réserve et de la famille.

1 — Selon Deleuze, « [i]l y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. [...] Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication, oui, à titre d'acte de résistance ». Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?,* conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987, <bit.ly/2oXYiQl>.

2 — Leanne Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back: Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence*, Winnipeg, ARP, 2011, p. 33. [Trad. libre]

3 — Maria Hupfield, entretien avec l'auteure, 9 mars 2016.

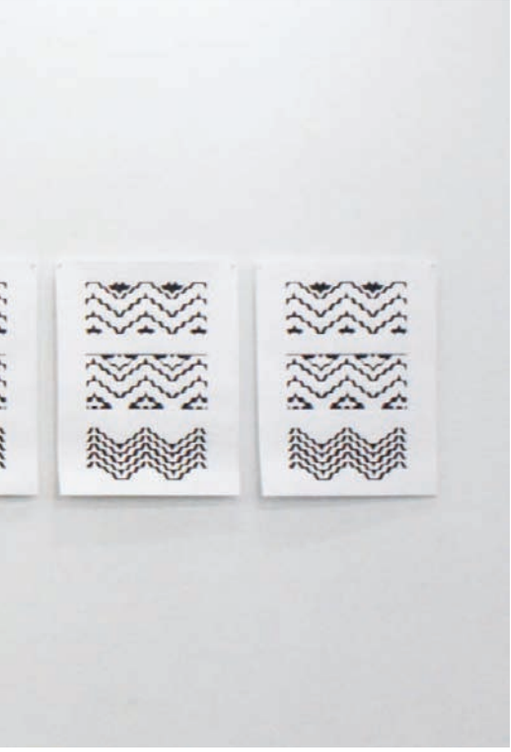


Tsēma Igharas (auparavant Tamara Skubovius) évoque son ascendance tahltan et les traditions de son peuple dans une œuvre multidisciplinaire composée d'objets fabriqués à la main, de tableaux et de performances. Elle déclare : « Je m'intéresse à la construction et à la distorsion du sens dans une société en constante évolution[4]. » Les photographies présentées dans l'exposition, toutes tirées de la série *(Re)naturalize* (2016) – *No. 1 (Brick)*, *No. 7 (Rebar)*, *No. 5 (Foundation)* et *No. 4 (Recoil)* –, ont été prises à Toronto dans un lieu appelé Leslie Spit, une jetée artificielle constituée de déchets industriels où la nature avait repris ses droits, que la Ville a ensuite transformée en parc. L'endroit lui semblait idéal pour la réalisation de cette série, car il lui donnait une occasion d'ébranler et de contredire la notion du corps autochtone associé au Néolithique en le situant dans un cadre postindustriel. Le sujet photographié évoque la vulnérabilité des femmes autochtones et l'idée de survivance dans un monde industriel. Il s'agit de l'artiste elle-même, nue, accroupie sur le rivage, entourée de cailloux et de tiges d'acier. Elle a peint son corps de la couleur du cuivre, ce qui a pour effet d'en accentuer la présence, en faisant du même coup allusion à l'importance que revêt ce métal, sur le plan spirituel, pour un grand nombre de Premières Nations au Canada. Les images d'Igharas traitent de la restauration des valeurs matriarcales à une époque où les femmes autochtones sont victimes d'une très grande oppression, qu'elles subissent par ailleurs depuis l'ère coloniale. Même si elles montrent une femme vulnérable, elles nous rappellent le chemin parcouru ainsi que l'avenir favorable qui s'annonce.

Descendante en droite ligne de matriarches et de chefs anishinaabes, Janice Toulouse voit dans le concept du leadership un thème riche de sens. Elle peint des tableaux associés à la culture de son peuple et aux enseignements de ses aînés et de ses ancêtres. Toulouse estime que le public a besoin de voir des images de personnes âgées fortes : « Les gens doivent tirer des leçons du passé, connaitre nos histoires et se souvenir de ceux et celles qui ont œuvré à la survie de nos peuples durant les premières années de la colonisation[5]. » *Ogema Kwe*, un portrait monochrome d'une matriarche d'âge mûr, communique l'ascendant que peut exercer une figure de pouvoir dans la culture autochtone. Le fond blanc fait en sorte que toute l'attention est concentrée sur le personnage. La cheffe est bien droite, les bras croisés sur le ventre. Elle porte une robe à fleurs ornée de motifs anishinaabes et ses yeux sont dirigés vers le spectateur ; son regard pénétrant ne laisse aucun doute sur son autorité. Le portrait d'Ogema Kwe représente les savoirs ancestraux et la force des lignages constitués au fil des générations. Il signale une volonté d'historiciser la lignée autochtone qui concorde parfaitement avec le cadre théorique proposé par Simpson et la notion de mobilisation sociale qui en découle : « une gouvernance enracinée dans l'autodétermination des individus, des familles, des clans et des communautés, ainsi que dans une région géographique donnée[6] ». Les œuvres de Toulouse participent à la fois du militantisme et du féminisme ; elles interrogent le sens de l'histoire et des rapports sociaux pour susciter une prise de conscience et un dialogue sur les avenues politiques[7]. Ce portrait d'Ogema Kwe est un symbole du pouvoir et du matriarcat qu'il faut aujourd'hui perpétuer.

Olivia Whetung propose une réflexion sur les rôles sexués, passés et présents, dans différentes communautés des Premières Nations, qui prend la forme d'actes de résurgence personnels – plus précisément, de travaux de perlage. Sa série *Beaded band* (2016) est inspirée de la tradition ojibwée présentée dans un ouvrage intitulé *Crafts of the Ojibwa*. Elle est constituée de gravures aux motifs rythmiques et sculpturaux en noir et blanc, reproduits de multiples fois à l'identique. (Mais sont-ils vraiment tous pareils ? La nature abstraite des gravures invite à une interprétation personnelle induite par des images qui créent une illusion de mouvement : plus on les regarde, et plus elles se transforment.) *Beaded band* est une critique de l'appropriation culturelle, dont la commercialisation des trousses de perlage génériques reprenant des méthodes autochtones est un exemple. Le perlage ojibwé est un art transmis de génération en génération que s'est réapproprié la culture autochtone. Whetung revendique cet art comme le sien, même si le pouvoir colonial s'est immiscé dans ses motifs et sa pratique, et s'en sert pour souligner le rôle prépondérant des femmes dans la société ojibwée.

Jeneen Frei Njootli a recours à des objets sonores tels que des déshumidificateurs et des amplificateurs, ainsi que des bois de cerf qu'elle utilise pour gratter le plancher de la galerie dans le cadre de performances évocatrices de son ascendance gwich'in. Dans *From one element to another. Back and forth forever (Sound tool)* (2016), un corps féminin autochtone occupe un espace vulnérable dominé par le regard d'un auditoire non autochtone. Njootli bouscule la tradition incarnée par les voix autochtones et



se questionne sur le sens de cet héritage, tout en faisant retentir sa propre voix en tant que femme gwich'in dans l'espace d'une galerie d'art contemporain. En manipulant différents objets de manière non conventionnelle, elle produit des sons éphémères différents de ceux qu'on pourrait s'attendre à entendre dans une performance gwich'in traditionnelle. Frantz Fanon écrit que « l'intellectuel colonisé dans le moment même où il s'inquiète de faire œuvre culturelle ne se rend pas compte qu'il utilise des techniques et une langue empruntées à l'occupant[8] ». À mon sens, toutefois, une femme autochtone qui cherche, par sa démarche de création, à poser un acte politique n'utilise que partiellement les méthodes de l'occupant pour atteindre son but. Comme l'illustre le travail de Njootli, le recours à des objets dépourvus de référent culturel précis pour produire des sons confère à l'artiste autochtone le pouvoir d'ébranler toute idée préconçue sur le déroulement d'une performance exécutée par une femme gwich'in.

Le titre du présent article, *Je suis femme*, est emprunté à un ouvrage de Lee Maracle qui décrit la dure réalité d'une femme autochtone ayant grandi au sein d'une société patriarcale[9]. Les œuvres de Hupfield, Igharas, Toulouse, Njootli et Whetung prêtent forme à l'agentivité féminine autochtone et remettent en cause, à partir d'un point de vue féminin, les idées entretenues par les hommes et les Blancs sur la figure du chef autochtone. Différentes facettes du moi sont représentées dans leurs œuvres, exprimant notamment une volonté d'exemplifier le projet décolonial de revitalisation culturelle. Ici, il se réalise par le biais d'une démarche artistique axée sur l'évolution des rôles associés à la femme dans les sociétés autochtones au gré des époques : d'abord figure d'autorité, celle-ci a subi la colonisation avant de reconquérir un certain pouvoir. Chacune des œuvres évoque les formes variées du pouvoir matriarcal à différents moments de l'histoire des femmes autochtones. Glen Coulthard explique bien le rôle qu'elles jouent dans le mouvement de résurgence : « Les femmes occupent une place essentielle à mes yeux. Le colonialisme et ses violences ciblaient délibérément la place accordée aux femmes dans nos sociétés, pour accéder à nos territoires et miner la santé et le bien-être de nos peuples. Dans un système aussi raciste et patriarcal, ce sont les femmes qui nous conduiront vers la liberté. Il nous incombe d'écouter les femmes, d'apprendre à leurs côtés et de nous laisser guider par elles[10]. »

Traduit de l'anglais par **Margot Lacroix**

---

4 — Tsēma Igharas, entretien avec l'auteure, 10 décembre, 2015.

5 — Janice Toulouse, entretien avec l'auteure, 15 janvier 2016.

6 — Simpson, *Dancing on Our Turtle's Back*, op. cit., p. 85. [Trad. libre]

7 — Shari Huhndorf et coll. (dir.), *Indigenous Women and Feminism: Politics, Activism, Culture*, Vancouver, UBC Press, 2010.

8 — Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La Découverte/Poche, 2002, p. 212.

9 — Il a également inspiré le titre de l'exposition dont j'étais la commissaire : *Ogema: I Am Woman* (Vancouver, Winsor Gallery, 2016).

10 — Glen Coulthard, entretien avec l'auteure, 15 janvier 2016.

Olivia Whetung
↑ *Beaded band*, 2016.
Photo : Léa Toulouse

Jeneen Frei Njootli
→ *Melanosite performance residue*, aceartinc., Winnipeg, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist