

Fake It Till You Make It!

Catherine Lavoie-Marcus

Number 78, Spring–Summer 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69047ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

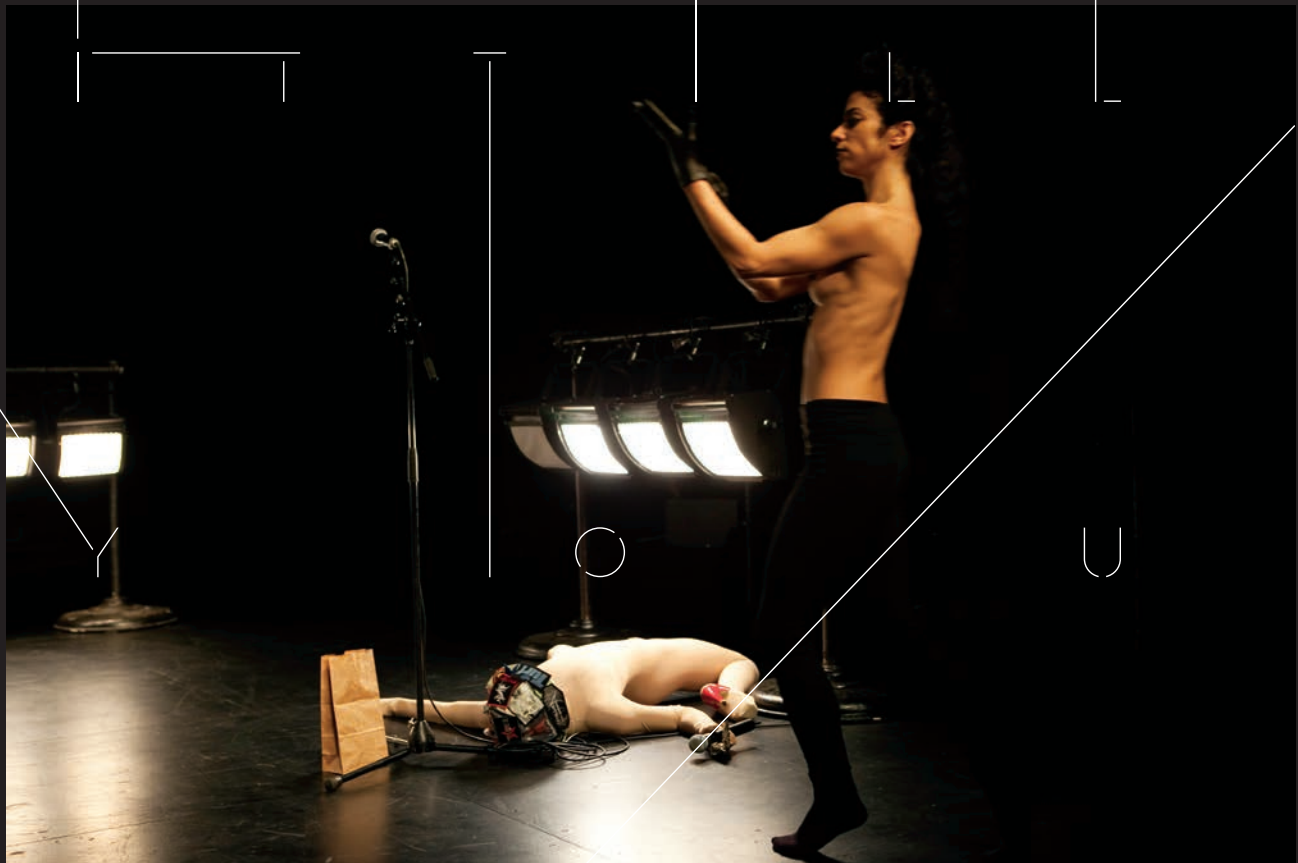
[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie-Marcus, C. (2013). Fake It Till You Make It! *esse arts + opinions*, (78), 32–37.

Catherine
Lavoie-Marcus

Fake It Till
You Make It!



Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
[M]imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.

Photo: Miana Jun



Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell

(M)imosa, Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church, 2011.

Photo: Paula Court

Aujourd'hui, le *voguing* a la cote à mille lieues de son lieu d'incubation, ces théâtres *underground* de Harlem où, au cœur des années 60¹, les « reines » et autres performeurs LGBT (lesbiennes, gais, bisexuels et transgenres) exhibaient leurs performances fardées, inspirées des poses du magazine *Vogue*. Au cœur de ces « bals », où fleurissaient ensemble danse, défilé de mode et musique pop², les petites stars locales rêvaient de briller au sein de la grande machine lustrée de la mode internationale. Or, si au fil des ans certaines d'entre elles ont gagné leur place au soleil grâce à la culture du vidéoclip, un plus grand nombre encore a été emporté par le virus du sida avant même d'avoir vu le *voguing* s'émanciper.

Pas une seule *drag* de l'époque n'aurait imaginé le succès étincelant, sur les plus grandes scènes du monde, d'un spectacle de danse-performance contemporain inspiré du *voguing*. La pièce *Paris is Burning at the Judson Church*, du chorégraphe new-yorkais Trajal Harrell, a récemment réussi cette prouesse atypique. L'œuvre, conçue en plusieurs versions, a enflammé de larges publics, de la Place des Arts à Montréal (avec la version de longueur moyenne *(M)imosa*³) au Théâtre national de Chaillot à Paris. Le chorégraphe peut se féliciter d'avoir réalisé le rêve ultime des légendes du *voguing* : faire « brûler » la Ville lumière, lieu culte de la haute couture, en l'éblouissant de talent et d'excentricité. Devant cette œuvre androgyne excessive et carnavalesque, le public s'étonne, s'essouffle, rit aux éclats, voudrait parfois hurler, mais conserve la bienséance que lui imposent ces bastions de l'*establishment* culturel. Dans une enfilade de one-(wo)man show, les incroyables Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell tâchent, avec une ardeur désopilante tant elle est acharnée, de convaincre le public qu'ils/elles sont le/la vrai(e) *Mimosa*. En faisant alterner danses histrioniques, chansons romantiques, témoignages larmoyants, et parades, ils s'arrogent l'identité d'un personnage inconnu. Le zèle est le seul baromètre de leur authenticité.

1. Certains spécialistes font remonter l'origine du *voguing* aux années 30, quand des théâtres de Harlem comme le Elks Lodge ou le Rockland Palace accueillait des fêtes aux allures décadentes. Voir Chantal Regnault, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, New York, 2011.

2. La musique *house* définit le style à partir des années 80.

3. Présenté en 2012 à la Cinquième salle de la Place des Arts dans le cadre du Festival TransAmériques (FTA).

Today, *voguing* is popular thousands of kilometres away from its place of inception; namely, the underground theatres of Harlem where, in the mid-1960s,¹ heavily made-up “queens” and other LGBT performers (lesbians, gays, bisexuals, and transgender individuals) struck highly stylized poses inspired by *Vogue* magazine. At these vogue balls, where dance, fashion, and pop music² flourished together, local stars aspired to shine on the stage of the international fashion scene. Over the years, some certainly earned their share of the spotlight thanks to the culture of music videos. However, the majority succumbed to the AIDS crisis and were never able to witness vogue's emancipation.

At the time, no drag queen could have imagined that a contemporary dance/performance show inspired by *voguing* would ever become a glittering success on the world's leading stages. Recently, one show, *Paris is Burning at the Judson Church* by New York choreographer Trajal Harrell, was able to accomplish this unexpected feat. The work (which circulates in several versions) has inflamed large audiences from Montreal's Place des Arts (where a medium-length version titled *(M)imosa*³ was presented) to the Théâtre national de Chaillot in Paris. Harrell can proudly claim to have fulfilled the ultimate dream of the legends of vogue: to make the City of Lights—the cult destination of haute couture—“burn” by dazzling it with talent and eccentricity. Watching this excessive, carnivalesque androgynous work is a breathtaking experience. Audience reactions range from roaring laughter to suppressed shouts, but most pay heed to the decorum appropriate to such bastions of the cultural establishment. Through a series of one-(wo)man shows, incredible performers such as Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas and Trajal Harrell, attempt to convince the public that they are the real *Mimosa*. Their fervour is as hilarious as it is relentless. By alternating between histrionic dance sequences, romantic songs, tear-jerking narratives, and pageants, they appropriate the identity of an unknown character. Their zeal is the only measure of their authenticity.

1. According to some specialists, *voguing* may have originated in the 1930s in the decadent parties held in such Harlem theatres as the Elks Lodge and the Rockland Palace. See Chantal Regnault, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92* (New York: Soul Jazz Books, 2011).

2. *House* music defines this style as of the 1980s.

3. *(M)imosa* was presented in 2012 at the Cinquième salle de la Place des Arts during the Festival TransAmériques (FTA).



Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
(M)Imosa, Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church, 2011.
 Photo: Paula Court

(RE)PERFORMER L'HISTOIRE

Le vent en poupe, le *voguing* revendique aujourd'hui une voix au sein du récit dominant de l'histoire de la danse d'où il a été éclipsé au profit de la générique « rupture postmoderne ». Avec *(M)Imosa*, sous-titré *Paris is Burning at the Judson Church*, Harrell spéculé sur une collision historique : que serait-il arrivé si, en 1963, les artistes noirs et latinos de la scène *vogue* étaient allés cogner à la porte des danseurs de la *Judson Church*⁴ ? Dans cette église progressiste new-yorkaise, danseurs et chorégraphes de la *postmodern dance* américaine revendiquaient la création collégiale, la démocratisation des corps, la rupture du quatrième mur et le règne de l'imprévu : libération finale de la danse de ses dernières attaches à la virtuosité, au formalisme et à l'institution.

Paris is Burning évoque le film documentaire désormais célèbre de Jennie Livingstone qui démystifie la pratique du *voguing* dans une réalisation intimiste. Le film nous fait visiter les coulisses des bals⁵ en donnant une voix jamais encore entendue aux dirigeants et aux « enfants » des « maisons » les plus célèbres qui s'y affrontent : House of LaBeija, House of Xtravaganza, House of Ninja. Le ton y est doux et

(RE)PERFORMING HISTORY

Voguing has withstood the winds of time to claim its place in the dominant narrative of dance history, which until recently tended to sideline it to the generic category of “the postmodern.” Harrell’s work *(M)Imosa*, subtitled *Paris Is Burning at the Judson Church*, hinges on a hypothetical historical confrontation: what would have happened back in 1963 if black and Latino performers from the vogue scene had befriended the dancers of the Judson Church?⁴ The latter, a progressive New York church, opened its doors to a group of postmodern American dancers and choreographers who sought to create works in a collegial manner. Their aim was to democratize the body, to overcome the “fourth wall” of traditional theatre, and to give rein to chance: ultimate liberation for dance from the last shackles of virtuosity, formalism, and institutionalism.

Paris Is Burning references a well-known documentary film by Jennie Livingstone that demystifies the practice of voguing.⁵ The film candidly invites us behind the scenes of the vogue ballrooms and for the very first time affords a voice to the leaders and “children” of the most famous vogue “houses”: the House of LaBeija, the House of Xtravaganza, and the House

4. D'après le site de Harrell : <http://betatralaj.org/home.html>.

5. Jennie Livingstone, *Paris is Burning*. Film documentaire produit en 1990. Notons que le titre est inspiré du célèbre film historique franco-américain sur le siège de Paris, « Paris brûle-t-il? », réalisé par René Clément en 1966.

4. See Harrell’s website: <http://betatralaj.org/home.html>.

5. See Jennie Livingstone’s documentary film *Paris Is Burning* (1990). Its title refers to René Clément’s 1966 movie *Paris brûle-t-il? (Is Paris Burning?)* which deals with the Franco-American Liberation of Paris.

amer : les *voguers* sont à la fois des artistes talentueux et touchants et des personnages excessifs aux rêves complètement déraisonnables. Par l'inconfort qu'il provoque, le film révèle crûment les enjeux sociaux qui gouvernent le phénomène du *voguing* : racisme, homophobie et ghettoïsation. Sous le couvert d'un humour décuplant, *(M)imosa* laisse poindre cette amertume qui naît de l'avalissement : le goût du luxe sans les moyens, la perte des repères familiaux et le spectaculaire excessif comme moyen de surnager.

(M)imosa est une pièce du futur, c'est l'histoire qui s'enfièvre sans se dénouer. Télescopées dans l'univers du *voguing*, les valeurs du *Judson Church* revêtent soudainement un givre androgyne qui achève de conjurer les normes. Héritier des postmodernes, Harrell se fait toutefois un peu frondeur à leur égard : la suractivation des ego et la frénésie d'hypervisibilité de *(M)imosa* détonnent dans l'atmosphère démocratique « aplanissante » des postmodernes et s'éloignent de leur héritage européen hautement conceptuel. À Steve Paxton, figure clé de la *postmodern dance*, qui disait : « Vous ne vous êtes jamais rebellés contre nous », Harrell répond par le sensationnel : quand la danseuse Marlene Freitas, incarnant Prince, bondit hors de scène et chevauche un membre du public dans un rodéo insolite, nous n'en sommes plus à nous surprendre de la chute du quatrième mur, mais plutôt à nous étonner de l'existence d'un « cinquième », l'espace intime du spectateur. La mascarade déterritorialise, « désidentifie » la danse de la chorégraphie – et inversement ; elle rend radicalement stériles les questions : « mais est-ce vraiment de la danse, est-ce vraiment de la chorégraphie ? »

LES NINETIES TROUBLÉES DANS LE GENRE

Au tournant des années 90, Madonna rendit le *voguing* célèbre avec la vidéo de sa chanson « Vogue », alors qu'une nouvelle génération de *voguers* faisait évoluer le style vers la danse⁶. Depuis, le *voguing* n'est plus le fief de la contre-culture gaie et black : sorti de l'*underground*, il tient néanmoins sa promesse d'honorer ses légendes inspiratrices. Trouvant un écho aux quatre coins du globe, son *modus vivendi* demeure intact : « être vrai », « donner tout ce que l'on a », mais surtout « devenir quelqu'un » sous le regard à la fois ludique et critique du public. Car le *voguing* ne s'est jamais borné à n'être qu'une compétition extravagante à la gloire du glamour, ou une mascarade qui enflamme les corps dans un nid de paillettes et sous une épaisse couche de maquillage : il est un rituel performatif où s'affirment et s'affrontent des identités polymorphes. Dans le giron feutré des bals, sur les scènes de grands théâtres, ou dans des écoles de danse de Russie ou du Japon, il suit aujourd'hui une trajectoire ouverte, se transmute malgré les réticences des puristes ou des nostalgiques.

Le développement des *gender studies* a également contribué à l'essor du *voguing*. L'année 1990 marque la publication de *Gender Trouble*⁷, de la philosophe américaine Judith Butler, qui place le phénomène *drag* au centre d'une théorie générale du genre comme performance. Le phénomène du *voguing* a dès lors valeur de paradigme : le *drag* y met à mal l'hypernormativité hétérosexuelle qui tient le genre fixé au sexe dans une relation d'identité supposément réelle et éternelle. Mais cette identité, nous montre la parodie *drag*, est toujours déjà performée ; plus encore, elle est une « performance sociale ininterrompue⁸ ». Le *voguing* devient alors la pierre d'achoppement de cette réitération aliénante. Il fait « proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire⁹ ».

6. Propulsés par la fougue du célèbre danseur Willie Ninja, dont les danses amalgamaient, entre autres, des poses de magazines, des hiéroglyphes et des danses urbaines.

7. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006 (traduction de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), 284 p.

8. Ibid., p. 266.

9. Ibid.

of Ninja. *Paris Is Burning* is both sweet and sour in tone: voguers are cast as both talented, touching artists and excessive characters with irrational aspirations. Creating a sense of unease, the film cruelly foregrounds the social implications of the vogue phenomenon: racism, homophobia, and ghettoization. *(M)imosa's* corrosive wit barely conceals the bitterness that follows humiliation: the taste for luxury without the means to acquire it, the loss of family values, and excessive spectacle as a means of survival.

(M)imosa is a futuristic work; it is history gone wild without a conclusive ending. Transposed into the world of vogue, the values of the Judson Church suddenly take on an androgynous aspect, thus keeping the normative at bay. Although Harrell is indebted to postmodernism, he somewhat rebels against it: the over-inflated egos and hyper-visible, frenetic spectacle of *(M)imosa* clash with the “flattened” democratic ethos of postmodernism and its highly conceptual European legacy. In response to Steve Paxton, a key figure of postmodern dance who once stated that “No one has ever rebelled against us,” Harrell foregrounds the sensational: when dancer Marlene Freitas (who impersonates Prince) bounces off the stage and rides a member of the audience in an offbeat rodeo routine, no one is concerned that the fourth wall has been breached; rather, the audience is fascinated to discover that a “fifth” wall exists: namely, the intimate space of the spectator. Here, masquerade de-territorializes and de-intensifies dance from choreography—and, conversely, makes the following questions sound radically sterile: “Is this really dance? Is this really choreography?”

THE 1990S TROUBLED BY GENDER

In the early 1990s, voguing was made famous through Madonna's song and music video “Vogue,” at a time when a new generation of voguers were transforming the style into a dance.⁶ Since then, vogue is no longer the property of the black and gay countercultural movement. Although it has left the underground, vogue continues to pay tribute to the legends that originally inspired it. Now embraced on every continent, vogue's *modus vivendi* still remains the same: to “be real,” to “give it all you've got,” but above all, to “become somebody” while the audience watches on with playful yet critical eyes. For vogue was never merely an extravagant glamour pageant or a masquerade of sequined and heavily made-up bodies: it is a performative ritual in which polymorphous identities are asserted and confronted. Be it in red velvet ballrooms, on the stages of major theatres, or in dance schools in Russia or Japan, vogue now follows an open-ended trajectory, transforming as reluctant purists look on with nostalgia.

The rise of gender studies has also contributed to the rapid expansion of voguing. In 1990, American philosopher Judith Butler published *Gender Trouble*,⁷ a work that puts forth a general performative theory of gender in which drag plays a central role. Since then voguing has had paradigmatic value: drag performances challenge the hyper-normativity of heterosexuality, which reduces gender to sexuality by means of a supposedly real and eternal concept of identity. Yet the drag parody shows us that this identity is always one of performance—it is a “continuous social performance.”⁸ In this vein, voguing thereby becomes the stumbling block of this alienating process of reiteration. It allows “gender configurations [to proliferate] outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality.”⁹

As a triumphal expression of the phrase “fake it till you make it,” vogue shows that gender and social roles rely on persuasive mimicry: “If I dress like a businessman, walk like a businessman and talk like a businessman, then I can be a businessman,” a voguer notes in *Paris Is Burning*. Vogue balls are thus an affair of cosmetic transformation (the word cosmetic stems from the Greek term *κοσμος* or “cosmos,” which signifies “world”

6. They were inspired by the spirit of famous dancer Willie Ninja, whose numbers combined poses inspired by magazines, hieroglyphs, and urban dance, among others.

7. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 2nd ed. (New York and London: Routledge, 1999 [1990]).

8. Ibid., 180.

9. Ibid.

Consécration édifiante de la formule « fake it till you make it », le *voguing* montre que le genre et, de surcroît, le rôle social, ne sont qu'affaire d'imitation persuasive : « Si je m'habille comme un homme d'affaires, que je marche comme un homme d'affaires, que je parle comme un homme d'affaires, alors je peux être un homme d'affaires », note un *voguer* de *Paris is Burning*. Les bals sont une grande aventure de transformation cosmétique (dont l'étymologie ramène au grec *κόσμος*, « *kósmos* » : monde, bon ordre) : les artistes s'érigent de petits univers identitaires cohérents, des cellules d'imitation aux contours bien saillants. De nouvelles subjectivités se créent et se recréent à profusion. Chaque bal est une compétition qui met les performeurs au défi d'interpréter, avec la plus grande précision possible, des rôles types issus d'une trentaine de catégories consacrées dont « fermier », « enfant à l'école », « diva », « changement de sexe », « militaire » ou « Marilyn Monroe »¹⁰. Ils marchent ou dansent en exhibant leurs plus beaux atours : costumes confectionnés maison, peau glabre, profil raffiné. Autant d'éléments qui, dirait Butler, ironisent sur ceux « artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle »¹¹. Le jeu est sérieux. Les juges sont sévères, soucieux des détails (un *voguer* est disqualifié immédiatement si l'on découvre que son costume a été volé) et la compétition est féroce. « Parfois, on dirait la Troisième Guerre mondiale, disent les jeunes *voguers*. Les hétéros font la guerre, nous, on s'affronte au bal ». Le *voguing*, la guerre par d'autres moyens ?

AU LARGE DU « LA LA LAND »

Cette pratique est-elle réellement subversive ? Parvient-elle à ébranler les normes des genres, ou bien ne fait-elle que les réidéologiser en les « reperformant » grossièrement ? La création ininterrompue de subjectivités a-t-elle une véritable emprise sur les objectivités sociales ou ne fait-elle que les réifier par l'absurde ? Rappelons que la féerie nocturne du bal est un « la la land » qui détonne nettement avec le quotidien plutôt misérable de certains *voguers*¹². Certes, la situation est plus reluisante qu'elle ne l'était au tournant des années 90, quand plusieurs jeunes subissaient l'exclusion du foyer familial au premier signe d'homosexualité. Les « maisons », au sein desquelles les « enfants » se faisaient bichonner et entraîner pour les bals, venaient souvent se substituer aux vraies familles des *voguers*.

Tout au plus, rétorquerait Butler, le *voguing* remet en cause les identités « essentialisées ». Or, cela est loin d'être anodin, selon elle. Le *voguing*, comme les autres pratiques *drag*, démontre que le monolithisme de l'individu, l'unité du « moi » est un leurre, que ceux qui s'y attachent sont plus fumistes encore que ceux qui prennent plaisir à s'en défaire. Nous sommes tous occupés, au quotidien, à nous travestir. Cette pensée rappelle celle d'Edgar Morin, qui affirme : « Chacun de nous est un vaste corridor, les étrangers y circulent, nous ne sommes pas en nous, nous sommes hors de nous-mêmes, aliénés tout d'abord dans notre personnalité dominante, discontinus à travers nos personnages »¹³. Notre imaginaire, bien ancré dans « notre visage-masque, nos cordes vocales, notre corps »¹⁴, est la puissance libératrice de notre profonde insuffisance d'être. Admettre la multiplicité de l'ego, faire défiler les multiples « démons », fantômes ou personnages hypernormalisés qui l'habitent en les singeant est une façon saine d'assurer sa puissance métamorphique (*poiesis*). Les rituels de possession ne répondent-ils pas à une « loi de

10. Les catégories se sont transformées avec le temps. Dans les années 2000, les *voguers* affectionnent tout particulièrement la catégorie « New Way Vogue With Dramatics », « très acrobatique et exagérément masculine ». Voir Guy Trebay, « Legends of the ball », *The Village Voice*, 11 janvier 2000.

11. Butler, op. cit., p. 261.

12. Selon les mots de Irene Deros (*vogueuse* montréalaise ayant fait ses classes à New York) en entrevue, Montréal, le 10 décembre 2012.

13. Edgar Morin, *Le vif du sujet*, Paris, Seuil, 1969, p. 157.

14. Ibid., p. 201.

or “good order”): artists construct coherent identity-centred microcosms for themselves, small cells of mimicry strikingly framed. New subjectivities emerge and proliferate. Each ball is a competition, a challenge to all performers to faithfully interpret stereotypical roles stemming from approximately thirty categories, which include “the farmer,” “the school child,” “the diva,” “sex change,” “military” and “Marilyn Monroe.”¹⁰ They walk or dance while proudly exhibiting their greatest assets, be it their homemade costume, clean-shaven face, or refined silhouette. As Butler would say, such elements ironically frame those that are “falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence.”¹¹ The game is deadly serious. The judges are strict and pay heed to every detail (*voguers* are immediately disqualified if it is discovered that their costumes were stolen), and competition is fierce. “Sometimes you feel as if you were in World War Three,” some young *voguers* have claimed. “Heterosexuals have declared war [on us], and we do battle at the ball.” Is vogue a kind of war that uses other means?

IN THE WATERS OF “LA LA LAND”

Is vogue really a subversive practice? Does it succeed in undermining gender norms, or is it merely a process wherein such norms are idealized as they are grossly reiterated? Does the continuous creation of subjectivities really have an effect on social objectivity, or does it merely amount to the reification of the latter by absurd means? It bears mentioning that the fairy-tale character of nocturnal balls is like a “la la land” that contrasts sharply with the miserable life conditions of certain *voguers*.¹² Today, of course, the situation has improved in comparison to the early 1990s, when young people were often banished from their families after showing the first signs of homosexuality. The vogue “houses” in which such “children” were pampered and made ready for the balls more often than not became a *voguer*’s “real” family home.

In the best of cases, Butler argues that *voguing* questions “essentialized” identities. As such, its accomplishments are far from insignificant. Much like other *drag* practices, *voguing* reveals that the unity of the monolithic individual, the “self,” is an illusion, and that those who hold on to it are less trustworthy than those who take pleasure in unravelling it. Everyone performs in *drag* every day. Butler’s thesis recalls an idea put forth by Edgar Morin: “Each one of us is like a vast corridor. Strangers pass through it; we are not within ourselves. Rather, we are beyond ourselves, alienated by our dominant personality and made discontinuous by the various character-roles we play.”¹³ Our imagination, the anchor of our “mask-face, our vocal cords, our body,”¹⁴ is the power that liberates us from our profound inadequacy of being. Embracing a multiplicity of egos, allowing one’s various “demons” to come forth, and mimicking the fantasies or hyper-normalized character-roles inside us is a healthy way to reinforce one’s metamorphic prowess (*poiesis*). Are not the rituals of possession a kind of “imitation” of the others that dwell within and that sometimes overpower us?¹⁵ Are they not a means to conquer the role played by those who dispossess us of our very selves? *Voguing* is fierce when it unleashes the “whirlpool of spirits” that dwell in the “deep caverns” of the self, a whirlpool of spirits than can at last vogue openly. (*M)imosa* gives centre stage to individuals we have not yet dared to become.

[Translated from the French by Eduardo Ralickas]

10. These categories have changed over time. Since 2000, *voguers* are particularly fond of the category “New way vogue with dramatics,” which is “very acrobatic and excessively masculine.” See Guy Trebay, “Legends of the Ball,” *The Village Voice*, January 11, 2000.

11. Butler, 137.

12. This information comes from Irene Deros, a Montreal-based *voguer* who studied in New York. Interview with the author, December 10, 2012.

13. Edgar Morin, *Le vif du sujet* (Paris: Seuil, 1969), 157 (Own translation).

14. Ibid., 201.

15. One can think here of the Hauka rituals (in Ghana) presented in the documentary *The Mad Masters* (*Les Maîtres Fous*, Jean Rouch, 1955).



Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell
(M)imosa, Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church, 2011.
 Photo: Paula Court

l'imitation» de ces autres qui nous habitent et parfois nous dominent¹⁵? Une prise de possession du rôle de ceux-là mêmes qui nous dépossèdent? Le *voguing* devient féroce lorsqu'il libère ce « tourbillon d'esprits » qui rôde dans les « galeries profondes » de chacun et qui peut enfin voguer à l'air libre. *(M)imosa* sont ceux-là que nous n'avons pas encore osé être.

15. Pensons entre autres aux rituels Hauka (Ghana) présentés dans le documentaire *Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1955).

Catherine Lavoie-Marcus a fait des études en danse contemporaine et en philosophie. Elle est présentement candidate au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Elle mène des recherches sur l'histoire et la sociologie de la danse pour le Regroupement québécois de la danse, le Musée de la civilisation (Québec) et l'Institut national de la recherche scientifique et publie chez Dance collection Danse et *Spirale*. Chorégraphe indépendante, Catherine Lavoie-Marcus signe des pièces de danse et de performance depuis 2008. Sa dernière création, *Acéphales*, est présentée à Tangente en mars 2012. À titre de médiatrice artistique, elle anime également des conférences pour les Maisons de la culture de Montréal.

Catherine Lavoie-Marcus studied contemporary dance and philosophy. She is currently a doctoral candidate in UQAM's *Études et pratiques des arts* programme. She has conducted research on the history and sociology of dance for the Musée de la civilisation in Québec City and the Institut national de la recherche scientifique. Her texts have been published by Dance collection Danse and *Spirale*. Since 2008, she has been active as an independent choreographer and has created a number of performance and dance works. Her latest piece, *Acéphales*, was shown at Tangente in March 2012. In her capacity as artistic mediator, she also lectures at Montreal's various Maisons de la culture.