

Deep Riffing in Hazel Meyer's Non-archival Archive

Impro songée sur Hazel Meyer et le thème des archives qui s'ignorent

Robin Alex McDonald

Number 103, Fall 2021

Sportification
Sportification

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96951ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)
Les éditions Esse

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

McDonald, R. (2021). Deep Riffing in Hazel Meyer's Non-archival Archive / Impro songée sur Hazel Meyer et le thème des archives qui s'ignorent. *Esse arts + opinions*, (103), 48–55.

Deep Riffing **in Hazel Meyer's** *Non-archival* **Archive**

Robin Alex McDonald



Hazel Meyer

Non-archival Archive (Muscle Panic),
détail | detail, 2018–2021.

Photo : Permission de l'artiste | courtesy of
the artist

Hazel Meyer's *Non-archival Archive (Muscle Panic)* (2018–21) presents a photographic collection of “noteworthy moments in sporting cultures,” and meticulously displays the images by clipping them to green metal scaffolding. Often shown in the ever-evolving installation *Muscle Panic* (2014–ongoing), alongside an assembled scaffold that holds pennants, jerseys, pom poms, and mesh bags filled with oranges, *Non-archival Archive* constitutes both an architecture of display and an “archive of feelings.” Ann Cvetkovich defines an archive of feelings as an “exploration of cultural texts as repositories of feelings and emotions”—an apt description for the tenderness, delight, and curiosity with which Meyer selects the athletes, teams, events, and moments represented in her work.¹ With no particular collecting mandate or archival strategy guiding the selection process, the images and moments that make up *Non-archival Archive* have been chosen through a methodology of *desiring*, in which Meyer's own interests in queerness, protest, aesthetics, intimacy, and emotion come to the fore.

Like Meyer's collecting process, my writing method is guided by my own queer sensibilities, my familiarity with Meyer's larger art practice, and my amateur interest in critical sports scholarship—a field in which I have no formal training beyond an alien curiosity. In the text that follows, I attempt to channel Meyer's attentive care by devoting time and focus to three images from *Non-archival Archive*. Inspired by Wayne Koestenbaum's column in *Cabinet* magazine, I engage each image via a method of “deep riffing,” taking each as a prompt for part-theoretical, part-academic, and part-creative musings on the visual cultures of sport, the representation of athletes' bodies in the media,

and the histories and affects that haunt athletic spaces and archives.² Using the image's imposed parameters, “deep riffing” aims to spark imagination through limitation by encouraging ideas to bounce around like a ball in a squash court, their frenetic energies amplified through focus and restraint.

**SURYA BONALY AT THE 1998
NAGANO OLYMPICS**

In her 2006 book *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Sara Ahmed draws on the work of political philosopher Frantz Fanon to argue that “racism ‘stops’ black bodies

¹ — Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham: Duke University Press, 2003).

² — Wayne Koestenbaum's column “Legend,” appeared in several issues of *Cabinet* magazine between 2010 and 2015, accessible online.

inhabiting space by extending through objects and others; the familiarity of ‘the white world,’ as a world we know implicitly, ‘disorients’ black bodies such that they cease to know where to find things.”³ In one image from Meyer’s *Non-Archival Archive*, French figure skater Surya Bonaly performs a backflip as part of her 1998 Nagano Olympic program despite the move being banned since 1976, at least in-part due to its two-foot landing. In this particular iteration of the flip, however, Bonaly landed on only one foot, constituting a kind of technical/legal grey zone. Notwithstanding, Bonaly was heavily penalized and finished in a dismal tenth place. The disorientation that Ahmed theorizes is made literal in Bonaly’s backflip, in which the skater propelled her body entirely upside-down, landed in a manner arguably *more* challenging than “the ideal,” and was still denied a place in “the white world” of figure skating.

The Olympic rings behind Bonaly are notably incomplete, cut off by the photograph’s edge. Introduced in 1913, the rings were created as a symbol of international “unity and togetherness,” an ideal that the Olympics themselves have found it hard to live up to. However, like the interrupted logo, individual athletes such as Bonaly, and Jesse Owens and Ibolya Csák (who held podium positions in 1936, when the National Socialist Party attempted to use the Games to “prove” Aryan superiority), and Tommie Smith and John Carlos (both gave the Black Power salute on the podium in 1968) expose “unity and togetherness”—as an Olympic dictum and a liberal discourse—as a dangerous fiction. These athletes forge what Ahmed calls “lines of deviation,” resisting the “invisible and unmarked... center” of whiteness and creating a productive disorientation that the feminist scholar refers to as “a queer effect.”⁴

DIANA TAURASI AND SEIMONE AUGUSTUS IN THE 2013 WNBA WESTERN CONFERENCE FINALS

The YouTube screenshot freezes another “queer effect”: the precise moment of the infamous kiss between Phoenix Mercury guard Diana Taurasi and Minnesota Lynx guard Seimone Augustus during the 2013 WNBA Western Conference Finals. Despite (or perhaps because of) the fact that these professional basketball players had been friends for years, their interactions in this playoff game grew heated. After Taurasi pushed Augustus the two bumped chests, and then Taurasi cheekily and briskly kissed Augustus.

The phrase “plants a kiss” in the YouTube video’s title feels both old-fashioned and fitting. In basketball, “planting” means “holding your ground in one position, usually in a position of advantage.”⁵ At the time of the kiss, Taurasi’s team was losing by 26 points, so the kiss really was Taurasi holding her ground—not giving up when facing defeat. It was also an instance of Taurasi holding her ground insofar as she was holding onto the advantageous position of camaraderie, of closeness, that often lies at the heart of competition and rivalry.⁶ The referee

issued both players a technical foul for the kiss, penalizing them for “a violation of conduct.” But this violation arguably extends beyond the game. The code of conduct violated here not only applies to the rules of basketball but to the heteronormative ideology that governs our worlds as well. Both on and off the court, women are able to be close and touch one another freely—but kissing one another is in excess of what is considered permissible behaviour. A kiss belies passion; a kiss is political. At one of the staged “kiss-in” protests organized by the AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP), activists distributed xeroxed fliers titled “Why We Kiss,” with a list of reasons that included the following:

“WE KISS in an aggressive demonstration of affection. We kiss to protest the cruel and painful bigotry that affects the lives of lesbian and gay men. We kiss so that all who see us will be forced to confront their own homophobia. We kiss to challenge repressive conventions that prohibit displays of love between persons of the same sex. We kiss as an affirmation of our feelings, or desire, ourselves.”⁷

After the game, Taurasi provocatively told reporters, “We were just trying to make sweet love.” Augustus responded, “The tango dance that we had, I always say she just wanted some of my deliciousness.” Their playful and public kiss transgressed the boundaries of their sport, and was publicly called a(s) “foul.”

THE DUNBAR POETS CIRCA 1982

Recognized as one of the first influential African American poets in the United States, Paul Laurence Dunbar confirms the power of a kiss in the first verse of his poem “IF”:

IF life were but a dream, my Love,
And death the waking time;
If day had not a beam, my Love,
And night had not a rhyme, —

A barren, barren world were this
Without one saving gleam;
I’d only ask that with a kiss
You’d wake me from the dream.⁸

A civil rights activist whose poetry mixed African American English of the Antebellum South, the Midwestern regional dialect of James Whitcomb Riley, and Standard American English, Dunbar considered his “dialect poems” to be “a particular poetic genre” characterized by sentimentalism, charm, and “lyrical” effects.⁹ This linguistic “pivoting,” a tactic referred to as code-switching, was—and continues to be—a strategy of survival for Black people in a world that values white supremacist markers of “intelligence,” “propriety,” and “civility.”

In 1918, twelve years after Dunbar’s death from tuberculosis, a high school opened in Baltimore, Maryland, bearing the poet’s name: Paul Laurence Dunbar High School. At the time, segregation laws meant that it was an all-Black school, and as the twentieth century went on, Dunbar High School came to be situated at the

intersections of five housing projects in the city’s east side. Shortly after developing its K-12 curriculum in 1940, the school established a basketball team dubbed the “Poets.” Like the school’s namesake, these Poets were skilled in “pivoting”—as well as in dribbling, passing, and shooting. In both their 1981–82 and 1982–83 seasons, the Dunbar Poets went 59–0, with eleven players going on to Division I play in college. They continue to be revered as the greatest high school basketball team in U.S. history.¹⁰

Though they may seem like unlikely bedfellows, basketball and poetry share a surprising amount in common. In both poetry and basketball, natural rhythms and flows are interrupted for stylistic purposes. In poetry, this happens through enjambment, the physical breakage of syntax through line breaks; in basketball, it happens through the staccato squeaks of shoes on the court, the quickfire passes from one player to another. William Wordsworth’s (1798) poetic theory, in which poems are said to arise from an “overflow of powerful emotions recollected in tranquility,”¹¹ is echoed in Todd Davis and J. D. Scrimgeour’s description of basketball as “a game with patterns that can feel elemental, yet distinguished by improbable improvisations, full of the energy of the city and the stillness (ever taken a foul shot?) of the prairie.”¹²

This fluctuation of movement and rest, of fury and calm, occurs in Meyer’s *Muscle Panic* too. On a typical gallery visit, one is likely to encounter the exhibition as a quiet installation of sculptures, scaffolding, jerseys, and banners, but most iterations also include a lively performance in which a team of queer misfits comes together to practise drills, braid one another’s hair, and engage in other tender rituals of sport. This performance animates Meyer’s sculptural works and renders their function as “repositories of feelings and emotions” palpable. Like the ebb and flow of basketball, or poetry, or a muscle, or a kiss, *Muscle Panic* exists through energy and stillness, action and resistance, pressure and release.

For the 2014 iteration of *Muscle Panic*, Meyer collaborated with Cait McKinney to create the *Muscle Panic Handbook*, an artist book that combines theory, scholarship, and popular writing on sport to consider the emotional richness of athletic practice. In the book, McKinney describes athletes as “volatile creatures whose bodies hold together all kinds of tensions, the extremes of ‘pleasure and pain, discipline and its undoing.’”¹³ If *Non-archival Archive* is primarily an “archive of feelings,” I hope that my “deep riffs” have illuminated some of the contradictory and entangled feelings that it archives. Desire, frustration, refusal, anger, triumph, determination, passion: these emotions are the scaffolding of sport upon which the rules, the calls, and the game itself balance. ●

3 — Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (Durham: Duke University Press, 2006), 111.

4 — Ahmed, *Queer Phenomenology*, 121, 135.

5 — "Basketball Glossary," *My Basketball Teacher: Basketball Development, Coaching and Teaching for Players, Coaches, Teachers and Fans* (website), accessible online.

6 — Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985).

7 — *Read My Lips: Why We Kiss* (New York: ACT UP/ACT NOW, 1988), The New York Public Library Digital Collections, <<https://digitalcollections.nyppl.org/items/510d47e3-4dba-a3d9-e040-e00a18064a99>>.

8 — Paul Laurence Dunbar, "IF," *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar* (New York: Dodd, Mead, and Company, 1913).

9 — Michael Cohen, "Paul Laurence Dunbar and the Genres of Dialect," *African American Review* 41, no. 2 (2007): 247.

10 — Chad Carlson, "The Greatest High School Basketball Team Ever: The Dunbar Poets, 1981–1982 and 1982–1983," in *Baltimore Sports: Stories from Charm City*, ed. Daniel A. Nathan (Fayetteville: University of Arkansas Press, 2016).

11 — William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems* (London: J. & A. Arch, 1798).

12 — Todd Davis and J. D. Scrimgeour, "Basketball, Poetry, and All Things Beautiful," in *Fast Break to Line Break: Poets on the Art of Basketball*, ed. Todd Davis (East Lansing: Michigan State University Press, 2012), 3.

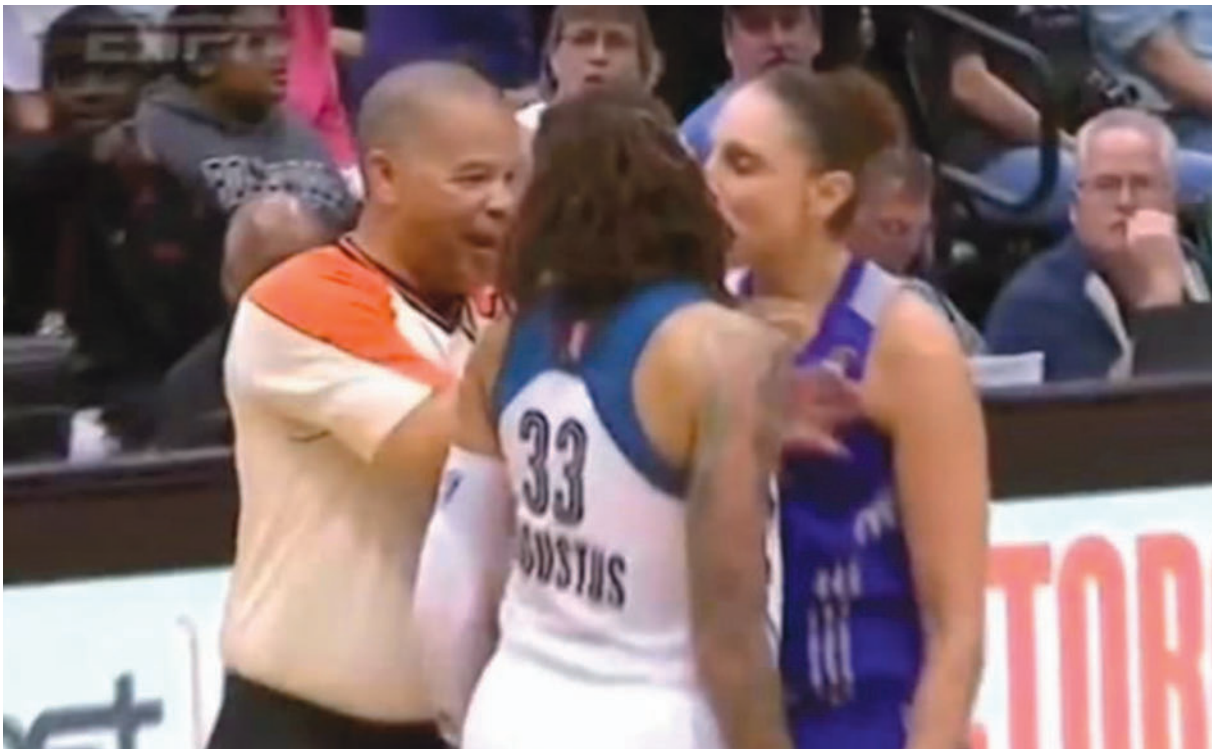
13 — Jennifer Doyle, "Introduction: Dirt Off Her Shoulders," *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 19, no. 4 (2013): 426, quoted in Hazel Meyer and Cait McKinney, *Muscle Panic Handbook*, self-published with Mercer Union, 2014.



Hazel Meyer

Non-archival Archive (Muscle Panic), vues d'installation | installation views, Dunlop Art Gallery, Regina, 2020.

Photos : Don Hall, permission de | courtesy of Dunlop Art Gallery



Hazel Meyer

*Non-archival Archive (Muscle Panic),
détails | details, 2018-2021.*

Photos : permission de l'artiste | courtesy of
the artist

Impro songée sur Hazel Meyer et le thème des archives qui s'ignorent

Robin Alex McDonald

Les « archives non archivistiques » de Hazel Meyer sont constituées d'une collection de photos qui, soigneusement accrochées à une structure métallique verte, illustrent « des moments frappants dans la culture du sport ». Souvent présentée comme une partie de l'installation évolutive *Muscle Panic* (en cours depuis 2014), à côté d'un échafaudage plus complexe auquel sont suspendus des fanions, des maillots, des pompons et des filets remplis d'oranges, *Non-archival Archive (Muscle Panic)* (2018–2021) joue le double rôle d'architecture d'exposition et d'« archives des sentiments ». Selon Ann Cvetkovich, une archive de sentiments est le produit d'une « exploration des textes culturels comme s'ils étaient dépositaires de sentiments et d'émotions¹ » – description fort pertinente de la tendresse, de la joie et de la curiosité qui président au choix des athlètes, des équipes, des événements et des moments que Meyer représente dans son travail. En effet, hors de tout mandat de collecte et de toute stratégie d'archivage, les images et les instants figés dans ces archives qui s'ignorent ont été sélectionnés grâce à une méthode fondée sur le désir, méthode qui révèle l'intérêt de l'artiste pour le fait queer, la contestation, l'esthétique, l'intimité et l'émotion.

À l'instar de cette méthode, la mienne, en écrivant cet article, est guidée par mes propres sensibilités queers, ma familiarité avec la pratique plus vaste de cette artiste et mon penchant pour l'érudition en matière de sport – domaine dans lequel je n'ai d'autre formation que celle que j'ai acquise par ma curiosité. Dans les remarques qui suivent, je m'efforce de communiquer le soin attentif apporté par Meyer à ses images en consacrant mon temps et mon attention à trois d'entre elles, tirées de *Non-archival Archive*. M'inspirant de la chronique que Wayne Koestenbaum signait dans la revue *Cabinet*², je les aborde par la voie d'une « improvisation réfléchie » (*deep riffing*), impromptu critique où chaque image devient le support d'une rêverie en partie théorique, en partie savante et en partie créative sur la culture visuelle du sport, la représentation du corps des athlètes dans les médias et les récits et affects qui peuplent le monde du sport et ses archives. L'impro réfléchie se sert des paramètres imposés par l'image comme de contraintes pour stimuler l'imagination : en laissant les idées bondir et rebondir comme une balle dans un court de squash, on permet à leur énergie frénétique de s'amplifier, par la concentration et les limites mêmes qu'on lui impose.

SURYA BONALY AUX JEUX OLYMPIQUES DE NAGANO (1998)

Dans son livre *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (2006), Sara Ahmed appuie sa réflexion sur la philosophie politique de Frantz Fanon pour soutenir que « le racisme

“prive” les corps noirs d’habiter l’espace en [les empêchant] de se prolonger dans les objets et les autres; la familiarité du “monde blanc”, un monde que nous connaissons implicitement, “désoriente” les corps noirs de telle sorte qu’ils ne savent plus où trouver les choses³ ». L'une des images de *Non-archival Archive* montre la patineuse française Surya Bonaly en train d'exécuter un salto arrière, lors des Jeux olympiques de 1998, à Nagano. Ce mouvement était interdit depuis 1976, en partie à cause de son atterrissage sur deux pieds. Toutefois, à cette occasion, Bonaly avait atterri sur un pied, ce qui avait créé une sorte de flou technicojuridique pour les juges. Mais, flou ou pas, la championne française avait été lourdement pénalisée et reléguée à une décevante 10^e place. Le salto exécuté par Bonaly concrétise la désorientation théorisée par Ahmed : la patineuse impose à son corps un tour complet à l'envers, tête en bas; elle réussit un atterrissage probablement *plus* difficile que ce qu'on considère comme « l'idéal »; malgré cela, on lui refuse une place dans « le monde blanc » du patinage artistique.

Sur la photo, derrière Bonaly, les anneaux olympiques sont ostensiblement tronqués par le cadrage de la photo. Ces « cinq anneaux entrelacés de dimensions égales » symbolisent depuis 1913 l'unité et la solidarité internationales, idéal à la hauteur duquel les Jeux eux-mêmes ont pourtant du mal à s'élever. Tout comme ce symbole amputé, en effet, des individus comme Surya Bonaly, ainsi que Jesse Owens et Ibolya Csák (victorieux aux Jeux olympiques de 1936, alors que le Parti national-socialiste allemand

avait cru pouvoir se servir des Jeux pour prouver la supériorité aryenne), puis Tommie Smith et John Carlos (les deux coureurs ont fait le salut du Black Power depuis le podium, en 1968), révèlent la fiction dangereuse que constituent réellement « l'unité et la solidarité » comme mots d'ordre de l'olympisme et du discours libéral. Ces athlètes tracent ce qu'A Ahmed appelle des « lignes de déviation », en opposant une résistance « au centre [...] invisible et non marqué » de la blancheur et en provoquant par le fait même une désorientation productive – « l'effet queer »⁴, dans les mots de la chercheuse féministe.

1 — Ann Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 7. [Trad. libre]

2 — La chronique de Wayne Koestenbaum, intitulée *Legend*, a été publiée dans plusieurs numéros de la revue *Cabinet* de 2010 à 2015. Elle est accessible sur le site web de la revue.

3 — Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 111. [Trad. libre]

4 — Ibid., p. 121 et 135. [Trad. libre]

DIANA TAURASI ET SEIMONE AUGUSTUS PENDANT LES FINALES DE LA WNBA (2013)

La photo, capture d'écran provenant de YouTube, saisit un autre « effet queer » : l'instant précis où la joueuse étoile du Mercury de Phoenix, Diana Taurasi, plante un baiser sur la joue de son homologue des Lynx du Minnesota, Seimone Augustus, pendant la finale de la division ouest de la Ligue américaine de basketball féminin (WNBA), en 2013. Malgré l'amitié de longue date entre ces deux joueuses professionnelles (ou peut-être à cause de cette amitié), leurs échanges pendant la partie s'étaient échauffés. Taurasi a poussé Augustus, les deux se sont donné une bourrade, puis Taurasi a planté sur la joue de son amie un bisou vif et effronté.

Le mot « planter », qui traduit littéralement le titre de plusieurs journaux à l'époque, convient doublement, ici, puisqu'il évoque à la fois à la vivacité du mouvement et l'idée de protéger sa position – surtout quand elle est avantageuse –, de ne pas céder le terrain à l'adversaire⁵. Au moment du bisou, l'équipe de Taurasi perdait par 26 points, alors son geste représente en quelque sorte son intention de ne pas céder – de ne pas abandonner, même devant la défaite. On peut dire aussi qu'elle s'accrochait à la position avantageuse de la camaraderie, de la proximité qui se développe souvent au cœur même de la compétition et de la rivalité⁶. L'arbitre a donné à chaque joueuse une faute technique pour ce baiser, en guise de punition pour leur « comportement inadéquat ». Or, cette inadéquation s'étend au-delà du jeu, cela fait peu de doute. En effet, le code de conduite qui régit les comportements ne s'applique pas seulement aux règles du basketball, mais aussi à l'idéologie hétéronormative qui gouverne les sphères dans lesquelles nous évoluons. Sur le terrain et à l'extérieur, les femmes peuvent se tenir tout près les unes des autres, voire se toucher sans problème – mais échanger un baiser, cela dépasse les balises du comportement autorisé. Le baiser cache une passion ; le baiser est politique. On l'a vu, par exemple, lors du *kiss-in* organisé par l'AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) : pendant cette manifestation, les militants distribuaient un feuillet intitulé « Why We Kiss » (« Pourquoi s'embrasse-t-on ? »). On y lisait ceci, entre autres : « ON S'EMBRASSE, c'est pour montrer notre affection de façon provocante. On s'embrasse pour protester contre l'intolérance cruelle et douloureuse qui affecte la vie des hommes et des femmes gai·e·s. On s'embrasse pour que ceux et celles qui nous voient soient forcé·e·s de réagir à leur propre homophobie. On s'embrasse pour défier les conventions répressives qui interdisent les manifestations d'amour entre personnes de même sexe. On s'embrasse pour affirmer nos émotions, notre désir, pour nous affirmer nous-mêmes⁷. » Après la partie, Taurasi a déclaré aux journalistes sur un ton provocant : « On se caressait, c'est tout... » À quoi Augustus a répondu : « Ce petit tango, là... c'est parce que je suis trop bonne – elle voulait goûter ! » Mais ce chaste baiser rieur

donné en public outrepassait les limites de leur sport, et il a été dénoncé au public comme une « faute ».

LES POETS DE DUNBAR (V. 1982)

L'un des premiers grands poètes afro-américains, Paul Laurence Dunbar, confirme le pouvoir d'un baiser dans la première strophe de son poème intitulé *Si* : « Si la vie n'était qu'un rêve, Amour, / Et la mort, l'heure de l'éveil ; / Si le jour était sans éclat, Amour, / Et la nuit sans un poème – / Ce monde serait nu et vide / De toute lueur d'espoir ; / Je ne demanderais qu'une chose, alors – que d'un baiser / Tu m'éveilles de ce cauchemar⁸. »

Défenseur des droits de la personne qui mêlait dans sa poésie l'anglais afro-américain parlé dans le Sud avant la guerre de Sécession, le dialecte du Midwest de James Whitcomb Riley et l'anglais américain standard, Dunbar considérait ses « poèmes en dialecte » comme « un genre poétique particulier » caractérisé par le sentimentalisme, le charme et les effets « lyriques »⁹. Cette alternance entre les codes, équivalent linguistique d'un « pivot » au basket, était – est toujours – une stratégie de survie pour les personnes noires dans un monde qui valorise « l'intelligence », « les convenances » et « la civilité », marqueurs de la suprématie blanche.

En 1918, 12 ans après que la tuberculose a emporté Dunbar, une école secondaire nommée en son honneur ouvrait ses portes à Baltimore, dans le Maryland : la Paul Laurence Dunbar High School. À l'époque, à cause des lois ségrégationnistes, c'était une école où tous les élèves étaient noirs ; dans les années qui ont suivi, elle s'est retrouvée à l'intersection de cinq projets résidentiels du quartier est de Baltimore. Peu de temps après avoir étendu son programme aux élèves de la maternelle à la 12^e année, en 1940, elle se dotait d'une équipe de basketball, les Poets. Comme l'homme qui avait donné son nom à leur école, ces Poets de Dunbar étaient doués pour le « pivot » – de même que pour le dribble, les passes et les tirs au panier. Deux années de suite, en 1981-1982 et 1982-1983, les Poets de Dunbar ont conservé une fiche de 59 victoires et aucune défaite, et 11 de leurs joueurs ont continué leur parcours dans la division I de la ligue universitaire. Aujourd'hui, ils sont toujours considérés comme la meilleure équipe de basketball scolaire de l'histoire des États-Unis¹⁰.

Le basketball et la poésie forment sans doute une paire inattendue ; ils ont pourtant beaucoup en commun. En poésie comme au basket, le rythme et le cours naturels du mouvement s'interrompent pour des raisons stylistiques. En poésie, cela prend la forme de l'enjambement, soit une rupture de la syntaxe qui rejette au début du vers suivant un mot ou groupe de mots appartenant par le sens au même vers ; au basketball, cela prend la forme du chuintement saccadé des espadrilles sur le terrain et des passes que les joueurs s'échangent en rafale. La phrase célèbre tirée des écrits théoriques de William Wordsworth (1798) sur la poésie, où il affirme que celle-ci naît « du débordement d'émotions puissantes remémorées dans la

quiétude¹¹ », trouve un écho dans la description que donnent Todd Davis et J. D. Scrimgeour du basketball, « jeu dont les échanges, qui peuvent paraître élémentaires, se distinguent pourtant par d'improbables improvisations nourries tantôt de l'énergie de la ville, tantôt du calme immobile des champs (si vous avez déjà tenté un lancer franc, vous comprenez ce que je veux dire !)¹² ».

Cette alternance du mouvement et du repos, du calme et de la fureur se produit également dans *Muscle Panic*, l'œuvre de Meyer. À l'occasion d'une visite, le public est susceptible de percevoir son exposition comme une installation tranquille de sculptures, d'échafaudages, de maillots et de bannières ; mais, la plupart du temps, elle comporte une performance animée par une bande de marginaux queers qui se rassemblent pour une séance d'exercices techniques, de tressage de cheveux et d'autres rituels affectueux ayant cours dans le monde du sport. Cette performance donne vie aux sculptures de Meyer et concrétise leur rôle de « dépositaires de sentiments et d'émotions ». Comme le flux et le reflux du basketball et de la poésie, comme un muscle ou un baiser, *Muscle Panic* tire son existence de l'énergie et de l'immobilité, de l'action et de la résistance, de la tension et de la détente.

Pour la version de 2014, Meyer avait collaboré avec Cait McKinney à la création du *Muscle Panic Handbook*, livre d'artiste qui marie la théorie, la recherche et la littérature populaire sur le sport dans une réflexion sur la richesse émotionnelle de la pratique sportive. McKinney y décrit les athlètes comme « des créatures explosives dont les corps résistent à toutes sortes de tensions, aux extrêmes “du plaisir et de la douleur, de la discipline et de son effondrement”¹³ ». Si *Non-archival Archive* est avant tout une « archive des sentiments », j'espère que mon impro songée aura jeté un peu de lumière sur les contradictions et les enchevêtrements des émotions qu'elle contient. Désir, frustration, refus, colère, triomphe, détermination, passion : voilà sur quoi s'édifie le sport, l'échafaudage sur lequel les règles du jeu, les coups joués et la partie elle-même trouvent leur équilibre.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 — «Basketball Glossary», *My Basketball Teacher: Basketball Development, Coaching and Teaching for Players, Coaches, Teachers and Fans*, accessible en ligne.

6 — Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

7 — ACT UP/ACT NOW, «Why We Kiss», New York, 1988, collection numérique de la New York Public Library, <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-4dba-a3d9-e040-e00a18064a99>>. [Trad. libre]

8 — Paul Laurence Dunbar, «If», *The Complete Poems of Paul Laurence Dunbar*, New York, Dodd, Mead, and Company, 1913. [Trad. libre]

9 — Michael Cohen, «Paul Laurence Dunbar and the Genres of Dialect», *African American Review*, vol. 41, n° 2 (été 2007), p. 247.

10 — Chad Carlson, «The Greatest High School Basketball Team Ever: The Dunbar Poets, 1981–1982 and 1982–1983», dans Daniel A. Nathan (dir.), *Baltimore Sports: Stories from Charm City*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2016.

11 — William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads, with a Few Other Poems*, Londres, J. & A. Arch, 1798. [Trad. libre]

12 — Todd Davis et J. D. Scrimgeour, «Basketball, Poetry, and All Things Beautiful», dans Todd Davis (dir.), *Fast Break to Line Break: Poets on the Art of Basketball*, East Lansing, Michigan State University Press, 2012, p. 3. [Trad. libre]

13 — Jennifer Doyle, «Introduction: Dirt Off Her Shoulders», *GLQ*, vol. 19, n° 4 (2013), p. 426, citée dans Cait McKinney, *Muscle Panic Handbook*, Hazel Meyer et Cait McKinney, 2014. [Trad. libre]

Hazel Meyer

Non-archival Archive (Muscle Panic), vue d'installation | installation view, Ferme du buisson, Noisiel, 2019.

Photo : Émile Ouroumov, 2021, permission de | courtesy of Ferme du Buisson

