

Éclats

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

Tisser l'expoésie de Jen Bervin

Weaving Jen Bervin's Expoetry

Article publié le 20 décembre 2025.

Valentin Fauque

DOI : 10.58335/eclats.657

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=657>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Valentin Fauque, « Tisser l'expoésie de Jen Bervin », *Éclats* [], 5 | 2025, publié le 20 décembre 2025 et consulté le 14 juin 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.657. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=657>

La revue *Éclats* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Tisser l'expoésie de Jen Bervin

Weaving Jen Bervin's Expoetry

Éclats

Article publié le 20 décembre 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Valentin Fauque

DOI : 10.58335/eclats.657

🔗 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=657>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

En piste

Piste 1. 'Omission: No' : voir le textuel

Piste 2. 'Making Seams' : lire le textile

Piste 3. 'Linger on a pale blue thread' : recueillir l'exposition

Quelques pistes

En piste

« Donc, je descends la rue vers University Galleries, pour voir l'exposition de Jen Bervin *Shift Rotate Reflect, Selected Works 1997-2020*¹ » (Johnson, 2020, 0'03").

- 1 Avec ces quelques mots, Melissa Johnson entame une audiodescription de sa visite de l'exposition « Jen Bervin: Shift Rotate Reflect, Selected Works (1997-2020) »². Sa voix précise résonne dans la galerie silencieuse, où la chercheuse chemine parmi les expôts³ tout en décrivant ses observations et réflexions sur la première rétrospective de l'artiste et poétesse Jen Bervin. Par sa nature même, l'enregistrement souligne qu'aucune exposition n'évolue en vase clos : ce sont les pu-

blics, par leurs interactions (ou leur refus d'interagir) qui participent à la construction du sens. Dans une perspective énaïve, « un visiteur n'est pas considéré comme immergé dans un espace dont il devrait saisir les traits saillants et signifiants, mais plutôt comme agissant et réagissant à ce qui le perturbe, à ce qui fait sens pour lui » (Schmitt, 2013, p. 208). Présenter « Shift Rotate Reflect » à l'aune de cette subjectivité permet de penser la visite comme un processus dynamique, où chaque geste, regard, pensée, vient incarner l'exposition. Cette perspective plurisensorielle (car Johnson voit, écoute et même touche, pour nous) répond également au cadre d'étude expographique, recommandé par Jérôme Game : « La littérature exposée [...] se mont(r)e, se donne à voir et à entendre, exhibe avant tout la porosité de ses systèmes sensibles » (Game, 2010, p. 45).

- 2 L'enregistrement de Johnson se découpe en cinq « Pistes », dont les trois premières guident cet article. La piste initiale examine l'exposition d'une œuvre textuelle au prisme des enjeux de transmission et d'appropriation. La deuxième piste propose une lecture politique du textile, où les coutures et les fragments brodés déploient une esthétique de la réparation face aux cicatrices laissées par l'édition. La troisième piste met en lumière les liens collaboratifs internes au corpus de Bervin, ainsi que les intertextes qui se tissent dans l'espace de la galerie. Ces fils convergent vers une réflexion sur la mise en galerie de la poésie comme pratique de recueil : l'expoésie⁴.

Piste 1. 'Omission: No' : voir le textuel

« Ce que je vois, lorsque j'entre dans la galerie, c'est la grande installation murale de Bervin, *Concordance: No* » (Johnson, 2020, 0'49").

- 3 L'élément central de *Concordance Omission: No*⁵ est une citation extraite de la correspondance d'Emily Dickinson. Bervin l'a citée/copiée manuellement, au crayon à papier, à même le mur, en reproduisant à l'identique l'écriture de Dickinson telle qu'elle apparaît sur la lettre. Cette hybridité inscrit *Concordance* parmi les curiosités épistémologiques propres à Bervin dont les œuvres, selon la journaliste Jessica Baran « résistent aux certitudes académiques afin de mettre en lu-

mière le processus de compréhension⁶ » (2018). De fait, doit-on attribuer la citation murale à Emily Dickinson ou à Jen Bervin ?

- 4 L'écriture manuscrite est de Bervin, la graphie est de Dickinson. Les mots, rédigés par Dickinson, sont énoncés par Bervin. Si la missive de Dickinson oscille entre prose et poésie, *Concordance* penche nettement vers le second. C'est sans mentionner Johnson, dont la mise en voix de ces mots précipite une troisième dimension. L'hésitation terminologique entre « citer » et « copier » reflète la tension entre deux paradigmes : celui de la littérature, qui légitime la citation comme transmission, et celui de l'art visuel, où la copie suscite des débats plus vifs. Dans une approche littéraire, la copie est pour Antoine Compagnon « la limite où l'écriture s'abîme en elle-même » (1979, p. 34). Cette écriture autoréflexive permet aux deux poétesses de tenir la même mine. Elles (se) correspondent entre elles autant qu'avec nous. Le risque est de rompre leur dialogue lorsque vient mon tour de citer ces quelques mots. Les attribuer à Bervin⁷ ou à Dickinson⁸, sans pouvoir le justifier d'outils théoriques adaptés, reviendrait à détériorer cette relation pour le simple exercice de la citation, ce que je me refuse à faire. Heureusement, Johnson en fait la lecture :

don't
you know that
"no" is the wildest
word we consign
to language?
You do, for you
know all things – (2020, 1'32")

- 5 Mon refus méthodologique précédent s'appuie sur ce *no* sauvage que l'on « confie au langage, » dont l'homophonie permet au savoir (*know*) de contester toutes choses. Ce glissement phonétique résonne avec le second élément constitutif de *Concordance* : une liste extraite de la concordance des poèmes d'Emily Dickinson, réalisée par S.P. Rosenbaum en 1964. L'énumération est imprimée en lettres de vinyle, contrecollées sur la partie gauche du mur. Elle fait l'index, par ordre alphabétique, de l'intégralité des mots de la poétesse ; « à l'exception des mots "non-significatifs" omis et listés ci-dessous⁹ » (Rosenbaum, 1964, p. viii). Or, c'est précisément dans cette liste d'omissions, utilisée par Bervin, que le mot *no* (395 occurrences) trouve sa place. Un

refus répété qui, loin d'être insignifiant, scande en filigranes l'histoire éditoriale de Dickinson¹⁰. L'expôt comprend un troisième et dernier élément : des colonnes de texte, également en vinyle contrecollées, sur la partie inférieure. Il s'agit d'une liste exhaustive des vers de Dickinson contenant ce *no*, suivi d'un tiret puis du titre de chaque poème dont ces vers sont extraits. Cette liste devient incantatoire lorsque Johnson nous en lit les premières lignes :

Where no breakers roar - on this wondrous sea.
Where no breakers roar - on this wondrous sea.
Will no one guide a little boat - adrift a little boat.
And he no consolation - I had a guinea golden.
Which walk no more the village street - [...] (2020, 3'12")

Dans ce patchwork, le refus de l'unité classique devient l'unité poétique : le *no* « guide » et relie des citations fragmentaires en une « petite barque à la dérive, » maintenue à flots par la discontinuité des images et des voix. Comment ne pas y lire un poème ? Par ailleurs, l'évocation d'un lieu « où aucun brisant ne gronde », d'un bateau sans guide ou de rues abandonnées renvoie à l'espace même de la salle d'exposition, au cube blanc aseptisé (O'Doherty, 1986) où personne n'ose briser « le silence éternel de la galerie » (Coffee, 2011).

- 6 À nouveau, pour appréhender ce poème exposé doit-on mobiliser les outils théoriques de la réception littéraire, ou ceux de la réception muséale ? Johnson poursuit : « Je dois reculer pour lire le texte de Dickinson tracé manuellement au graphite sur le mur, mais je dois me rapprocher pour lire tous les mots dactylographiés dans la concordance » (2020, 1'52"). Cette oscillation constante entre macro et micro-lectures traduit aussi le va-et-vient incessant entre le visible (colonnes, tapuscrit, mur) et le lisible. Si l'on prend également un peu de recul, *Concordance* se compose alors de trois strophes, rédigées à trois mains (Dickinson, Rosenbaum, Bervin) sur trois siècles que la surface murale fait dialoguer. Alors, isoler la posture du visiteur et celle du lecteur ne suffit pas, il faut croiser les approches : « Le geste qui donne sa forme et sa puissance à l'œuvre [littéraire], qui l'origine et la soutient, voilà ce que l'exposition doit donner à voir » (Viart, 2015, p. 71).

Piste 2. 'Making Seams' : lire le textile

- 7 Johnson continue sa visite : « Je vais entrer dans la pièce attenante au hall, celle qui abrite les Emily Dickinson Composite Quilts » (2020b, 0'09"). En vérité, pour rejoindre *The Dickinson Composite Series*¹¹ il est nécessaire d'emprunter une ouverture juste à droite de *Concordance*, sur le même mur. C'est presque traverser l'œuvre. La lumière change radicalement d'une pièce à l'autre : le cube blanc cède à la pénombre d'une boîte noire. Les murs s'effacent dans l'obscurité où seules trois courtepointes (quilts) composées par Bervin sont éclairées par quelques spots, d'un « certain Rayon oblique de lumière¹² ». Une telle scénographie en clair-obscur invite moins à plonger dans la lecture qu'à cheminer entre les vers.
- 8 La courtepointe est faite de trois épaisseurs : le dessus, un molleton et une doublure. Le patchwork, sous-catégorie de la courtepointe alors même qu'il est plus répandu, consiste en l'assemblage de morceaux de tissus selon un motif spécifique qui se lie au fil de l'histoire états-unienne, comme l'explique Géraldine Chouard :

Pratique de seconde main, fondée à l'origine sur le recyclage de chutes de tissu, le patchwork commence dès la période coloniale et scande l'avancée de la nation jusqu'à la période contemporaine. À chacune des étapes de l'histoire américaine [...], des modèles particuliers de quilts ont vu le jour, adaptés aux diverses circonstances politiques, sociales et culturelles des États-Unis. (2013)

Les liens techniques entre *Composite* et le patchwork s'inscrivent également dans la textualité de l'expôt. Entre 1858 et 1864, Dickinson a assemblé quarante fascicules, chacun regroupant une dizaine de poèmes reliés par un fil torsadé rouge (Bervin, 2010, p. 1). Ils témoignent d'un usage précis des « marques » avec lesquelles la poétesse signalait son « système de variants, » des mots ou phrases alternatifs qu'un siècle d'édition a corrigés par l'effacement. À l'inverse, Bervin met précisément ce système à l'honneur dans *Composite*, où chaque courtepointe matérialise les variants d'un fascicule. Elle y brode, d'un fil torsadé rouge, les marques de Dickinson à leur emplacement exact. Par ce geste, Bervin participe au « recyclage de

chutes » tant textiles que textuelles, du patchwork. Cette observation est dans la lignée de l'influent *Weaving the Word* dans lequel Kathryn Sullivan Kruger théorise que « les textiles, comme la feuille de papier, sont porteurs de sens, leur langage est constitué d'une grammaire de la fibre¹³ » (Kruger, 2001, p. 11) qui invite à la lecture. Ces courtépointes et leur scansion des variants prennent à contre-pied une littérature académique fleuve qui scrute les fascicules à la recherche d'un geste éditorial de la part de Dickinson, d'une « publication privée » (Cameron, 1998). À l'inverse, Bervin nous renvoie avant tout à notre propre pratique de lecture. Car lire le textile, comme le textuel, interroge les connaissances généalogiques, artisanales ou contextuelles nécessaires à leur déchiffrement (James, Moe, et Trumper, 2018, p. 32). Ce questionnement sur les conditions de réception, desquelles découlent une potentialité de lecture, se prolonge lorsque Johnson note : « Les quilts ne sont pas vraiment accrochés au mur, mais ils forment des vagues, ils bougent légèrement lorsque je passe devant eux, » (2020b, 1'03") comme pour rappeler le mouvement perpétuel de l'interprétation. Ce jeu de déplacements et de perceptions, évoqué par Johnson, ouvre sur une autre facette de l'expôt : l'invisible.

- 9 « Ces points sont presque invisibles car leur couleur correspond à celle du molleton. Et comme le molleton est très doux et un peu duveteux, le fil y disparaît presque » (Johnson 2020b, 1'48"). Pourquoi tisser (dans) l'imperceptible ? Pour des mots marginalisés, les points de couture qui les font apparaître deviennent des points de suture qui participent d'une esthétique de la réparation, définie ainsi par Susie Campbell : « [elle] trouve son sens dans la conservation d'un élément endommagé malgré sa tentative de réparation¹⁴ » (2021, p. 234). Dans cette perspective, Bervin ne réinstalle pas uniquement les marques et les variants de Dickinson, elle révèle le vide dans lequel ils avaient été relégués, témoignant des blessures éditoriales contre lesquelles le corpus peut désormais cicatriser. C'est aussi un refus de l'effacement : « la réparation peut alors devenir un acte de résistance et de réappropriation¹⁵ » (Campbell, 2021, p. 234). Ce vocabulaire politique n'est pas étranger à la courtépointe états-unienne, qui s'adapte aux « diverses circonstances politiques, sociales et culturelles » (Chouard, 2013) du pays.

Piste 3. 'Linger on a pale blue thread' : recueillir l'exposition

Maintenant, j'entre dans la grande salle à l'immense paroi vitrée incurvée. Je vois l'œuvre de Bervin, *River*, installée sur les trois autres murs de la galerie. Il y a un livre, *The Desert*, exposé dans une vitrine. Il n'est pas au centre de la pièce, mais légèrement décalé sur la gauche. (Johnson, 2020c, 2'09")

- 10 Séparés par une cloison, *Condordance* et *Composite* se prêtent à une observation individuelle des dialogues internes qu'ils proposent. Pourtant dans l'espace collaboratif de la galerie, les expôts interagissent entre eux et tissent un réseau de signifiants qui dépasse la simple juxtaposition, car la collaboration est inscrite dans la matérialité même des œuvres, comme l'attestent *The Desert* (2008) et *River* (2018). Pour *The Desert*, Bervin fait zigzaguer un fil bleu pâle sur le texte *The Desert* de John C. Van Dyke (1901) pour ne laisser apparaître que les quelques mots qui composent son poème. Pour Gwen Le Cor, il ne s'agit pas pour autant d'un poème de l'effacement (erasure poem) : « la fonction traditionnelle de la citation paraît renversée : au lieu de prélever un fragment du texte source pour en faire l'assimilation dans une œuvre neuve, la couture ici rature mais n'efface rien » (2015, p. 1). La réalisation de *The Desert* a aussi nécessité une vaste équipe : le papier en abaca¹⁶ fabriqué à la main par l'entreprise Twinrocker (Brookstone, Indiana), a servi de support pour l'impression numérique de *The Desert* de Van Dyke, réalisée par Jan Drojarski (Brooklyn, New York). Les feuillets imprimés ont ensuite été brodés à la machine par Bervin et son équipe à Seattle (Washington), avant d'être finalement reliés par Susan Mills à New York. « Plus on travaille sur *The Desert*, moins il appartient à Bervin, ou à quiconque a travaillé sur le projet, » commente Toby Altman. Il continue dans la lignée de l'esthétique de la réparation de Campbell : « Au lieu de produire une possession, *The Desert* propose que le travail communautaire de la création poétique restaure le monde dans sa communalité originelle¹⁷ » (2024, p. 232). La collaboration s'oppose ici à l'effacement.
- 11 *River*, l'autre expôt de cette pièce, s'inscrit également dans cette veine. Il s'agit d'une représentation fidèle et proportionnelle du fleuve

Mississippi, où chaque segment correspond avec exactitude à son tracé réel, confectionnée en sequins de tissus assemblés au fil à coudre métallique. L'ouvrage étendu mesure soixante-dix mètres et a demandé à Bervin douze ans de travail (2006-2018), une temporalité longue qui se place en rupture avec la production textile contemporaine et sa rapidité caractéristique. De plus, *River* s'inscrit dans une démarche collaborative assumée : les femmes qui ont aidé Bervin (telles que, sa propre mère, Mariette Lamson, ou encore Rachel van Dyke) sont nommées dans les documents associés à l'œuvre, ce qui l'éloigne encore davantage de processus manufacturiers anonymes. En somme, le rythme lent et associatif de *River* détricote la fabrication textile contemporaine de ses logiques industrielles en rappelant la dimension humaine d'un « travail communautaire ».

- 12 Du fait de cette temporalité longue, *River* est concomitante de la création d'autres œuvres, également exposées dans « Shift Rotate Reflect ». À la même période, Bervin assemblait les sequins qui composent son Mississippi et brodait les variants de *Composite*. Elle traçait les méandres du fleuve tout en explorant les tracés des routes de la soie avec l'université Tufts (Massachusetts), pour *Silk Poems*. Même éloignée du géant fluvial, elle poursuivait son travail sur *River* grâce à un kit conçu pour s'adapter aux tablettes d'avion, lors de ses voyages vers le poème palindrome de Su Hui (Paitz, 2018, p. 4). L'espace de la galerie condense cette temporalité sur quelques mètres carrés. Il crée un intertexte expographique, stimulé par la proximité des expôts dont la vitrine elle-même « offre des possibilités de communication accélérée entre l'intérieur et l'extérieur » (Baudrillard, 1978, p. 59). Ici, *River* déploie son flux tortueux, reflété dans la vitrine de *The Desert*, dont le fil bleu pâle serpente sur une page du chapitre intitulé « The Silent River », prolongeant ainsi le mouvement sinueux des deux œuvres. Ce cheminement alterne observation et lecture. Il rappelle que la mise en espace est une mise en volume, sur laquelle l'on vient inscrire l'expographie qui « vise à la recherche d'un langage [...] pour traduire le programme scientifique [ou artistique] d'une exposition » (Mairesse 2022, p. 264). Johnson a une remarque au sujet de ce fil bleu pâle, transcrite entre parenthèses comme s'il s'agissait d'une note de bas de page : « Je pense que ce fil est le même que celui que j'ai vu dans le Dickinson Composites » (2020c, 4'38"). Son observation est pertinente : les œuvres de Bervin s'entrelacent jusque dans leur maté-

rialité, textuelle ou textile. L'expographie ne propose pas seulement un parcours, elle relie les expôts entre eux ; ainsi l'exposition « Shift Rotate Reflect » se révèle être aussi un recueil de poésie.

Quelques pistes

- 13 La conception d'un recueil et d'une exposition dépendent après tout de procédés analogues d'assemblage de collection (et de *poetry collection*), de présentation ou de publication. Leur pratique est également similaire : « pendant la visite, il n'y a pas de parcours, mais des concaténations d'expériences » (Schmitt et Meyer-Chemenska, 2014, p. 19), de la même manière que « les recueils de poésie n'ont pas vocation à être lus du début à la fin de manière linéaire ; les lecteurs ont plutôt tendance à feuilleter les pages [...] pour reconstruire leur propre ordre poétique¹⁸ » (Utard, 2022, p. 9). Bien sûr, l'exposition (comme la performance, l'InstaPoésie, l'art conceptuel, etc.) ne signe pas la mort ou le remplacement du recueil en format codex. Comme en témoignent les nombreux catalogues d'exposition qui l'intègrent, la poésie exposée résiste difficilement à « la gravitation du livre » (Bennett, 2010, p. 37). Cela complexifie encore un peu la notion de recueil, car ces catalogues peinent à rendre compte de la densité des réseaux sémantiques construits dans l'espace d'une galerie. À titre d'exemple, l'expôt *Concordance Omission: No*, tel qu'il existait lors de « Shift Rotate Reflect », n'est pas tout à fait similaire à sa version publiée dans le catalogue de l'exposition¹⁹. Comment pourrait-il l'être ? L'effet produit par le gigantisme de la citation de Dickinson à même le mur de la galerie semble impossible à dupliquer au format du livre ; pourtant les deux coexistent. En d'autres termes, l'exposition-recueil, ou expoésie, participe de la « fluidité du recueil poétique américain, » pour reprendre l'expression de Juliette Utard (2024), qui s'appuie sur les travaux de John Bryant sur la fluidité textuelle, pour affirmer que « les recueils tendent à être par nature multiformes et polytextuels²⁰ » (*Ibid*, p. 4).
- 14 Cette fluidité, qui implique la cohabitation de diverses manières de recueillir, engage vers une réflexion de l'expoésie au prisme de l'archive. Que devient ce recueil au décrochage de l'exposition ? De manière générale, ce démantèlement est un impensé : dans l'ombre, les œuvres retournent à leurs propriétaires, les supports expographiques

(étiquettes, exotextes, panneaux) sont souvent détruits, les murs sont repeints. Cela place dans un vide archivistique une part non négligeable des artistes, des commissaires et des dizaines de professionnelles impliquées dans la conception des expositions. « Professionnelles » car il s'agit en majorité de femmes (Sweeney, Harkins, et Dressel, 2022) dont le travail disparaît des registres. Comme le souligne la poétesse et essayiste Susan Howe²¹ : « Si vous êtes une femme, les archives sont une source d'ironies perpétuelles. Car c'est dans les interstices et dans les silences que vous vous trouvez²². » (2017) Dans la lignée de l'esthétique de la réparation, l'analyse de l'expoésie doit être réalisée dans une perspective féministe des archives expositionnelles et poétiques, car c'est par l'interrogation des mécanismes d'exclusion archivistique que transparaissent les dynamiques de pouvoir et de genre, qui structurent la production, la conservation et la transmission des savoirs artistiques et littéraires.

- 15 Tout cela ne doit pas pour autant occulter les deux écueils majeurs dont souffre l'expoésie. D'une part, la perception persistante de la poésie comme une pratique confinée à la « classe lecteur » déterminée par un ensemble de pratiques culturelles, à laquelle « tout ceux qui savent lire ne sont pas nécessairement membres²³ » (Griswold, Lenaghan, et Naffziger, 2011, p. 23). D'autre part, l'intimidation inhérente aux lieux où l'expoésie se présente (tels que les musées, les galeries et les bibliothèques), dont l'appréciation est notamment conditionnée à la possibilité de dégager du temps de loisir²⁴. Ces deux dynamiques, qui sacralisent à la fois la poésie et la visite, contribuent à restreindre les publics auxquels l'expoésie s'adresse. Je maintiens néanmoins qu'elle détient, en s'inscrivant dans des pratiques hybrides, « multiformes et polytextuelles », le potentiel d'adaptation à des supports variés et à des réseaux moins normatifs, qu'il s'agit désormais de mettre en lumière.

Altman, Toby. 2024. « 'So Clear That One Can See the Breaks': Colonialism, Materiality, and the Lyric in Jen Bervin's *The Desert* », dans Irene Fantappiè, Francesco Giusti et Laura Scuriatti (dir.), *Cultural Inquiry*, 30 : 209-33. Ber-

lin : ICI Berlin Press. [en ligne] DOI : [10.37050/ci-30_09](https://doi.org/10.37050/ci-30_09) (https://doi.org/10.37050/ci-30_09).

Baran, Jessica. 2018. « Jen Bervin ». *Artforum*, octobre. [en ligne] URL : <https://>

www.artforum.com/events/jen-bervin-243430/.

Baudrillard, Jean. 1978. *Le système des objets : essai*. Collection Tel 33. Paris : Gallimard.

Bennett, Guy. 2010. « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique ». *Littérature*, n° 160 (4) : 37. [en ligne] DOI : [10.3917/litt.160.0037](https://doi.org/10.3917/litt.160.0037) (<https://doi.org/10.3917/litt.160.0037>).

Bervin, Jen. 2010. *The Dickinson Composite*. New York : Granary Books.

Bervin, Jen, Kendra Paitz et Illinois State University (éd.). 2021. *Jen Bervin, Shift Rotate Reflect: Selected Works (1997-2020)*. Normal, Illinois : University Galleries of Illinois State University.

Cameron, Sharon. 1998. « Dickinson's Fascicles », dans Roland Hagenbüchle, Grabher et Christiane Miller (dir.), *The Emily Dickinson Handbook*, 138-60. Amherst : University of Massachusetts Press.

Campbell, Susie. 2021. « Visible Stitches: Towards an Aesthetics of Repair ». *Axon: Creative Explorations*, n° 11 (2). [en ligne] DOI : [10.54375/001/234cdbpcxf](https://doi.org/10.54375/001/234cdbpcxf) (<https://doi.org/10.54375/001/234cdbpcxf>).

Chouard, Géraldine. 2013. « L'Amérique comme patchwork », dans Mona Bismarck American Center for Art & Culture (dir.), *Quilt Art, l'art du patchwork*, 11. Paris : Mona Bismarck American Center for Art & Culture.

Coffee, Kevin. 2008. « Cultural Inclusion, Exclusion and the Formative Roles of Museums ». *Museum Management and Curatorship*, n° 23 (3) : 261-79. [en ligne] DOI :

[10.1080/09647770802234078](https://doi.org/10.1080/09647770802234078) (<https://doi.org/10.1080/09647770802234078>).

Coffee, Kevin. 2011. « Disturbing the Eternal Silence of the Gallery: A Site of Dialogue about Hunger in America ». *Museum Management and Curatorship*, n° 26 (1) : 11-26. [en ligne] DOI : [10.1080/09647775.2011.540124](https://doi.org/10.1080/09647775.2011.540124) (<https://doi.org/10.1080/09647775.2011.540124>).

Compagnon, Antoine. 1979. *La Seconde main ou le Travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.

Dormor, Catherine. 2014. « Writing Textile, Making Text: Cloth and Stitch as Agency for Disorderly Text », dans *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Los Angeles : Textile Society of America.

Fleischer, Alain. 2015. « Du lisible au visible », dans Jérôme Bessière et Emmanuèle Payen (dir.), *Exposer la littérature*, 79. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. [en ligne] DOI : [10.3917/elec.paye.2015.01.0079](https://doi.org/10.3917/elec.paye.2015.01.0079) (<https://doi.org/10.3917/elec.paye.2015.01.0079>).

Game, Jérôme. 2010. « In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner – et réciproquement ». *Littérature*, n° 160 (4) : 44. [en ligne] DOI : [10.3917/litt.160.0044](https://doi.org/10.3917/litt.160.0044) (<https://doi.org/10.3917/litt.160.0044>).

Griswold, Wendy, Elizabeth Lenaghan et Michelle Naffziger. 2011. « Readers as Audiences », dans Virginia Nightingale (dir.), *The Handbook of Media Audiences*, 17-40. Malden (Massachusetts) : Wiley-Blackwell.

Howe, Susan. 2017. *Debths*. New York : New Directions Publishing.

James, Kathryn, Melina Moe et Katie Trumpener. 2018. *Text & Textile*. New

Haven, Connecticut : Beinecke Rare Book & Manuscript Library.

Johnson, Melissa. 2020a. *Shift Rotate Reflect by Jen Bervin, Described by Melissa Johnson*. 01, *Walking to Gallery*. Vol. 3. 1:1 Infinity. Illinois. [en ligne] URL : <https://soundcloud.com/3ply/01-walking-togallery>.

Johnson, Melissa. 2020b. *Shift Rotate Reflect by Jen Bervin, Described by Melissa Johnson*. 02, *Dickinson Gallery*. Vol. 3. 1:1 Infinity. Illinois. [en ligne] URL : <https://soundcloud.com/3ply/02-dickinson-gallery-3>.

Johnson, Melissa. 2020c. *Shift Rotate Reflect by Jen Bervin, Described by Melissa Johnson*. 03, *Asawa Desert River*. Vol. 3. 1:1 Infinity. Illinois. [en ligne] URL : <https://soundcloud.com/3ply/03-asawa-desert-river-env-cov>.

Klein, Naomi. 2008. *La stratégie du choc : la montée d'un capitalisme du désastre*. Traduit par Lori Saint-Martin et Paul Gagné. Montréal : Léméac Actes Sud.

Kruger, Kathryn Sullivan. 2001. *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove : Susquehanna University Press.

Le Cor, Gwen. 2015. « 'A divergent elsewhere' : effacement et superpositions dans *Tree of codes* de Jonathan Safran Foer et *The Desert* de Jen Bervin », dans Claire Larssonneur, Arnauld Regnauld, Pierre Cassou-Noguès et Sara Touiza (dir.), *Le Sujet Digital*, 200-220. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre. [en ligne] DOI : [10.4000/books.pupo.25702](https://doi.org/10.4000/books.pupo.25702) (<https://doi.org/10.4000/books.pupo.25702>).

Mairesse, François. 2022. *Dictionnaire de muséologie*. Malakoff : Armand Colin.

O'Doherty, Brian. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica : Lapis Press.

Paitz, Kendra. 2018. « The 'Perfect Memory' of Water », dans *The Des Moines Art Center (dir.), Iowa Artists 2018: Jen Bervin*. Edmundson Art Foundation, Inc. [en ligne] URL : https://www.jenbervin.com/img/projects/River_Jen-Bervin_full.pdf.

Rosenbaum, S. P. (éd.). 1964. *A Concordance to the Poems of Emily Dickinson*. Ithaca : Cornell University Press.

Royère, Anne-Christine. 2015. « Les expositions rétrospectives de poésie au musée (XX^e-XXI^e siècles). De la 'muséalie' à 'l'expoésie' ». *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 16 : 141-56.

Schmitt, Daniel. 2013. « Décrire et Comprendre l'expérience Des Visiteurs », dans André Desvallées, Suzanne Nash et International Council of Museums (dir.), *The Special Visitor: Each and Every One of Us*; ICOM, International Committee for Museology, 35th ICOM Annual Symposium, Rio de Janeiro, Brasilia 12-14 August 2012 : *Chacun et n'importe Lequel d'entre Nous : Todos y Cada Uno de Nosotros = Le Visiteur Particulier = El Visitante Especial*, 205-16. Paris : ICOM.

Schmitt, Daniel et Muriel Meyer-Chemenska. 2014. « Expériences de visite : de la transmission à la liction ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 155 (septembre) : 17-23. [en ligne] DOI : [10.4000/ocim.1440](https://doi.org/10.4000/ocim.1440) (<https://doi.org/10.4000/ocim.1440>).

Seláf, Levente et Zsófia Szatmári. 2021. « Introduction. La poésie n'a pas disparu », dans *La poésie contemporaine, les médias et la culture de masse*. Budapest : Fabula. [en ligne] DOI : [10.58282/colloques.7424](https://doi.org/10.58282/colloques.7424) (<https://doi.org/10.58282/colloques.7424>).

Sweeney, Liam, Deirdre Harkins et Joanna Dressel. 2022. « Art Museum Staff Demographic Survey 2022 ». *Ithaka S+R*. [en ligne] DOI : [10.18665/sr.317927](https://doi.org/10.18665/sr.317927) (<https://doi.org/10.18665/sr.317927>).

Utard, Juliette. 2022. « Introduction ». *Sillages Critiques*, n° 33 (décembre). [en ligne] DOI : [10.4000/sillagescritiques.13383](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.13383) (<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.13383>).

Utard, Juliette. 2024. « Navigating the Fluidity of American Poetry Collections: Editorial, Critical, and Pedagogical Issues ». *Transatlantica*, n° 1. [en ligne] DOI : [10.4000/transatlantica.11x37](https://doi.org/10.4000/transatlantica.11x37) (<https://doi.org/10.4000/transatlantica.11x37>).

Viart, Dominique. 2015. « L'identité de l'œuvre », dans Jérôme Bessière et Emmanuèle Payen (dir.), *Exposer la littérature*, 67. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. [en ligne] DOI : [10.3917/elec.paye.2015.01.0067](https://doi.org/10.3917/elec.paye.2015.01.0067) (<https://doi.org/10.3917/elec.paye.2015.01.0067>).

Utard, Juliette. 2022. « Introduction ». *Sillages Critiques*, n° 33 (décembre). [en ligne] DOI : [10.4000/sillagescritiques.13383](https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.13383) (<https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.13383>).

1 L'enregistrement a été réalisé en collaboration avec la maison d'édition 3-Ply et *Liquid Architecture* (<https://www.3ply.net/1-1-infinity-3>). Toutes les traductions sont de l'auteur, établies à partir de la transcription originale de Johnson (<https://www.3ply.net/transcript-1-1-infinity-issue-3>). Les noms écorchés (dans leur orthographe ou dans leur mise en italique) sont conservés tels quels dans la traduction.

2 Ci-après : « Shift Rotate Reflect ».

3 Nom masculin attribué au muséologue André Desvallées désignant une unité élémentaire d'exposition, quelle qu'en soit la nature et la forme. Équivalent français de l'anglais *exhibit*.

4 L'auteur emprunte le terme proposé par Christine Royère, dans « Les expositions rétrospectives de poésie au musée (XX^e-XXI^e siècles), De la 'muséologie' à 'l'expoésie.' » *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, no. n°16, June 2015, pp. 141-56.

5 Ci-après : *Concordance*.

6 Traduction de l'auteur. Citation originale : « [Her works] resist scholarly conclusiveness for the purpose of illuminating the process of understanding. »

7 Bervin, Jen. 2020. *Concordance Omission: No*. dans « Jen Bervin: Shift Rotate Reflect, Selected Work (1997-2020) ». 2020. Dirigé par Kendra Paitz

pour University Galleries of Illinois State University

8 Dickinson, Emily. [Non daté]. « Partial Emily Dickinson letter to Otis Phillips Lord », de Emily Dickinson Collection. Box 9, Folder 10. Amherst College Archives and Special Collections, Amherst College Library <https://a.cdc.amherst.edu/view/EmilyDickinson/ed0739>)

9 Traduction de l'auteur. Citation originale : « Except the so-called “nonsignificant” omitted words listed below. »

10 Voir Cazé, Antoine. 2022. « Gathering and Scattering Emily Dickinson's Poetry ». *Sillages Critiques*, n°. 33 (décembre). <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.13464>, et pour une analyse du discours libérateur qui entoure l'œuvre, voir Emmerich, Karen. 2017. *Literary Translation and the Making of Originals*. Literatures, Cultures, Translation. New York, NY: Bloomsbury Academic.

11 Ci-après : *Composite*.

12 Dickinson, Emily. « Il est un certain Rayon oblique de lumière » in *Poésies complètes*. Traduction de Françoise Delphy, Édition bilingue, Flammarion, 2020. p. 285

13 Traduction de l'auteur. Citation originale : « Textiles, like a sheet of paper, convey meaning, their language consisting of a grammar of fiber. »

14 Traduction de l'auteur. Citation originale : « [It] finds significance in retaining an element of permanent damage within its attempt at mending. »

15 Traduction de l'auteur. Citation originale : « Repair can then become an act of resistance and re-appropriation. »

16 Ou chanvre de manille, fibre également utilisée dans la confection textile.

17 Traduction de l'auteur. Citation originale : « The more *The Desert* is worked, the less it belongs to Bervin – or anyone who worked on it [...]. Instead of producing property, *The Desert* proposes that the communal labour of poetic making might restore the world to its original commonality. »

18 Traduction de l'auteur. Citation originale : « Poetry collections tend to not be read from cover to cover in linear fashion; rather, readers will skim through [...] the pages, [...] to redeploy their own poetic order. »

19 Bervin, Jen, Kendra Paitz, et Illinois State University, éd. 2021. *Jen Bervin, Shift Rotate Reflect: Selected Works: (1997-2020)*. Normal, Illinois: University Galleries of Illinois State University.

20 Traduction de l'auteur. Citation originale : « [...] poetry collections tend to be by nature multiform and polytextual. »

21 L'œuvre de Howe a par ailleurs une influence majeure sur celle de Bervin et sur notre lecture de Dickinson. Voir également son recueil *Concordance* (New Directions ; 2020).

22 Traduction de l'auteur. Citation originale : « If you are a woman, archives hold perpetual ironies. Because the gaps and silences are where you find yourself. »

23 Traduction de l'auteur. Citation originale : « Every society that has writing has a reading class, but not everyone who can read is a member. »

24 Voir Coffee, Kevin. "Cultural Inclusion, Exclusion and the Formative Roles of Museums." *Museum Management and Curatorship*, vol. 23, no. 3, Sept. 2008, pp. 261-79. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1080/09647770802234078>.

Français

En 2020, la chercheuse Melissa Johnson décrit et enregistre sa visite de « Shift Rotate Reflect », la première rétrospective consacrée à l'artiste et poétesse Jen Bervin. Son parcours plurisensoriel nous invite à découvrir une poésie plastique au-delà du texte écrit pour se déployer dans l'espace, mêlant textile et textuel, visible et lisible. Dans les pas de Johnson, en suivant les fils des (contre-)modèles de réparation, de collaboration et d'archive, au cœur de la démarche de Bervin, cet article examine les liens sémantiques que ces œuvres-poèmes tissent à travers la galerie, pour la relier en une exposition-recueil : l'expoésie.

English

In 2020, researcher Melissa Johnson narrated and recorded her visit to *Shift Rotate Reflect*, the first retrospective exhibition dedicated to artist and poet Jen Bervin. Johnson's multisensory journey explores a visual poetry extending beyond written text, unfolding in space and weaving together the textile and the textual, the visible and the legible. Following in Johnson's footsteps and tracing the threads of repair, collaboration, and archival (counter-)models at the heart of Bervin's work, this article delves into the semantic connections these poem-objects create throughout the gallery, making it a unified exhibition-poetry collection: an expoetry.

Mots-clés

poésie américaine, exposition, expoésie, Dickinson (Emily), Bervin (Jen)

Keywords

american poetry, exhibition, expoetry, Dickinson (Emily), Bervin (Jen)

Valentin Fauque

Sorbonne Université - Faculté des Lettres

UR4085 VALE : Voix Anglophones Littérature et Esthétique

Valentin Fauque est inscrit en doctorat à Sorbonne Université - Faculté des Lettres sous la direction de Françoise Sammarcelli. Ses recherches portent sur la poésie américaine exposée dans les musées, galeries et bibliothèques new-yorkaises (1970-2020). Il est également en co-diplomation avec le Collège des Ingénieurs (MBA) et entrepreneur dans la culture ; il accompagne des associations dans le développement de leur stratégie de mécénat.

IDREF : <https://www.idref.fr/297018264>