OURDIR OU PRÉDIRE
Une exposition d'Alexandre Caretti
Curation : Vincent Enjalbert
Sur une invitation de Romain Grateau

Aujourd'hui un brin désuet, le terme « ourdir » recouvre à la fois le geste d'entrecroiser des fils pour constituer une chaîne et celui de tramer au sens de préparer, dans l'ombre, quelque chose qui doit advenir. Les œuvres d'Alexandre Caretti esquissent des scénarios qui ne sont jamais immédiatement donnés à voir, mais se déplient lentement à mesure que les fragments du réel qui les constituent révèlent leur potentiel spéculatif. En effet, il compose avec l'économie des affects qui se joue dans les liens intimes, réels ou projetés, que nous entretenons avec les objets qui accompagnent nos existences ainsi que les lieux dans lesquels ils trouvent un ancrage mémoriel. Souvent animés par d'ingénieux mécanismes ou placés dans des zones liminales, ils s'inscrivent dans une chorégraphie spatiale qui contourne avec ruse les limitations architecturales. La mise en scène n'est jamais gratuite mais répond à une volonté de défaire nos habitudes comportementales et de rediriger notre attention vers certains détails signifiants, à l'image de la reproduction miniature d'une paire de chaussures, dont l'accrochage très bas impose une génuflexion pour en apprécier toute la tendre délicatesse (*Comme un gant*).

La miniaturisation est l'une des stratégies de prédilection de l'artiste, par laquelle, comme l'a montré Susan Stewart, l'objet devient, par la réduction de son échelle, à la fois palpable, maîtrisable et figé dans le temps, renforçant ainsi l'effet de familiarisation avec ce dernier[1]. Cette approche se voit en partie contredite dans les maquettes élaborées par Alexandre, qui ne se limitent pas à de simples objets de regard mais définissent les paramètres de leur appréhension visuelle, à l'instar d'*Appartement privé*, qui ne se dévoile que lorsque son néon est allumé. Ailleurs, dans *French Exit*, la maquette se voit munie d'un moteur qui la fait tourner péniblement sur elle-même, qui empêche le public de saisir pleinement la configuration de cette maison, elle-même dysfonctionnelle. Elle devient alors moins la représentation d'un espace concret et maîtrisable qu'un dispositif qui diffracte la réalité pour faire émerger différentes projections, pour peu que l'on accepte qu'elle se rende temporairement indisponible.

Mais ces projections impliquent nécessairement une part de spéculation. Avant de désigner la prédiction des devenirs possibles d'une valeur, « spéculer » signifie regarder attentivement ce qui se présente sans pouvoir encore en saisir parfaitement le sens. Cette double acception semble traverser plusieurs œuvres, dans lesquelles la valeur n'est jamais complètement stable mais évolue au gré des dynamiques d'échange et de dépendance qui organisent nos relations aux autres. On pourrait les placer au sein d'un continuum dont les deux pôles, *currere* et *curare*, définissent deux formes de résonance aux choses qui peuplent notre quotidien. D'une part, *currere*, verbe latin signifiant « courir », dont le sens a dérivé pour désigner le « cours », la valeur monétaire supposée intrinsèque de la marchandise, l'incarnation de la volatilité, devenue la condition sine qua non de nos sociétés sous le capitalisme tardif. D'autre part, *curare*, « prendre soin », qui, par opposition au premier terme, définit ici une éthique de la maintenance affective qui résiste à l'extraction et à l'épuisement des ressources[2]. Adepte de cette seconde voie, Alexandre démantèle, répare et manufacture des objets, parfois obsolètes, glanés dans des magasins de seconde main ou sur des sites de vente aux enchères. Par différents gestes de réenchantement symbolique, il conjure une forme de dévitalisation mortifère qu'ils subissent par leur désuétude ou leur dévaluation, pour les transformer en vecteur d'émotions ambivalentes.

On aperçoit, ici, une image partielle des mains enchevêtrées d'un couple apprêté, tirée d'une couverture de roman à l'eau de rose, qui flotte entre deux bandes d'un store vénitien (*Strasbourg-Venise*). On se plaît à y lire l'incarnation d'une passion interdite qui ne tient qu'à un fil. Fil qui se transforme plus loin en nœud, dont la minutie trahit l'expression d'une marque d'amour sincère, si tant est que notre regard fasse abstraction de l'étiquette à moitié masquée qui corrompt cette fiction (*Puro Cash*). Nœud qui s'agglomère pour former plus loin une boule de laine, enchâssée dans un écrin en plastique et décorée de motifs étoilés par un réseau d'épingles à têtes argentées. Ce type d'épingles a été utilisé pour confectionner des pin cushions, en vogue dans l'Angleterre du XIXe siècle, qui étaient ornés d'un message affectueux et offerts à une famille pour célébrer un mariage ou une nouvelle naissance. En substituant à ces formules de bonne augure la phrase *You owe me* (*Tu me dois*), Alexandre souligne que, derrière un geste de don en apparence gratuit et désintéressé, certains objets peuvent être dotés d'une agentivité propre et contribuer à instaurer des relations de dépendance, lesquelles appellent en retour un contre-don, matériel ou symbolique[3] (*Débits/Crédits*). Par son *display* qui confère une préciosité, certes relative, à des choses qui peuvent paraître dénuées de valeur, cette œuvre met en lumière les obligations et attentes souvent implicites qu'elles peuvent cristalliser, conduisant ainsi à envisager la dette comme une expérience quasi ontologique.

D'une boule de laine, nous passons enfin à une veste en cuir disséquée, dont les manches, autonomisées, donnent à voir leur extériorité — à travers les traces d'usure, autrefois qualifiées de « mémoires » par les tailleur·euses pour désigner l'interaction entre un corps et une matière — et leur intériorité, révélée par le réservoir de billets glissés en leur sein. Si le verbe « user » signifie employer une chose jusqu'à en modifier progressivement la surface, il désigne également dans le registre économique, le fait de faire produire à une dette un intérêt qui s'accumule dans le temps. On peut voir dans cette polysémie une parenté avec le manteau de Karl Marx, qui, comme l'a analysé l'historien Peter Stallybrass[4], a joué un rôle clé, par sa nature transactionnelle, dans son raisonnement théorique. Confronté à une précarité économique récurrente, Karl Marx a été contraint de vendre à plusieurs reprises son manteau à un prêteur sur gages afin de subvenir aux besoins de sa famille, puis de le racheter afin de pouvoir se rendre à la salle de lecture du British Museum — qui imposait une étiquette vestimentaire à ces usager·es —, et finaliser l'écriture du *Capital*. Hanté par le spectre de sa dépossession, ce manteau, à la fois capital et indicateur social important dans la société britannique du XIX[e] siècle, devient la surface d'inscription de ces logiques économiques et sociales où se rencontrent dette, redevabilité et respectabilité.

Ces mêmes logiques se prolongent et se condensent sur la couverture d'un manuel destiné aux banquier·es (*Banking*), recouverte de trèfles soigneusement recomposés afin qu'ils se dotent d'une quatrième feuille, comme un rappel que l'accumulation de capital est moins une question de chance que le résultat de filouteries spéculatives. Réalisée lors d'une résidence à Dublin, cette sculpture témoigne de la stratification[5] symbolique à l'œuvre derrière le trèfle : de son rôle apotropaïque dans les cultures celtiques à celui de garant de bonne fortune personnelle, puis à celui de symbole d'une identité nationale, jusqu'à devenir, par l'effet de sa répétition sur la couverture de ce livre, l'emblème d'une supposée vitalité économique, que le régime fiscal avantageux de l'Irlande a nourrie au prix d'un contournement des règles du marché européen.
Cette circulation entre croyance, économie et politique se retrouve, sous une forme plus intime, dans *Sentiments contrariés*, construite à partir de la juxtaposition improbable des étoiles de l'Union Européenne, incarnation d'un espoir de coopération transnationale et de l'image d'un homme qui semble hurler, entre euphorie et désespoir, sous sa douche. On pourrait y voir une illustration du concept de « cruel optimisme[6] » de Lauren Berlant, que la chercheuse définit comme la quête de choses qui peuvent nous sembler bénéfiques par certains aspects, mais s'avèrent bien souvent de simples chimères qui font obstacle à notre épanouissement et nous maintiennent dans un cycle de contradiction, de dissociation et de culpabilisation. Dans un contexte d'émergence des régimes nationalistes et techno-fascistes, ce montage d'images interroge, non sans ironie, la possibilité même de continuer à rêver d'une Europe fédératrice et désirable[7].

C'est à partir d'une myriade de fils et de nœuds que l'ourdisseur travaille, défait et rafistole à l'envi les narratifs qui traversent et structurent nos schémas affectifs. L'ensemble du travail d'Alexandre Caretti se déplace sur cette fine ligne de crête. Inscrites dans des dynamiques transactionnelles plus ou moins visibles, ses pièces ne cessent de passer d'un régime à l'autre, accumulant au fil de ces déplacements des valeurs, des récits et des affects qui s'attachent à elles, et les rendent, pour reprendre le terme de Sara Ahmed, « collantes[8] » (*sticky*). Sous « l'effet des histoires de contact entre corps, objets et signes[9] », elles deviennent, par répétition, métonymie et sédimentation, les dépositaires d'une mémoire affective qui excède leur matérialité propre. C'est peut-être là que se situe leur force : dans leur capacité à nous faire éprouver, à travers les choses, des formes d'attachement, souvent ambiguës, qui ne relèvent jamais tout à fait de l'intime, mais nous obligent, nous engagent, nous déplacent collectivement.

1. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, 1986.
2. Jérôme Denis et David Pontille, *Le soin des choses, Politiques de la maintenance*, La découverte, 2023.
3. Arjun Appadurai (ed.), *La vie sociale des choses – Les marchandises dans une perspective culturelle*, Les Presses du Réel, 2020.
4. Peter Stallybrass, « Marx's Coat », in Patricia Spyer, *Border Fetishisms, Material Objects in Unstable Spaces*, Routledge, 1998.
5. Eline Benjaminsen et Dayna Casey, *Collapsed Mythologies, A Geofinancial Atlas*, Spector Books & Page Not Found, 2025.
6. Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.
7. Rosi Braidotti, « L'Europe peut-elle nous faire rêver ? », Entretien avec Antonella Corsani. *Multitudes*, 14(4), 2007, p.97-109.
8. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, 2004.
9. *Idem*, p.90.