

Adrien Genty

Connaissance du masque

Vernissage 12 septembre 2025, 18h-21h

13 septembre – 5 octobre 2025

Adrien Genty emploie une variété de médiums, la sculpture, la photographie, la vidéo, l'installation, en puisant dans des formes théâtrales telles que le spectacle de marionnettes. Pantins, guignols et automates apparaissent fréquemment dans sa pratique, qui s'attache moins à animer des objets à la manière d'un artiste démiurge qu'à excaver les scripts qui sous-tendent le caractère fétiche de l'œuvre d'art à travers le dispositif d'exposition.

Avec un intérêt particulier pour les éléments ou accessoires de mise en scène, qu'il récupère parfois directement dans l'atelier qu'il partage avec des constructeurs de marionnettes, les œuvres d'Adrien Genty intègrent une réflexion sur les techniques de fabrication, de machinerie, aussi bien que sur la dimension conceptuelle et scénique qui encadre leur présentation. Son travail entretient ainsi un dialogue croisé en une histoire personnelle marquée par le théâtre de marionnettes, et notamment la tradition du « théâtre noir » où les « manipulateurs » vêtus de noir disparaissent sur un fonds obscur, et la notion d'autonomie de l'art, qu'il interroge à travers sa pratique.

Connaissance du masque présente cinq œuvres produites pour l'exposition, articulant chacune le statut paradoxal de l'autonomie de l'art. *Ma mère m'a donné vingt euros* constituée d'un programme informatique simulant un mouvement aléatoire, révèle la distance illusoire qui sépare l'œuvre d'art de ses conditions sociales. L'apparition du mocassin en cuir est déterminée par un script qui ne laisse en réalité aucune chance au hasard.

En intégrant ainsi des éléments qui rappellent la dépendance de l'art aux relations sociales constitutives de son autonomie, Adrien Genty ironise la capacité de l'art à se prétendre « autonome ». Cependant, en incorporant ce contenu, et notamment le travail d'un codeur, l'œuvre d'art ne génère pas moins l'illusion de son indépendance, consciente et à la fois critique de son propre statut de fétiche masquant sa condition de dépendance.

La frange du mousse quant à elle joue sur l'ambiguïté de la notion de fétichisme. Constituée de lanières de cuir montées sur un tube en plexiglas, cet objet semblable à un martinet peut évoquer un instrument de châtiment corporel ou de plaisir sexuel lié à la fixation du désir sur une partie du corps. Dans la terminologie marxiste, le fétichisme a une toute autre signification. Il correspond à l'illusion de transparence produite par le capitalisme à travers la forme de ses marchandises, qui dépend elle-même de la forme de la valeur.

Lorsqu'un produit du travail émerge en tant que marchandise, il se dote d'une valeur d'échange qui ne dépend ni de ses propriétés matérielles ni de sa valeur d'usage. La valeur d'échange est une mesure quantitative de la valeur d'une marchandise par rapport à d'autres marchandises, qui dépend elle-même du temps moyen nécessaire pour produire une marchandise, socialement établi par l'homogénéisation de toutes formes de travail en une quantité abstraite, en vue de la réalisation d'une plus value lors de son échange.

di volta in volta, 18 Rue Volta, Paris, 75003
vendredi-samedi, 13h-18h & sur rendez-vous
info@divoltainvolta.com

Le fétichisme de la marchandise correspond à l'opacité des relations sociales d'exploitation et de domination propres à l'extraction de cette plus value dans le système capitaliste derrière le voile de l'échange et de rapports en apparence purement quantitatifs entre marchandises.

La marchandise est ainsi décrite dès les premiers chapitres du *Capital* de Marx comme un « hiéroglyphe » et le capitalisme comme une gigantesque « fantasmagorie »¹ dont la seule connaissance toutefois ne suffit pas à dissiper les rouages. Si le fétichisme est inhérent aux processus de marchandisation, le caractère idéologique massif de cette illusion provient du fait que le mode de production capitaliste repose sur la production marchande – quoique la financiarisation de l'économie remette en question cet énoncé. Dissoudre l'illusion revient donc à s'attaquer au mode de production lui même.

Table rien comporte quatre pieds en acier surmontés de petits dragons aimantés et d'un cadre laqué. Contrairement à l'exemple de la table en bois que Marx utilise pour introduire les « subtilités théoriques et arguties théologiques »² de la marchandise, la table d'Adrien Genty ne se dresse pas sur la tête. Aussi creuse qu'elle soit, la valeur d'usage d'une œuvre d'art peut elle seulement se présenter à l'envers lorsqu'elle acquière une valeur d'échange si, par définition, elle n'en possède aucune ?

D'après Adorno, le principe selon lequel l'œuvre d'art n'aurait aucune valeur d'usage serait à la base de son potentiel critique tout en faisant d'elle une « marchandise absolue ». C'est à dire une pure valeur d'échange, bien qu'on ne puisse la mesurer selon les mêmes métriques que celles du travail abstrait. Le travail artistique fait exception à la division du travail et ses critères de productivité, mais c'est en tant que tel qu'il est partiellement subsumé (intégré aux relations de production de valeur par sa mise en vente et en circulation). L'art peut donner des exemples de travail libres car auto-déterminés, mais c'est parce qu'il dépend globalement des relations capitalistes qu'il peut les nier, à la condition néanmoins de renoncer à tous impact direct, d'où l'impuissance de sa critique.

Le statut paradoxal de l'art découle de ce « double caractère », entre autonomie et fait social. Il s'exprime dans l'œuvre d'art à travers la contradiction interne entre des éléments autonomes et dépendants qu'elle incorpore pour mieux s'en distancier. C'est cette unité dialectique qui, en fonction du contexte, peut la faire apparaître comme autonome au sens critique du terme, comme si elle était régie par ses propres lois.

Pour Peter Osborne, qui retrace les soubassements conceptuels et théoriques de la notion adornienne de l'autonomie dans la philosophie kantienne de la raison pratique et de l'esthétique - à travers le dialogue notamment entretenu avec elle par les premiers romantiques allemands de l'école d'Iéna, tels que Schiller et Novalis en particulier qui transposa la structure auto-réflexive du sujet dans l'œuvre d'art³ - cette notion « n'offre pas plus qu'une critique immanente aux sociétés libérales

1 Marx, Karl, *Le Capital*, Livre I, Gallimard, Paris, 1963 [2022], *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, p. 156

2 *Ibid.*, p.153

3 Osborne, Peter, *Anywhere or not at all*, Verso, Londres, 2013, p.38-46. Le romantisme d'Iéna correspond à une courte période à la fin du XVIIIème siècle, de façon intéressante par rapport à notre propos, le XVIIIème voit se propager en Europe un engouement pour les automates et les inventions qui permettent de projeter des images en mouvement telles que les « lanternes magiques » et autres éléments de « phantasmagorie », notamment inspirées par les philosophies qui tentaient d'assimiler fonction vitales et mécaniques.

capitalistes, à travers laquelle figure la possibilité d'une pratique libre *individuelle* »⁴. Autrement dit, « l'œuvre d'art donne une image de la liberté politique de l'individu libéral idéal »⁵.

La production de l'illusion de l'auto-détermination à travers la structure contradictoire et auto-réflexive de l'œuvre d'art repose donc sur sa capacité à agir à la manière de sujets, plus précisément des sujets individuels bourgeois. L'œuvre *Sans titre* (où j'apparais en masquant mon visage dans mes mains), reflète peut-être le caractère énigmatique de cette transformation de l'objet en quasi-sujet, pour mieux faire apparaître l'illusion inverse. C'est à dire que le sujet n'est pas un objet, et que sa subjectivité lui est transparente.

Dans son dernier ouvrage, Marina Vishmidt décrit la critique de l'idéologie comme un double geste consistant à « diagnostiquer l'opération systématique et dépendante de la forme des structures à travers et “dans le dos” des acteurs individuels, tout en situant en même temps le caractère apparemment inévitable et immuable de ces structures dans la pratique sociale et historique. »⁶ Le but de la critique de l'idéologie est donc de dénaturaliser l'illusion objective produite par les structures sociales et de restituer leur contingence historique.

Le travail d'Adrien Genty s'inscrit-il dans le sens d'une telle critique ? En jouant de la polysémie de la notion de fétiche, des manières de l'incarner et de le mettre en scène dans l'espace d'exposition, d'en révéler ou d'en masquer les scripts sous-jacents à la production de l'illusion de l'autonomie de l'œuvre d'art, sa pratique tend, en tout cas, peut-être moins à accomplir une forme d'autonomie au sens du « régime esthétique » à la Rancière qu'à celui du « régime supra esthétique de vérité » analysé par Osborne. Autrement dit, elle ne repose pas tant sur une conception esthétique de l'art, à travers ses particularités matérielles et sensorielles, que générique, à travers un type distinct de production de (non-)sens, dans des conditions historiques et sociales particulières.

Connaissance du masque montre le caractère générique du fétichisme de l'œuvre d'art et son incitation implicite à produire un discours de façon « libre » et « autonome ». Elle permet d'entrevoir le dispositif d'exposition à travers une certaine « volonté de savoir »⁷, c'est-à-dire comme un dispositif de contrôle bio-politique où l'art, comme le sexe, n'apparaît pas comme un domaine obscur, réprimé, dont il faudrait extorquer quelques secrets, mais bien plutôt comme un « point idéal » rendu nécessaire par un dispositif d'implantation, de dissémination, et d'incorporation, indispensable à l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil productif.

Si la délimitation entre intérieur et extérieur, art et non-art est fondamentale pour comprendre le fonctionnement de ce dispositif, il semblerait moins procéder par exclusion que par inclusion d'une multiplicité de matériaux, de techniques, de pratiques – au moins depuis l'institutionnalisation des avant-gardes dites historiques dans la seconde moitié du XX^e siècle – symptomatique d'une autonomie d'autant plus distribuée et figurée qu'elle est impossible, sinon rare et insaisissable.

De ce point de vue, le travail d'Adrien Genty performe une sorte de critique institutionnelle en pointant vers la fonction idéologique et politique des institutions culturelles comme un rouage essentiel de leurs pouvoirs. Il aborde la productivité de l'autonomie de l'œuvre d'art à travers le rapport de pouvoir qui s'inscrit dans la structure dialectique interne d'un objet quasi-sujet, entre sa capacité à générer l'illusion de son auto-détermination et les conditions sociales et institutionnelles

4 Osborne, Peter, *The Postconceptual Condition*, Verso, Londres, 2018, p.71

5 Ibid.

6 Vishmidt, Marina, *Speculation as a mode of production*, Haymarket Books, Chicago, 2019, p. 14

7 Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976

qui l'incitent à en faire autant. Il met en scène la contradiction entre la négation des conceptions établies ou normes artistiques opérées par le fétiche absolu qu'on nomme œuvre d'art et la capacité de l'institution à intégrer cette négation dans son propre fonctionnement. Autrement dit, il manipule autant qu'il se laisse manipuler par les relations de pouvoir et de domination en jeu dans le cadre « pervers » de l'exposition.

Dans les conditions de financiarisation de l'économie, d'élimination de la frontière entre les sphères productives et reproductives, et de développement de l'entrepreneuriat, aussi critique qu'elle soit, l'autonomie de l'art n'est toutefois pour Marina Vishmidt qu'un « refus immanent à l'intérieur de l'hétéronomie, et non plus un contre-pouvoir partiellement immanent à son pouvoir, comme pris en compte par Adorno »⁸ et peut être encore par Peter Osborne.

Au delà de l'ironie de l'autonomie de l'art, il y a peut être dans *Connaissance du masque*, et le travail d'Adrien Genty en général, une ironie de l'ironie du fétiche. C'est à dire qu'il ne consisterait pas tant à ironiser l'autonomie de l'art, que la capacité critique de l'œuvre d'art à intégrer l'hétéronomie de ses conditions sociales pour générer l'illusion consciente de son autodétermination. Non qu'il soit devenu impossible de générer un surplus de négativité par ce moyen, entendu comme le paradigme moderniste adornien, mais que ce surplus soit converti en positivité dans la structure plus large de l'extraction de valeur. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'affirmer que le type d'individualité à laquelle aspire l'œuvre d'art n'offre plus d'alternative au travail abstrait, mais qu'elle tend à s'imposer elle-même en tant que tel à travers l'expansion des logiques de flexibilité, d'improvisation, de disruption, sous le paradigme de « créativité ».

Jean Bourgois

8 Vishmidt, Marina, *ibid.*, p. 94