



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ / ALICJA KWADE
VANESSA THEODOROPOULOU / DAVID CLAERBOUT
JULIE BÉNA / CAMILLE RICHERT / PERRINE LACROIX

VANESSA THEODOROPOULOU

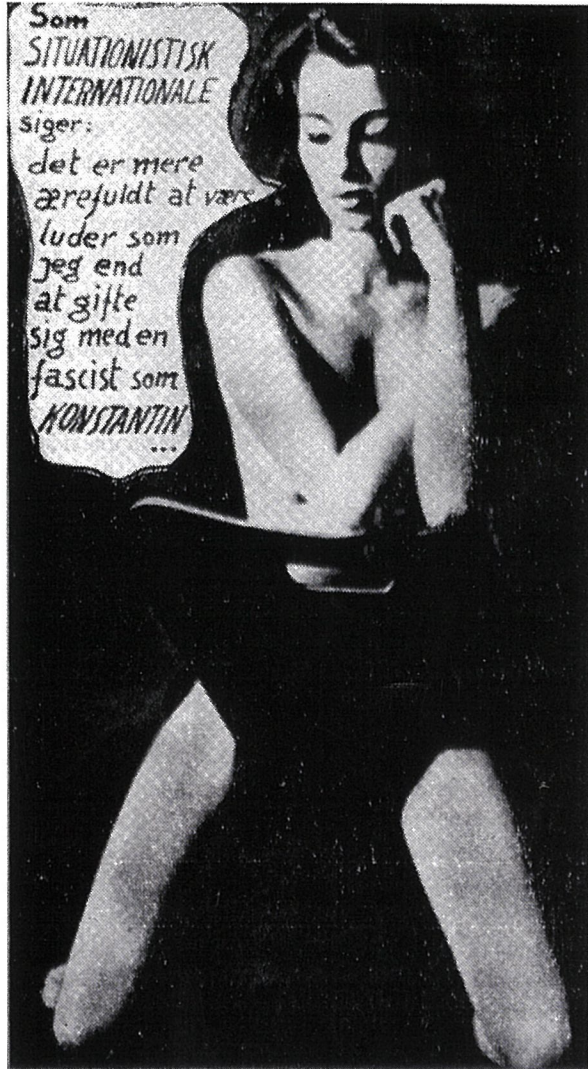
par / by Patrice Joly

Vanessa Theodoropoulou enseignante en histoire et théorie de l'art à l'École supérieure d'art et de design d'Angers vient de publier un ouvrage sur le situationnisme aux presses du réel. Ce mouvement littéraire, artistique, poétique et politique regroupa dans les années 1960 de nombreux artistes, écrivains, philosophes et intellectuels autour de la figure de Guy Debord, leader charismatique à la radicalité intransigeante dont le mantra semblait avant tout vouloir changer le monde, changer nos habitudes, remettre la passion et le désir au centre de nos vies. Le situationnisme a fortement influencé les consciences de l'époque en jetant un regard cru et sans concessions sur nos sociétés, hypnotisées qu'elles sont par l'emprise d'un spectacle qu'il rend responsable de nos passivités et de nos assujettissements, avec la volonté de libérer les hommes de ces jougs qui les empêchent de vivre pleinement leurs vies. Soixante ans après son zénith et trente après la mort de Debord, que reste-t-il de ce mouvement qui voulait révolutionner nos mentalités ?

Patrice Joly Pourquoi revenir sur le mouvement situationniste après tant d'années, qu'est-ce qui t'a poussée à publier une telle somme ? Penses-tu que le situationnisme soit toujours d'actualité, que ses préceptes soient toujours pertinents dans une société qui s'est si profondément transformée ? Pour le maître à penser et fondateur de l'Internationale situationniste (IS), le spectacle est l'ennemi, il condense toutes les aliénations d'une société livrée à la consommation (de toutes les marchandises y compris et peut-être surtout des marchandises culturelles) au détriment d'un rapport plus passionné à la vie, au réel. Mais le concept de spectacle tel que Debord le définissait dans son célèbre essai *La Société du spectacle*, n'est-il pas obsolète ? Vanessa Theodoropoulou Ce livre est issu d'un travail de recherche initié il y a plusieurs années maintenant. J'ai commencé par faire une thèse d'histoire de l'art sur l'IS en début des années 2000, à un moment où ce mouvement mal connu, mais célèbre pour sa radicalité politique et artistique, fonctionnait dans mon milieu comme une légende, à laquelle on devait se confronter, soit en y adhérant soit en essayant de la déconstruire. Pour ma part, j'avais lu dans mon adolescence athénienne Debord et Vaneigem, mais il me manquait une étude approfondie de l'IS en tant qu'avant-garde. Afin de comprendre et d'historiciser ce projet esthétique-politique dans toute son ampleur, il me fallait d'abord rassembler au maximum et étudier les documents, archives,

correspondances, œuvres laissées par les situationnistes, publiées ou pas, en tournant un peu le dos aux exégètes attitrés. À ce moment-là, j'ai rencontré Alice Debord avec qui j'ai beaucoup discuté et noué un lien d'amitié fort, et qui m'a donné accès à des archives ainsi qu'à des personnages clefs pour la compréhension de ce qui s'était joué, surtout du point de vue de Debord. Ce qui m'a poussée à revenir dessus plusieurs années plus tard et à faire ce livre, c'est le constat du manque de ce type d'approche globale dans la bibliographie existante, de l'ampleur de l'influence des pratiques situationnistes dans l'art contemporain, et la conviction de la pertinence aujourd'hui du concept de spectacle. Je pense que l'IS, plus que toutes les autres avant-gardes des années 1960 qui ont théorisé l'art comme action ou comme jeu, a préparé l'actuelle extension du domaine des pratiques artistiques dans des champs aussi différents que les sciences humaines, les rituels de la vie sociale, l'architecture, le militantisme anticapitaliste, écologique ou autre, ou la production des savoirs. Pour ce qui est du « spectacle », ce concept rendu célèbre grâce au livre de Debord, mais élaboré comme je montre dans mon livre dans un contexte d'expérimentations artistiques collectives, son intérêt tient à ce qu'il expose une forme moderne et postmoderne d'assujettissement, dont l'origine est certes le système capitaliste, mais qui passe par une emprise sur le sensible. Le « spectacle » nous permet d'établir le lien entre la médiatisation et le conditionnement de plus en plus grand de nos relations sociales, de la politique, de l'accès au savoir ou au divertissement (réseaux sociaux, intelligence artificielle, politique du fake et des silos Google, etc.), le capitalisme technoscientifique, cognitif, attentionnel, néoféodal (...) et ses conséquences économiques, sociales et écologiques désastreuses qu'on connaît, et l'esthétique dans le sens ancien, prémoderne du terme.

P.J. Le principal « ennemi » des situationnistes, en dehors du spectacle, c'est le travail salarié, qui fractionne le temps et l'espace, structure le mode de vie et les comportements, éteint toute aspiration poétique et dimension ludique, canalise les désirs. Il semble que la situation n'ait guère évolué, bien que les travailleurs salariés se transforment de plus en plus en entrepreneurs individuels, sans que pour autant la condition de ces derniers ne s'améliore : les nouveaux prolétaires travaillent de plus en plus, à proportion de l'enrichissement des catégories les plus aisées. Le rêve situationniste que l'on pourrait résumer par une vie toujours pleine de surprises et de rencontres, de banquets, de fêtes et de voyages, d'expérimentations en tous genres et de possibilités infinies d'expression esthétisée de son



Tract situationniste au Danemark.

« Comme le dit l'IS, il est plus honorable d'être putain comme moi qu'épouse de ce fasciste de Constantin », tract situationniste au Danemark, repris in IS, n°9, août 1964, p. 37 / "As the SI says, it is more honorable to be a whore like me than the wife of that fascist Constantin," Situationist leaflet in Denmark, reprinted in IS, no. 9, August 1964, p. 37.



La ville de Mougins. Les 12.000 habitants logent dans les blocs horizontaux s'ils sont mariés, dans les tours s'ils sont célibataires. A droite de l'image s'étend le petit quartier des cadres moyens, composé de villas identiques, symétriquement partagées entre deux familles. Au-delà, dans le quartier des cadres à plus haut salaire, se reproduit un autre type de villa entièrement dévolue à son occupant. Les cadres plus réellement dirigeants du travail effectué à Lacq sont implantés à Pau, Toulouse et Paris.

3

Photographie et légende illustrant l'article « Critique de l'urbanisme », in IS, n°6, août 1961, p. 8 / Photograph and caption illustrating the article "Critique of Urban Planning," in IS, no. 6, August 1961, p. 8.

1 « L'hypothèse d'un monde où les passions humaines sont les causes premières, les fondements et non pas les effets de l'ordre social (lui-même coordonné aux mouvements animal, organique et matériel),

d'un monde donc régi par la loi du désir et de la jouissance, du jeu et du plaisir, correspondait tout à fait aux recherches des jeunes psychogéographes, mais aussi de l'IS qui s'y référerait à plusieurs reprises. »

2 Terme employé par le père Ubu dans la pièce *Ubu roi* d'Alfred Jarry pour désigner la finance.

moi (« un monde régi par la loi du désir et de la jouissance, du jeu et du plaisir », comme le dit Charles Fourier que tu cites¹), ne s'est-il pas réalisé pour une infime partie de la population, celle des multimilliardaires et des seigneurs de la Phynance², bref de cette nouvelle aristocratie mondialisée ? V.T. Si pour les situationnistes, héritiers en ceci de Rimbaud, de Lafargue, de Fourier ou des surréalistes, le travail est synonyme d'ennui, de conformité et d'absence de créativité, leur critique du travail est profondément historique. Il s'agit de l'évolution du capitalisme dans la période de l'après-guerre et des Trente Glorieuses, des rapports de production, de l'organisation du travail « abstrait » dans le sens marxiste, et des catégories socioéconomiques développées par le capitalisme fordiste et postfordiste, qui ont transformé l'individu en « objet » et l'économie en « sujet » selon l'analyse marxiste, dans le processus de transformation du monde. Produisant de « belles » marchandises (biens matériels ou immatériels, services, œuvres d'art) au détriment de la production de nouvelles « pratiques de la vie » antispectaculaires, les individus, dit la critique debordienne, deviennent « spectateurs » (c'est-à-dire séparés du sens et des effets) de leur propre activité, elle-même devenue marchandise. Dans ce système, le « temps libre », dégagé par le développement de la technologie, n'en est pas réellement un, car il est consacré à la satisfaction de « pseudo-besoins » à travers la consommation de loisirs qui n'ont rien de vraiment ludique, passionnel et gratuit, mais qui au contraire visent à produire encore plus de valeur capitaliste comme on le sait. Et on peut dire la même chose du travail pseudo-crétif d'aujourd'hui, qui pourtant donne l'impression d'épanouir plutôt que d'asservir. Suivant cette vision du réel comme séparation et dédoublement (que la doxa dominante accepte comme étant la seule vraie condition postmoderne après la « mort » du sujet), on dirait plutôt que les couches les plus aisées et matériellement « privilégiées » de la population, celles et ceux qui consomment et qui se divertissent plus que les autres (et contre les autres), sont les heureux « spectateurs » de leur propre vie, au même titre que celles et ceux qui travaillent pour produire des marchandises, voire encore plus, car totalement soumis au rêve plutôt capitaliste de dépendance affective et sensible de ces dites marchandises.

P.J. La dérive est au centre des pratiques situationnistes en tant qu'élément de libération des habitudes et d'une plus grande sensibilité au monde environnant, mais aussi d'intensification des affects. Le concept de dérive situationniste repose en partie sur l'idée de la surprise et de l'inattendu qu'il s'agit de savoir capter et optimiser. Que reste-t-il de cette dernière dans un monde où les itinéraires sont de plus en plus balisés, où les mêmes échoppes se répètent à l'infini, où les possibilités de rencontres sont filtrées par des algorithmes qui valident ces dernières en fonction de leur probabilité de réussite, quand l'impératif performatif du capitalisme étend ses tentacules jusque dans les synapses de nos cerveaux bientôt connectés, lorsque les parcours artistiques sont de plus en plus soumis à des logiques touristico-consuméristes ?

V.T. Les problèmes de la dérive, disaient les situationnistes, sont ceux de la liberté. La situation que tu décris est celle de l'impossibilité de la dérive, c'est-à-dire de la rupture avec les forces qui nous conditionnent, ce qui équivaut à l'impossibilité de la liberté. Je pense que le grand malentendu, ou problème réel,



Bande dessinée détournée illustrant les notes éditoriales de l'IS, n°2, déc. 1958, p. 11 (43) / Parody comic strip illustrating the editorial notes of IS, no. 2, Dec. 1958, p. 11 (43).

tient du fait qu'on confond dérive et navigation pseudo-libre (car hautement balisée comme tu le dis) dans le réseau, réalité, fiction et réalité médiatisée. En passant plusieurs heures par jour sur Internet en train de glisser d'un contenu à un autre, d'une situation réelle ou mise en scène à une autre, d'une info à une autre, nous vivons dans l'illusion de nous balader dans des contrées inconnues et fascinantes, maîtres de nos aventures cognitives ou affectives. Ces deux dimensions de la vie « en spectacle », le réel et le spectaculaire pour faire vite, semblent aujourd'hui fusionner plus que jamais, Debord parlait déjà dans les années 1980 de spectaculaire intégré. Est-il possible de chercher une forme d'expérience « authentique » (qui agit de sa propre autorité selon la définition du mot) ou une connaissance indépendante du milieu dans lequel on vit et des rapports sociaux dans ce contexte ? L'intérêt, l'aspect libérateur, émancipateur, de la dérive à l'ère des écrans, émane de l'incitation à *prendre le temps*, valeur économique suprême, et à aller physiquement à la rencontre du monde, renouveler les perceptions et les représentations. La dérive est au fond une tentative d'exploration de notre équilibre mental entre attention et distraction, autres enjeux majeurs du capitalisme actuel, une mise à l'épreuve de notre capacité de rester concentrés dans un espace-temps continu. En essayant de traverser les territoires surveillés ou désertés de nos paysages contemporains, on se rend enfin très sensibles à la question de l'urbanisme, de la distribution des populations et de l'exploitation des terres, mais aussi aux frontières, à la circulation libre ou forcée des corps sur la carte.

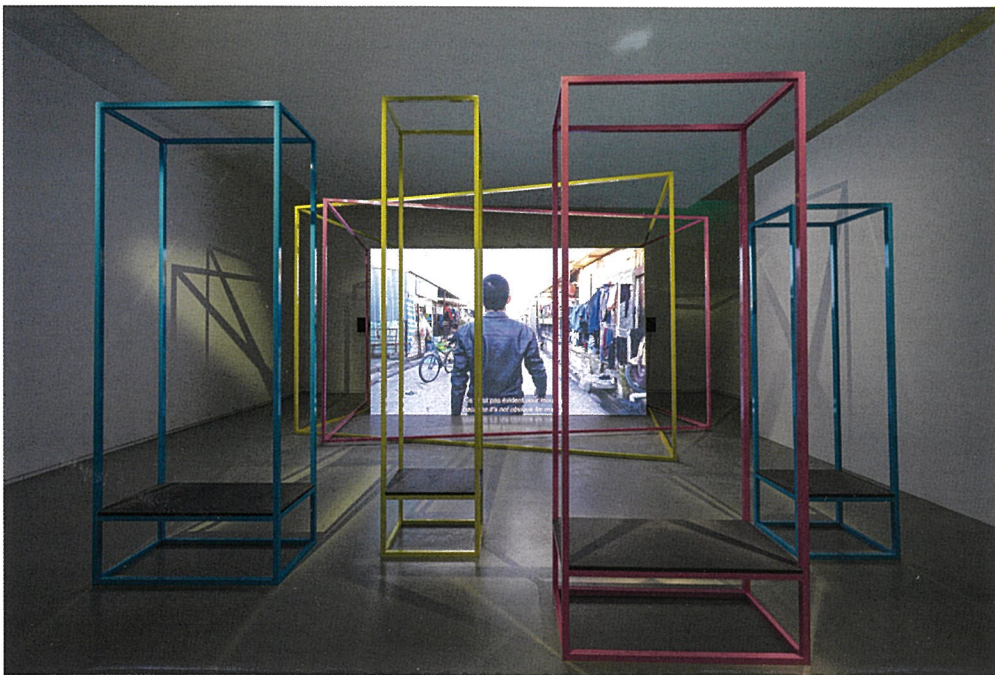
P.J. Le situationnisme a toujours entretenu un rapport particulier à l'art, certainement dû à la présence d'Asger Jorn dès les débuts du mouvement. Asger Jorn était un artiste, membre fondateur du collectif Cobra, pour qui l'art revêtait une importance primordiale dans nos sociétés, étant le plus puissant catalyseur d'une possible révolte sensible, pour faire référence au titre de ton ouvrage. Le situationnisme prône un art total qui se déploie dans la ville, qui participe de la construction de situations. Et se résume dans le concept d'urbanisme unitaire. Cela dit, le situationnisme n'est pas l'ennemi de l'art, il est seulement l'ennemi de l'art figé, réifié, de l'art en tant que trace d'une expérience passée, donc inactuelle. Pourquoi cette opposition aussi marquée à l'objet d'art qui semble un peu réductrice et simpliste si l'on considère ce dernier comme le réceptacle d'innfinies projections de la part de son auteur, autant de projections que le spectateur peut s'approprier pour mieux s'en émanciper ?

V.T. Il faut encore une fois contextualiser ces idées afin de les comprendre. Au moment où il rencontre Asger Jorn

et ses complices italiens, Giuseppe Pinot-Gallizio, peintre, pharmacien et ami des gitans d'Alba (Piémont) comme il s'autoproclamait, Piero Simondo, peintre et philosophe esthéticien, Elena Verrone, architecte, et Walter Olmo, compositeur expérimental, ainsi que Ralph Rumney, peintre britannique, tous cofondateurs de l'IS en 1957, Guy Debord vient de quitter le groupe lettriste d'Isidore Isou, ce dernier prônant la réduction de la poésie à la lettre. Entouré de personnalités aussi fortes et radicales que Michelle Bernstein, écrivaine et sa première épouse, le poète de la ville Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, auteur du *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953), texte fondateur de la psychogéographie, ou le plasticien et poète du souffle Gil J Wolman, auteur d'une œuvre anticinématographique intitulée *L'Anticoncept* (1952), et d'autres, Debord, qui pratique déjà la dérive, le détournement et le cinéma expérimental, veut aller plus loin qu'Isou dans la radicalité, créer une nouvelle avant-garde avec sa propre définition de l'art. Pour une série de raisons que j'analyse dans mon livre, il va à ce moment-là formuler cette idée que l'art doit devenir construction de situations, de « comportements » réels dans des « décors » réels, c'est-à-dire de moments de vie entre individus réunis avec cette intention. Avec Jorn, ils partagent la filiation à Dada et surtout au surréalisme, une adhésion « anorthodoxe », artistico-critique, aux principes du marxisme et du matérialisme dialectique, une aversion pour le modernisme type Le Corbusier et pour toutes ses manifestations dans la culture. Les situationnistes se réunissent autour de la conviction qu'une nouvelle « méthodologie des arts » (Jorn) au service d'une « nouvelle architecture » (Constant) et une nouvelle « pratique de la vie » (Debord) est possible. Jorn va adhérer au projet de « dépassement de l'art » dans la construction de situations et l'urbanisme unitaire de l'Internationale lettriste, et Debord à l'esprit expérimental, baroque et labyrinthique du Mouvement international pour un Bauhaus imaginaire. Il est donc évident que, même avant le départ de la plupart des artistes de la première période du groupe, l'idée d'un art créateur d'œuvres d'art n'était pas envisageable dans un tel programme. Mais encore une fois, le vrai ennemi des situationnistes n'était pas les œuvres d'art. L'ennemi à combattre par tous les moyens, *surtout artistiques* au départ, et « même artistiques » par la suite, était ce fameux « spectacle » et ses manifestations dans tous les domaines de la vie sociale, celui des arts inclus.

P.J. Le situationnisme a-t-il fait le lit du néolibéralisme ? Tu parles de l'amère victoire du situationnisme comme les « situs » parlaient de l'amère victoire du surréalisme. En conclusion de ton livre, tu parles des nouvelles possibilités offertes par les médias numériques qui font potentiellement de chaque sujet l'auteur, mais aussi l'artiste de sa vie, son performeur perpétuel, tout en alimentant la machine à cash du capitalisme cognitif qui se goinfre de cette autopromotion « artistique » et narcissique pour en faire la nouvelle matière première de son profit illimité. Cette considération nous renvoie au désir des situationnistes de se rendre maîtres des situations, de renverser l'ordre établi, un désir que les nouvelles technologies rendraient possible virtuellement tout en rendant les sujets responsables et consentant de leur propre aliénation. Est-ce cela la victoire amère dont tu parles en conclusion de ton livre ?

V.T. Quand l'IS fait son entrée dans le milieu intellectuel européen, le surréalisme semble aux yeux des situationnistes « récupéré » par la culture dominante. C'est-à-dire, sa foi inconditionnelle à la loi du désir, de l'inconscient et de l'irrationnel, mais aussi sa fascination pour l'occultisme, la magie, l'insolite, autrefois subversifs dans une société moralement et poétiquement répressive, leur semblent servir à mieux contrôler, manipuler et asservir les esprits. Le surréalisme, affirme l'IS avec esprit



Hito Steyerl, Mechanical Kurds, 2025. Installation vidéo HD monocanal, couleur, son / Single-channel HD video installation, color, sound, 13 min. Courtesy de l'artiste, de la Andrew Kreps Gallery, New York, et d'Esther Schipper, Berlin/Paris/Séoul. Vue de l'exposition / exhibition view « Le monde selon l'IA » au Jeu de Paume. © Jeu de Paume – Photo Vesna Bonaci Doric.

polémique dans son premier bulletin en 1958, est devenu l'art d'une bourgeoisie impuissante et nostalgique du passé. Surtout, les « nouvelles techniques de conditionnement » du capitalisme spectaculaire, c'est-à-dire les techniques d'influence, de manipulation et de conditionnement des comportements des individus et des groupes utilisés par la police et les états policiers, les forces militaires ou l'industrie du commerce (publicité, *brainstorming*, réseaux d'influence, etc.), se servent désormais justement de leur accès à l'inconscient et à l'attention, de leur pouvoir d'emprise sur les sens, l'imaginaire et les désirs irrationnels des gens. Face à une telle situation, il vaut mieux « rationaliser », agir avec esprit critique, et ensuite, projet qui sera abandonné, s'emparer de ces mêmes techniques pour leur propre projet. La question que je pose en conclusion du livre concerne par analogie la récupération d'une partie des mots d'ordre de l'IS par le spectacle contemporain. Des principes subversifs tels que celui d'être maître de son temps et du récit de sa vie, de mener une vie nomade plutôt que sédentaire et figée, une vie « créative », de jouer plutôt que de travailler, de détourner les contenus culturels existants, etc., font désormais partie de la culture et de l'idéologie capitalistes. Et en même temps, quasiment personne qui travaille n'est vraiment maître de son temps ni de la valeur de son travail, le déplacement est plus synonyme d'expulsion forcée que de dépaysement, l'usage des contenus culturels existants devient le fonds de commerce de l'IA, et il est de plus en plus difficile d'échapper à l'injonction de performer sa vie et son identité sur les réseaux plutôt que de jouer sans être constamment exposés, visibles et monétarisés. Quelle stratégie adopter si on souhaite défier cette situation et résister aujourd'hui au spectacle ?

P.J. Pour autant il reste des manières, y compris dans cette nouvelle donne des technologies numériques de résister à leur emprise, en anticipant les situations, pour référer à Vilém Flusser comme tu le cites, mais aussi à Anna Longo ou à Antonio Somaini qui signe l'exposition au jeu de paume sur l'IA³ :

³ « Le monde selon l'IA », exposition au musée du Jeu de Paume du 11 avril au 21 septembre 2025, commissariat : Antonio Somaini.

il ne s'agit pas de renoncer à la technique (qui nous constitue), mais de détourner ses fins en actualisant la critique du spectacle. Quels sont les exemples les plus pertinents d'artistes s'inscrivant dans cette lignée d'un néosituationnisme à l'ère de la postvérité et de la postidentité/subjectivité ?

V.T. Il me semble que d'abord il y a la reconnaissance de la nature par définition offensive, voire nuisible, des dispositifs qui sont censés se substituer à nous de manière « intelligente ». Si toute « chose » a une agentivité, un pouvoir d'action esthétique et politique, celui-ci doit être pensé en tant que tel, et jugé au même titre que les actions humaines. Le problème n'est pas la technique en soi, évidemment, mais les dispositifs, c'est-à-dire, pour reprendre Giorgio Agamben, tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Un « néosituationnisme » dans l'art, tel que tu le nommes, pourrait ainsi être reconnu chez celles et ceux qui se confrontent de manière critique aux nouveaux dispositifs gérés par le capitalisme technoscientifique et les États/corporations qui le servent, pour révéler leurs effets visibles ou invisibles sur nos vies, comme le font des artistes comme Hito Steyerl, Omer Fast, Brian Holmes, Neil Beloufa ou Julien Prévieux entre autres, ou encore chez des collectifs qui se lancent dans des enquêtes comme Forensic Architecture ou Échelle Inconnue. Il y a aussi celles et ceux qui pratiquent des formes de détournement, de *hacking* ou autre, les psychogéographes/cartographes contemporains qui dénoncent l'exploitation des sols, les nouveaux radicaux de l'architecture ou ceux qui mettent en scène des situations (Tino Sehgal, Dora García...). Les héritiers assumés ou pas de ce projet qui se voulait révolutionnaire sont très nombreux-ses. L'essentiel pour moi reste de poursuivre et de renouveler la critique, de rester vigilants et de toujours briser les écrans. Ne pas oublier que le premier terrain de la lutte (et du jeu) contre le spectacle est celui des situations (affectives, professionnelles...) de nos vies quotidiennes.

Vanessa Theodoropoulou, lecturer in art history and theory at the École supérieure d'art et de design d'Angers, has just published a book on situationism with Les Presses du Réel. In the 1950s, this literary, artistic, poetic and political movement brought together numerous artists, writers, philosophers and intellectuals around the figure of Guy Debord, a charismatic leader with uncompromising radicalism whose mantra seemed above all to be about changing the world, changing our habits, and putting passion and desire back at the centre of our lives. Situationism had a strong influence on the consciousness of the time by taking a raw and uncompromising look at our societies, hypnotised as they were by the hold of a spectacle that it held responsible for our passivity and subjugation, with the desire to free people from the shackles that prevented them from living their lives to the full. Sixty years after its zenith and thirty years after Debord's death, what remains of this movement that wanted to revolutionise our mindsets?

Patrice Joly Why revisit the Situationist movement after so many years? What prompted you to publish such a comprehensive work? Do you think Situationism is still relevant today, that its precepts are still pertinent in a society that has undergone such profound change? For the mastermind and founder of the Situationist International (SI), the spectacle is the enemy, condensing all the alienation of a society devoted to consumption (of all goods, including and perhaps especially cultural goods) to the detriment of a more passionate relationship with life and reality. But isn't the concept of the spectacle as Debord defined it in his famous essay *The Society of the Spectacle* now obsolete?

Vanessa Theodoropoulou This book is the result of research that began several years ago. I began by writing a thesis on the history of art about the IS in the early 2000s, at a time when this little-known movement, famous for its political and artistic radicalism, was regarded in my circles as a legend that had to be confronted, either by adhering to it or by trying to deconstruct it. For my part, I had read Debord and Vaneigem during my teenage years in Athens, but I lacked an in-depth study of the SI as an avant-garde movement. In order to understand and historicise this aesthetic-political project in all its breadth, I first had to gather as many documents, archives, correspondence and works left by the Situationists as possible, whether published or not, and study them, turning my back somewhat on the official exegetes. At that point, I met Alice Debord, with whom I had many discussions and formed a strong friendship, and who gave me access to archives and key figures for understanding what had happened, especially from Debord's point of view. What prompted me to revisit the subject several years later and write this book was the realisation that this type of comprehensive approach was lacking in the existing bibliography, the extent of the influence of Situationist practices on contemporary art, and the conviction that the concept of the spectacle is still relevant today. I believe that the SI, more than any other avant-garde movement of the 1960s that theorised art as action or play, paved the way for the current expansion of artistic practices into fields as diverse as the humanities, social rituals, architecture, anti-capitalist, ecological and other forms of activism, and the production of knowledge. As for the 'spectacle', a concept made famous by Debord's book but developed, as I show in my book, in a context of collective artistic experimentation, its interest lies in the fact that it exposes a modern and postmodern form of subjugation, whose origin is certainly the capitalist system, but which passes through a hold over the senses.

1 "The hypothesis of a world where human passions are the primary causes, the foundations and not the effects of the social order (itself coordinated with animal, organic and material movements), a world therefore

governed by the law of desire and enjoyment, of play and pleasure, corresponded perfectly to the research of young psychogeographers, but also of the IS, which referred to it on several occasions."

2 Term used by Father Ubu in Alfred Jarry's play *Ubu Roi* to refer to finance.



Illustration de la « Conférence de Londres », in *IS*, n° 5, déc. 1960, p. 19-21. La photo porte la légende : « Une sortie de la British Sailor Society » / Illustration of the "London Conference," in *IS*, No. 5, Dec. 1960, pp. 19-21. The photo is captioned: "An outing of the British Sailor Society."

The 'spectacle' allows us to establish the link between media coverage and the increasing conditioning of our social relations, politics, access to knowledge or entertainment (social networks, artificial intelligence, fake politics and Google silos, etc.), technoscientific, cognitive, attentional, neo-feudal capitalism (...) and its disastrous economic, social and ecological consequences, and "aesthetics" in the old, pre-modern sense of the term.

R.J. The main 'enemy' of the Situationists, apart from the spectacle, is wage labour, which fragments time and space, structures lifestyles and behaviours, extinguishes all poetic aspiration and playfulness, and channels desires. It seems that the situation has hardly changed, even though wage labourers are increasingly becoming individual entrepreneurs, without their conditions improving: the new proletarians are working more and more, in proportion to the enrichment of the wealthiest classes. The Situationist dream, which could be summed up as a life full of surprises and encounters, banquets, parties and travels, experiments of all kinds and infinite possibilities for aesthetic expression of the self ('a world governed by the law of desire and enjoyment, play and pleasure', as Charles Fourier, whom you quote, puts it¹), has it not come true for a tiny fraction of the population, the multi-billionaires and lords of finance², in short, this new globalised aristocracy?



« L'Europe 4 heures 30 après le début de la 3^e guerre mondiale ».

J. V. Martin, *L'Europe 4 heures 30 après le début de la 3^e guerre mondiale*, 1963. Cartographie thermonucléaire présentée à l'exposition « Destruction of RSG-6 ». Photographie publiée dans *l'IS* / *Thermonuclear mapping presented at the exhibition "Destruction of RSG-6."* Photograph published in *IS*, n° 9, août / August 1964, p. 32.

ORDRE DE BOYCOTT



Le Festival de la Cité Radieuse, qui doit s'ouvrir le 4 août à Marseille, réunira sur le toit de Firmin le Corbusier tous les écrivains et artistes contemporains connus pour avoir fondé leur carrière sur la copie et la vulgarisation réactionnaire de quelque nouveauté antérieure, généralement elle-même de faible portée.

L'entreprise est homogène, et pour compromettre d'emblée ceux qui n'auraient pas encore individuellement fait la preuve de leur nullité, on a ameuté Ionesco, Tapié, Fichette, Beckett, Adamov et Agnès Varda.

Les participants de cette parade, où rien ne manque de ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années 50, se trouveront définitivement marqués par une adhésion aussi indiscrète à la plus parfaite manifestation de l'esprit d'une époque.

Nous invitons donc les artistes sollicités, ceux du moins qui ne se sentent pas finis, à se désolidariser sans délai de cet amalgame du déisme, du tachisme et de l'impuissance remastiqué, redégueulé.

Nous appelons l'avant-garde internationale à dénoncer le sens de cette manœuvre, et à diffuser les noms de ceux qui s'en font complices.

Le 31 juillet 1956

pour l'Internationale lettriste :
G.-E. Debord, Asger Jorn, Gil J Wolman

édité par l'I. L. 32, rue de la montagne-geneviève, paris 5^e

« Ordre de Boycott », tract signé du 31 juillet 1956 par Guy Debord, Gil J Wolman et Asger Jorn au nom de l'Internationale lettriste (feuille de 15 × 29 cm) / "Boycott Order," leaflet signed July 31, 1956, by Guy Debord, Gil J Wolman, and Asger Jorn on behalf of the Lettrist International (15 × 29 cm sheet).

30 Interview

Vanessa Theodoropoulou

31 Interview

Vanessa Theodoropoulou

^{V.T.} If, for the Situationists, heirs in this respect to Rimbaud, Lafargue, Fourier and the Surrealists, work is synonymous with boredom, conformity and a lack of creativity, their critique of work is deeply historical. It concerns the evolution of capitalism in the post-war period and the Trente Glorieuses, the relations of production, the organisation of “abstract” labour in the Marxist sense, and the socio-economic categories developed by Fordist and post-Fordist capitalism, which transformed the individual into an “object” and the economy into a “subject” according to Marxist analysis, in the process of transforming the world. By producing ‘beautiful’ commodities (material or immaterial goods, services, works of art) at the expense of producing new, non-spectacular ‘practices of life,’ individuals, according to Debordian criticism, become ‘spectators’ (i.e., separated from meaning and effects) of their own activity, which has itself become a commodity. In this system, the “free time” freed up by the development of technology is not really free time, because it is devoted to the satisfaction of “pseudo-needs” through the consumption of leisure activities that are not really playful, passionate or free, but on the contrary aim to produce even more capitalist value, as we know. And the same can be said of today’s pseudo-creative work, which nevertheless gives the impression of fulfilling rather than enslaving. Following this vision of reality as separation and duplication (which the dominant doxa accepts as the only true postmodern condition after the “death” of the subject), it would seem that the most affluent and materially ‘privileged’ sections of the population, those who consume and entertain themselves more than others (and against others), are the happy ‘spectators’ of their own lives, just like those who work to produce goods, or even more so, because they are totally subject to the rather capitalist dream of emotional and sensory dependence on these goods.

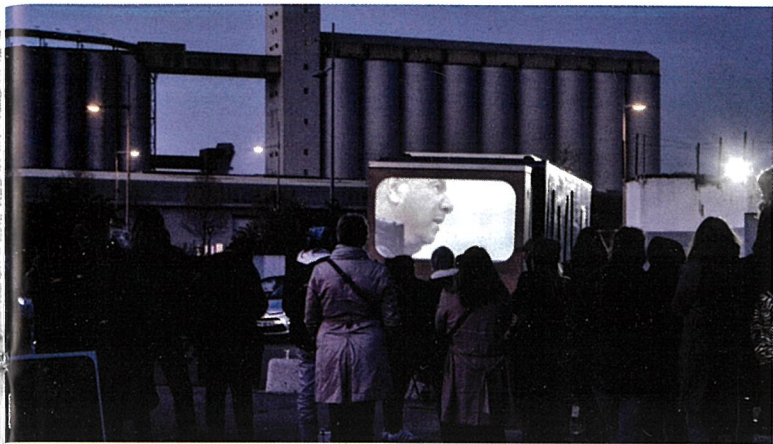
^{R.J.} Drifting is at the heart of Situationist practices as an element of liberation from habits and greater sensitivity to the surrounding world, but also of intensification of affects. The concept of Situationist drift is based in part on the idea of surprise and the unexpected, which must be captured and optimised. What remains of the latter in a world where itineraries are increasingly marked out, where the same shops are repeated ad infinitum, where the possibilities of encounters are filtered by algorithms that validate them according to their probability of success, when the performative imperative of capitalism extends its tentacles into the synapses of our soon-to-be-connected brains, when artistic careers are increasingly subject to tourist-consumerist logic?

^{V.T.} The problems of drift, said the Situationists, are those of freedom. The situation you describe is one of the impossibility of drift, that is, of breaking with the forces that condition us, which is equivalent to the impossibility of freedom. I think the big misunderstanding, or real problem, stems from the fact that we confuse drifting with pseudo-free navigation (because it is highly signposted, as you say) in the network, reality, fiction and mediatised reality. By spending several hours a day on the Internet, gliding from one piece of content to another, from one real or staged situation to another, from one piece of information to another, we live under the illusion that we are wandering through unknown and fascinating lands, masters of our cognitive or emotional adventures. These two dimensions of life ‘as spectacle’ – the real and the spectacular, to put it briefly – seem to be merging more than ever today. Debord was already talking about the integrated spectacle in the 1980s. Is it possible to seek a form of ‘authentic’ experience (which acts on its own authority according to the definition of the word) or knowledge independent of the environment in which we live and social relations in this context? The interest, the liberating, emancipatory aspect of drifting in the age of screens, stems from the incitement to take the time, the supreme economic value, and to physically go out and encounter the world,

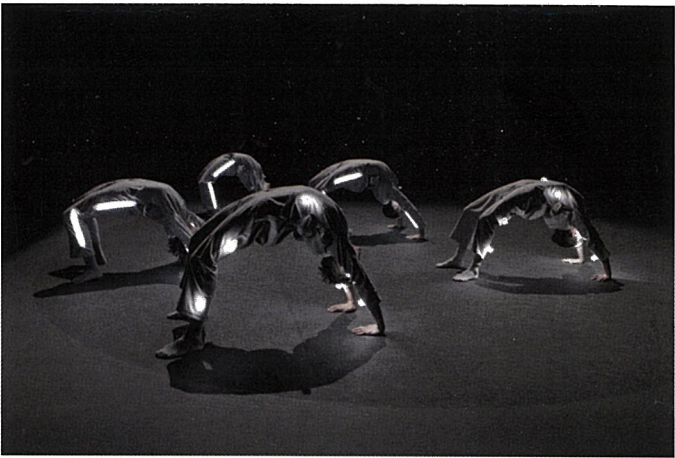
renewing perceptions and representations. Drifting is essentially an attempt to explore our mental balance between attention and distraction, other major issues in today’s capitalism, a test of our ability to remain focused in a continuous space-time. By attempting to traverse the monitored or deserted territories of our contemporary landscapes, we finally become very sensitive to the issues of urban planning, population distribution and land use, but also to borders and the free or forced movement of bodies on the map.

^{R.J.} Situationism has always had a special relationship with art, certainly due to the presence of Asger Jorn, from the very beginning of the movement. Asger Jorn was an artist and founding member of the Cobra collective, for whom art was of paramount importance in our societies, being the most powerful catalyst for a possible sensitive revolt, to refer to the title of your book. Situationism advocates a total art that unfolds in the city and participates in the construction of situations. It can be summed up in the concept of unitary urbanism. That said, Situationism is not the enemy of art, it is only the enemy of frozen, reified art, of art as a trace of a past experience, and therefore outdated. Why this marked opposition to the art object, which seems a little reductive and simplistic if we consider the latter as the receptacle of infinite projections on the part of its author, projections that the viewer can appropriate in order to better emancipate themselves?

^{V.T.} Once again, these ideas need to be contextualised in order to be understood. When he met Asger Jorn and his Italian accomplices, Giuseppe Pinot-Gallizio, painter, pharmacist and self-proclaimed friend of the gypsies of Alba (Piedmont), Piero Simondo, painter and aesthetic philosopher, Elena Verrone, architect, and Walter Olmo, experimental composer, as well as Ralph Rumney, British painter, all co-founders of the IS in 1957, Guy Debord had just left Isidore Isou’s Lettrist group, the latter advocating the reduction of poetry to the letter. Surrounded by such strong and radical personalities as Michelle Bernstein, writer and his first wife, the poet of the city Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, author of Formulaire pour un urbanisme nouveau (1953), the founding text of psychogeography, and the visual artist and poet Gil J Wolman, author of an anti-cinematic work entitled L’Anticoncept (1952), and others, Debord, who was already practising dérive, détournement and experimental cinema, wanted to go further than Isou in his radicalism, to create a new avant-garde with his own definition of art. For a series of reasons that I analyse in my book, he formulated at that time the idea that art must become the construction of situations, of real ‘behaviours’ in real ‘settings’, that is, moments of life between individuals brought together with this intention. With Jorn, they shared a connection to Dada and, above all, to surrealism, an ‘unorthodox’, artistic-critical adherence to the principles of Marxism and dialectical materialism, and an aversion to Le Corbusier-style modernism and all its manifestations in culture. The Situationists came together around the conviction that a new “methodology of the arts” (Jorn) in the service of a “new architecture” (Constant) and a new “practice of life” (Debord) was possible. Jorn would adhere to the project of ‘transcending art’ in the construction of situations and the unitary urbanism of the Lettrist International, and Debord to the experimental, baroque and labyrinthine spirit of the International Movement for an Imaginist Bauhaus. It is therefore clear that, even before the departure of most of the artists from the group’s early period, the idea of art as a creator of works of art was not conceivable in such a programme. But once again, the real enemy of the Situationists was not works of art. The enemy to be fought by all means, especially artistic at first, and ‘even artistic’ later on, was the famous ‘spectacle’ and its manifestations in all areas of social life, including the arts.



Makhno-Van, unité mobile de cinéma d’intervention développée par le groupe Échelle Inconnue. Projection publique dans un espace industriel, sur une «aire d’accueil Gens du voyage», 2019 / Makhno-Van, a mobile cinema unit developed by the Echelle Inconnue group. Public screening in an industrial space, on a “Travelers’ reception area,” 2019.



Julien Prévieux, Patterns of Life, 2015.
Vidéo HD, sonore / HD video, with sound, 15’30”.
Photographie de plateau / Set photography. © Julien Prévieux.

^{R.J.} Did Situationism pave the way for neoliberalism? You refer to the bitter victory of Situationism in the same way that the ‘Situs’ referred to the bitter victory of Surrealism. In the conclusion to your book, you talk about the new possibilities offered by digital media, which potentially make each subject the author, but also the artist of their own life, its perpetual performer, while feeding the cash machine of cognitive capitalism, which gorges itself on this “artistic” and narcissistic self-promotion to turn it into the new raw material for its unlimited profit. This consideration brings us back to the Situationists’ desire to become masters of situations, to overturn the established order, a desire that new technologies would make virtually possible while making subjects responsible and consenting to their own alienation. Is this the bitter victory you refer to in the conclusion of your book?

^{V.T.} When the SI entered the European intellectual milieu, surrealism seemed to the Situationists to have been “reclaimed” by the dominant culture. That is to say, its unconditional faith in the law of desire, the unconscious and the irrational, but also its fascination with occultism, magic and the unusual, once subversive in a morally and poetically repressive society, seemed to them to serve to better control, manipulate and enslave minds. Surrealism, the IS polemically asserts in its first bulletin in 1958, has become the art of an impotent bourgeoisie nostalgic for the past. Above all, the

3 “The World According to AI”, exhibition at the Jeu de Paume museum from 11 April to 21 September 2025, curated by Antonio Somaini.

‘new techniques of conditioning’ of spectacular capitalism, i.e. the techniques of influence, manipulation and conditioning of the behaviour of individuals and groups used by the police and police states, the military or the commercial industry (advertising, brainstorming, networks of influence, etc.), now make use of their access to the unconscious and attention, their power over people’s senses, imagination and irrational desires. Faced with such a situation, it is better to ‘rationalise’, to act critically, and then, in a project that will be abandoned, to seize these same techniques for one’s own project. The question I ask at the end of the book concerns, by analogy, the appropriation of some of the IS’s slogans by contemporary performance art. Subversive principles such as being the master of one’s own time and life story, leading a nomadic rather than a sedentary and static life, a “creative” life, playing rather than working, appropriating existing cultural content, etc., are now part of capitalist culture and ideology. And at the same time, virtually no one who works is truly master of their time or the value of their work; displacement is more synonymous with forced expulsion than with a change of scenery. The use of existing cultural content is becoming the stock in trade of AI, and it is increasingly difficult to escape the injunction to perform one’s life and identity on social media rather than play without being constantly exposed, visible and monetised. What strategy should we adopt if we want to challenge this situation and resist the spectacle today?

^{R.J.} However, there are still ways, even in this new era of digital technologies, to resist their hold, by anticipating situations, to refer to Vilém Flusser as you quote, but also to Anna Longo or Antonio Somaini, who curated the exhibition on AI at the Jeu de Paume³: it is not a question of renouncing technology (which constitutes us), but of diverting its purposes by updating the critique of spectacle. What are the most relevant examples of artists who follow this line of neo-situationism in the era of post-truth and post-identity/subjectivity?

^{V.T.} It seems to me that the first step is to recognise the inherently offensive, even harmful, nature of the devices that are supposed to replace us in an “intelligent” way. If every “thing” has agency, a power of aesthetic and political action, this must be thought of as such and judged in the same way as human actions. The problem is not technology itself, of course, but devices, that is, to quote Giorgio Agamben, anything that in one way or another has the capacity to capture, direct, determine, intercept, shape, control and ensure the gestures, behaviours, opinions and discourses of living beings. A ‘neo-situationism’ in art, as you call it, could thus be recognised in those who critically confront the new devices managed by technoscientific capitalism and the states/corporations that serve it, in order to reveal their visible or invisible effects on our lives, as artists such as Hito Steyerl, Omer Fast, Brian Holmes, Neil Beloufa and Julien Prévieux, among others, or in collectives that engage in investigations such as Forensic Architecture or Echelle Inconnue. There are also those who practise forms of détournement, hacking or other techniques, contemporary psychogeographers/cartographers who denounce the exploitation of land, new radicals in architecture, and those who stage situations (Tino Sehgal, Dora García, etc.). There are many who have taken up the mantle, consciously or not, of this project that sought to be revolutionary. The essential thing for me remains to continue and renew criticism, to remain vigilant and to always break down barriers. We must not forget that the primary arena for the struggle (and the game) against spectacle is that of the situations (emotional, professional, etc.) of our daily lives.