

**Le frisson esthétique, symptôme de la « joie tragique »
de Nietzsche à Castellucci**
**The Aesthetic Shudder, Symptom of “Tragic Joy”
from Nietzsche to Castellucci**

Florian Gaité

Number 117, Fall 2017

Frissons
Shivers

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86434ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gaité, F. (2017). Le frisson esthétique, symptôme de la « joie tragique » : de Nietzsche à Castellucci. *Espace*, (117), 54–63.

**LE FRISSON ESTHÉTIQUE,
SYMPTÔME DE LA
« JOIE TRAGIQUE » :
DE NIETZSCHE
À CASTELLUCCI**

Florian Gaité





**THE AESTHETIC SHUDDER,
SYMPTOM OF “TRAGIC JOY:”
FROM NIETZSCHE
TO CASTELLUCCI**

If as Nietzsche believes, the aesthetic shudder is reserved for refined souls,¹ it is because it refers to a sophisticated and complex affective state. It describes a physical response, a powerful aesthetic experience set off during a peak of intensity that is experienced as pleasant or desirable, in complete contradiction to its archaic function. In fact, the aesthetic shudder does not fulfill a thermoregulating function, any more than it serves for survival purposes (the shudder compensates for epidermal cooling that an awareness of danger causes, resulting in a piloerection that can intimidate one’s potential enemies). When aroused by art, everything happens as though the physiology of the shudder is separated from the way it is lived and interpreted by the subject who experiences it. This aesthetic phenomenon effectively describes a paradoxical pleasure that is felt when the body behaves as though it is threatened, in danger or in a situation of great vulnerability. From a primal emotion to a feeling sublimated through art an *affective conversion* arises, a term used to describe the transformation from a defensive physiological reaction to a source of aesthetic enjoyment.

We start with the assumption that the subject’s fundamentally contradictory disposition supports this affective ambiguity in regard to the tragic. In revealing the radically conflictual nature of human beings, this aesthetic category stages opposing forces: a critical knot awaiting a resolution that will disclose these internal tensions. Nietzsche ascribes this psycho-aesthetic opposition of the Apollonian (rational order, measure, appearance and civilized life) and the Dionysian (unconscious chaos, hubris, brute and savage life). This instinctual and impulsive dualism is expressed through a two-sided affect: “tragic joy,”² a paradoxical pleasure taken in brutality and destruction that is generated by fully accepting the cruelty inherent in the human condition.

Though linked to a specific theatrical genre, the tragic cannot be reduced to this, it is taken up by all art forms and adapts to any period. We therefore chose to illustrate our subject with the work of Romeo Castellucci, a visual artist and theatre director, whose spectacular aesthetics combine an intensity of forms with grave subject matter to rouse shudders on many occasions. Like Nietzsche, Castellucci observes a resurgence of the tragic in modernity with the emergence of new forms of violence (industrial, technical, psychological, social, economic...) sublimated by art. We here will inquire into the aesthetic shudder as a symptom, a revelatory sign of this “tragic joy” that Nietzsche’s thought understands in terms of psychological modalities and the forms of which Castellucci artistically translates through his mystic nihilism.

The Shudder, between Affective Intensity and Emotional Crisis

Castellucci’s work lends itself particularly well to the shudder, because it puts into play all the aesthetic processes that condition it: an immersive set-up that prompts global attention, a durational engagement and a strong musical link. Though its form is indeed stage art, the work of this recipient of a visual arts degree from the Bologna academy can hardly be described as explicitly theatrical, for his codes also draw on minimal sculpture, process art, painting and even cinema. Text plays a small role here and the acting has to compete with a stage design that is finely hewn and depends more on visual effects than literary modes. Since starting out in the 1980’s, he has developed a visual shock aesthetics (clinical spaces, thick smoke, deafening noises, filtering stage screens, or explosions) that through its excesses carries the audience to its extreme limit. To begin, we will interpret the shudder as a symptom of an excessive physiology, an overly intense joy that is perceived to be equivalent to a pain.

Castellucci joyfully plays with the affective mechanism by pushing the throttle beyond the tolerable, to a critical threshold that plunges the mind into emotional turmoil: fertile ground for transforming pleasure into pain. In this regard, Nietzsche links tragic joy with the orgiastic phenomenon to define “an overflowing feeling of life and strength, where even pain still has the effect of a stimulus...”³ An overpowering “vital intensification” is experienced on the occasion of an emotional peak and thus is perceived as a real danger (it triggers a cerebral overflow, due to stimulations that are impossible to assimilate), plunging the body into a state of discomfort mixed with a pleasurable feeling of being more alive. Much like someone who pinches him or herself in order to make sure they are not dreaming, or has an orgasm, or seeks an adrenaline rush, the audience reaches a state of paroxysmal pleasure prompted by a body experiencing its limits of pain.

Though they are used for the purposes of a play, Castellucci’s set designs are intended to produce a truly emotional explosion. In his adaptation of the *Rites of Spring*, he intensifies the rhythmic violence of Stravinsky’s music through the frenzy of moving agro-industrial silos, which take the place of the dancers in Nijinsky’s original work. At the end of a show punctuated by brutal breaks, foreshadowing effects and frantic build-ups, he inserts a dust storm into the spectacle and brings the audience face-to-face with thundering canons. Facing cannon balls of sand fired in their direction on a gauze screen set-up between them and the stage, viewers undergo a sensorial onslaught in response to the visual saturation of a chaotic landscape, the accumulation of strident sounds interspersed with heavy drumming and the presence of a threatening set-up. Thwarted and helpless, as well as powerfully seduced by this image of chaos, the shuddering viewers’ joy grows in proportion to their bafflement.

Moreover, for Castellucci the spectacle of pain is one of the driving forces of his plays in which he explores rape, childbirth, murder and agony in a radical realism. *Le Metope Del Partenone* even makes this its guiding thread by bluntly exhibiting wounds through a series of simulated accidents (heart attack, car crash, fatal allergy...). Conceived for an off-stage space in which the audience is free to move about in a direct relationship with the performers, the play makes use of hyperreal effects

Si, comme le pense Nietzsche, le frisson esthétique est réservé aux âmes sensibles¹, c'est qu'il renvoie à un état affectif sophistiqué et complexe. Il désigne une réponse corporelle due à une expérience artistique forte, déclenchée lors d'un pic d'intensité et éprouvée comme plaisante ou désirable, en complète contradiction avec ses fonctions archaïques. Le frisson esthétique ne remplit pas, en effet, de rôle thermorégulateur, pas plus qu'il ne sert la survie (le frisson compense le refroidissement épidermique causé par la conscience d'un danger, quand la piloérection permet d'impressionner ses potentiels ennemis). Tout se passe comme si, par l'art, la causalité physiologique du frisson se détachait de la façon dont il est vécu et interprété par le sujet qui en fait l'expérience. Ce phénomène esthétique désigne, en effet, un plaisir paradoxal ressenti alors que le corps se comporte comme s'il était menacé, en danger ou en situation de grande vulnérabilité. D'une émotion primale à un sentiment sublimé par l'art s'opère alors ce que nous isolons comme une *conversion affective*, la transformation d'une réaction physiologique de défense en source de jouissance esthétique.

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle cette ambiguïté affective s'étaye sur une disposition fondamentalement contradictoire du sujet, relevant du tragique. Révélatrice de la nature radicalement conflictuelle de l'homme, cette catégorie esthétique met en scène des forces en opposition, un nœud critique en attente de résolution, révélatrice de ses tensions internes. Nietzsche la renvoie ainsi à l'opposition psycho-esthétique de l'apollinien (l'ordre rationnel, la mesure, l'apparence et le civilisé) et du dionysiaque (le chaos inconscient, l'hubris, la vie brute et sauvage). Ce dualisme pulsionnel s'exprime à travers un affect à deux faces, la « joie tragique² », un plaisir paradoxal pris à la brutalité et à la destruction, généré par la pleine acceptation de la cruauté de la condition humaine.

Bien que rattaché à un genre théâtral particulier, le tragique ne s'y réduit pas, il se prête à toutes les formes artistiques et s'adapte aux époques. Nous choisissons donc d'illustrer notre propos par l'œuvre du plasticien et metteur en scène Romeo Castellucci, dont l'esthétique spectaculaire offre de nombreuses occasions de frissons, alliant l'intensité des formes à la noirceur du propos. Tout comme Nietzsche, Castellucci voit dans la modernité une résurgence du tragique dans l'émergence de nouvelles formes de violences (industrielle, technique, psychique, sociale, économique...), sublimées par l'art. Nous interrogerons ici le frisson esthétique comme un symptôme, signe révélateur de cette « joie tragique », dont la pensée de Nietzsche comprend les modalités psychiques, et le nihilisme mystique de Castellucci en traduit artistiquement les formes.

Le frisson, entre intensité affective et crise émotionnelle

Si l'œuvre de Castellucci se prête particulièrement aux frissons, c'est qu'elle met en jeu tous les procédés esthétiques qui les conditionnent : un dispositif immersif sollicitant une attention globale, l'inscription dans une durée, un lien fort à la musique. Si sa forme est bien scénique, le travail de ce diplômé des beaux-arts de Bologne ne peut néanmoins pleinement s'inscrire dans un genre explicitement théâtral, aussi emprunte-t-il ses codes à la sculpture minimale, au *process art*, à la peinture ou encore au cinéma. Le texte y est peu présent et le jeu d'acteur est mis en concurrence avec une scénographie à la plasticité ciselée,

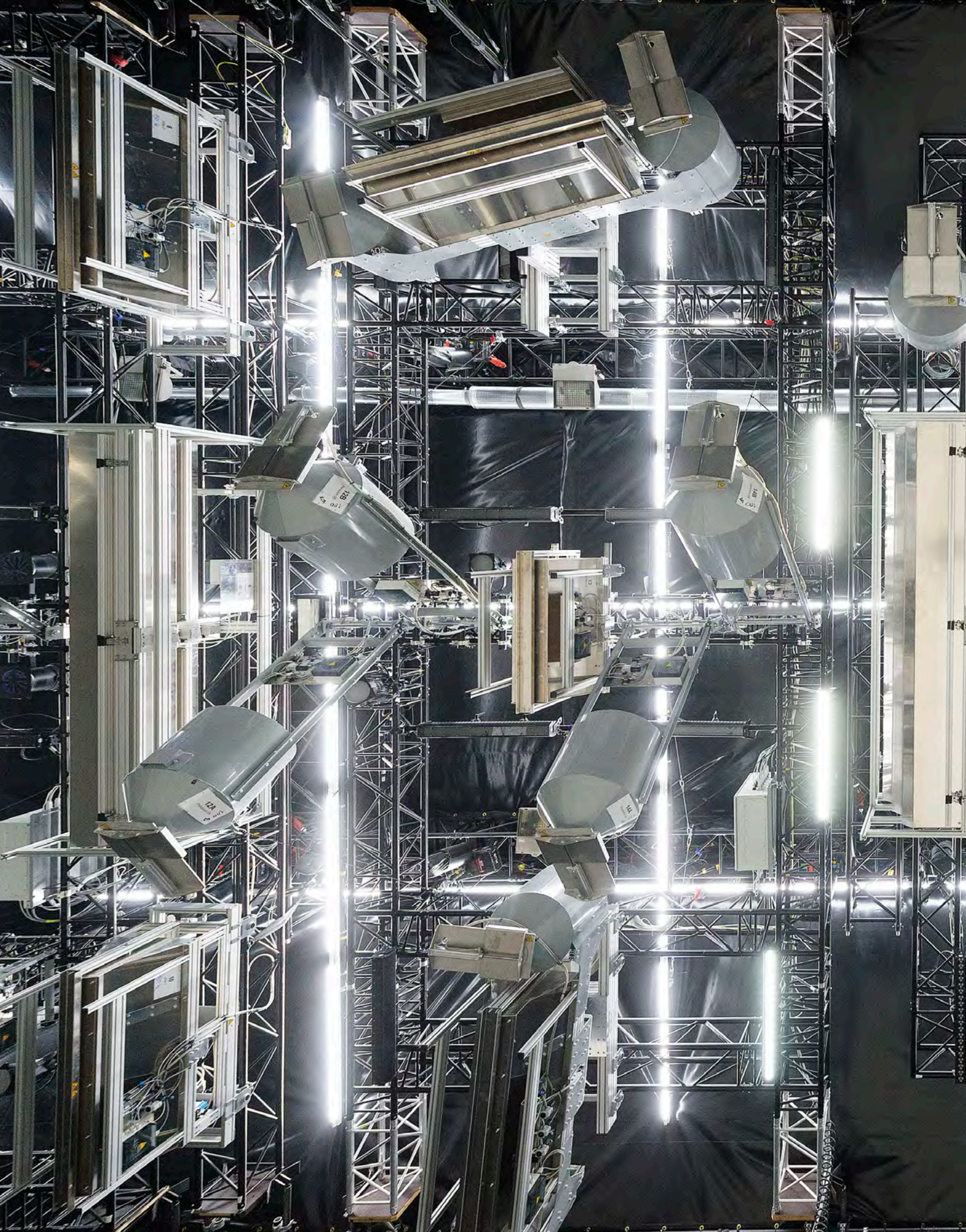


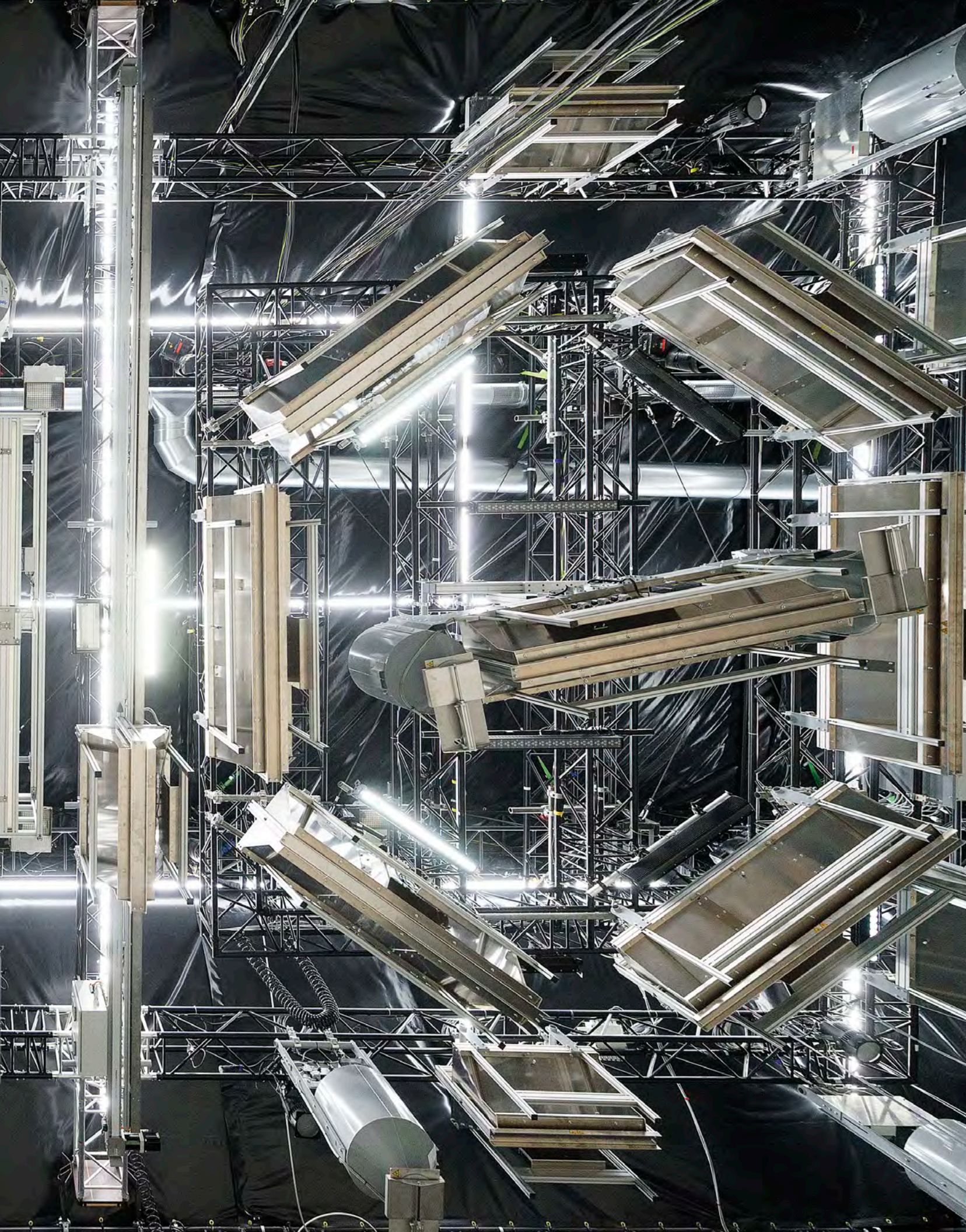
Romeo Castellucci, *El Metope del Partenon*, 2015.
Avec l'aimable permission/Courtesy of Plastikart Studio.
P. 54-55 : Romeo Castellucci, *Moses und Aron*, 2015. Photo : Bernd Uhlig.
P. 58-59 : Romeo Castellucci, *Le sacre du printemps*, 2014.
Photo : Christophe Rynaude de Lage.

qui compte davantage sur les effets visuels que sur les modalités littéraires. Depuis ses débuts dans les années 1980, il développe une esthétique du choc visuel (espaces immaculés, fumée opaque, bruits assourdissants, jeux de voiles filtrants ou explosions) qui, par ses excès, porte le public à un état limite. Nous interprétons, de prime abord, le frisson comme le symptôme d'une physiologie en excès, d'une joie trop intense interprétée équivalant à une douleur.

Castellucci joue allègrement avec ce mécanisme affectif en poussant le curseur au-delà du supportable, à un seuil critique qui plonge l'esprit dans une confusion affective, terreau d'un basculement du plaisir en peine. Nietzsche rappelle en ce sens la joie tragique au phénomène orgiastique pour définir « ce sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur même produit l'effet d'un stimulant³ ». Une « intensification vitale » trop puissante éprouvée à l'occasion d'un pic émotionnel est ainsi interprétée comme un danger réel (il provoque un débordement cérébral, dû à des excitations impossibles à assimiler), plongeant le corps dans un inconfort mêlé du plaisir pris à se sentir plus vivant. À l'image de celui qui se pince pour s'assurer du réel, qui a un orgasme ou qui cherche une montée d'adrénaline, le public atteint un état de jouissance provoqué par un corps éprouvant dans la douleur ses propres limites.

Bien que mis au service d'une dramaturgie, les dispositifs que Castellucci met sur scène visent une véritable explosion émotionnelle. Dans sa reprise du *Sacre du printemps*, il redouble la violence rythmique de la musique de Stravinsky par la frénésie des silos agro-industriels en mouvement, qui se substituent aux danseurs de la pièce originelle de Nijinsky. Au terme d'un parcours marqué par des ruptures brutales, des effets d'anticipation et des montées frénétiques, il installe le spectacle d'une tempête de poussière et le face-à-face tonitruant du public avec







Romeo Castellucci, *Jeanne au bûcher*,
2017. Photo : Bertrand Stoffeth.

to bring about the conditions of truly tragic situations. Furthermore, all his plays respect the blueprint of tragedy with its progression towards a culminating moment, the climax, which precipitates the resolution of the dilemma. Each play thus moves towards the crucial moment of a barely tolerable intensity that leads to the death of the hero, the destruction of the theatre set and the furious build-up of music.

With Nietzsche, for whom “every suffering calls for an action,”⁴ we understand how the spectacle of suffering or destruction can stimulate vital activity by motivating a process of self-affection, the consciousness of one’s vulnerability, which becomes pleasurable when felt through art. In fact, tragedy introduces a space for the authorized representation of struggle and destruction in which its mediatized and simulated vision no longer inspires fear. It brings together the conditions of a frank encounter with life, its injustice and irreversibility, sanctioned by the arousal of a shudder of dread. The spectacular aesthetics provides a representational framework that channels this violence and makes it bearable to the gaze, like a filter that makes it possible to approach the unfathomable abyss of life without getting lost in it; Apollo’s soothing balm taming the wild Dionysian force. This recalls the gripping grandeur of Audrey Bonnet in *Jeanne au bûcher* who screams her last song while digging her grave; her grace, her force, and her declamation embellish the tragic revelation with the attires of the beautifully recited text. The shudder signals the conversion of the gaze whereby the tragic becomes bearable for our eyes. At the first level of interpretation, tragic joy then points to a body in a state of emergency, a body crushed by an overwhelming aesthetic experience.

Tragic Joy, Dionysian Knowledge and Aesthetic Shudders

The “vital intensification” of which Nietzsche speaks carries a semantic ambiguity that grants a slippage in meaning from the physiological to the metaphysical level. More than a physical reaction, the shudder for him is the mark of becoming aware of the tragic, resulting in the serene acceptance of the cruelty of life. As an existential experience, the shudder arises in regard to this intuitive knowledge: to know oneself and accept oneself to be mortal, to take pleasure in this necessary suffering through art. Castellucci’s coded playwriting, at once secret and mystical, is haunted by the question of death, which is exemplary of the Dionysian knowledge whereby one wards off anxiety.

Dionysian knowledge confronts reason in terms of its limits; it is the driving force of a pleasure taken from frustrated knowledge seeking an answer that escapes it. It is exciting and a riddle at the same time. Inherited from the Mystery cults, it is not presented as discursive and intellectualized knowledge, but in the form of an “intuition of the abyss,” a sensory certainty to which Castellucci multiplies the entry points. The sibylline riddles posed to the audience in *Le Metope* are a good illustration of his manner of building allegories without providing interpretative keys, such as the image of the rabbit from *Alice in Wonderland* that Castellucci integrated into Sophocles’ *Oresteia*,

des canons. Face aux boulets de sable tirés en sa direction sur un écran de tulle disposé entre lui et la scène, le spectateur fait l'expérience d'un débordement sensoriel, répondant à la saturation visuelle d'un paysage chaotique, à l'accumulation de sonorités stridentes ponctuées de percussions lourdes et à la présence d'un dispositif menaçant. Interdit et désarmé, autant que puissamment séduit par cette image de chaos, le spectateur frissonnant est d'autant plus joyeux qu'il est désarçonné.

Castellucci fait par ailleurs du spectacle de la douleur l'un des ressorts principaux de ses pièces en traitant viols, accouchements, meurtres ou agonies dans un réalisme radical. *Le Metope Del Partenone* en fait même son principe directeur en exhibant crûment la blessure, à travers une suite d'accidents simulés (crise cardiaque, *crash* routier, allergie mortelle...). Conçue pour des espaces non scéniques, où le public est libre de sa circulation, en lien direct avec les interprètes, la pièce joue de l'hyperréalisme des artifices pour reconduire les conditions de situations proprement tragiques. En outre, toutes ses pièces respectent le schéma directeur de la tragédie dont l'action est tournée vers un point culminant, l'acmé, qui précipite la résolution du dilemme. Chacune progresse ainsi vers ce moment crucial d'une intensité à peine supportable qui conduit à la mort du héros, à l'anéantissement du décor et à la montée furieuse de la musique.

Avec Nietzsche, pour qui « tout souffrir appelle à un agir⁴ », nous comprenons en quoi le spectacle de la souffrance ou de la destruction peut stimuler l'activité vitale en motivant un processus d'auto-affection, la conscience de sa propre vulnérabilité, ressentie par l'art comme plaisant. La tragédie instaure, en effet, un lieu de représentation autorisée de la lutte et de l'anéantissement, là où, médiatisée et simulée, sa vision ne fait plus peur. Elle réunit les conditions d'une rencontre franche avec la violence du vivant, son injustice et son irréversibilité, sanctionnée par le déclenchement d'un frisson d'effroi. L'esthétique spectaculaire offre un cadre de représentation qui canalise cette violence et la rend supportable à la vue, comme un filtre permettant d'approcher le gouffre abyssal de la vie sans s'y perdre, le baume apaisant d'Apollon domestiquant la force sauvage du dionysiaque. On pense à la grandeur saisissante d'une Audrey Bonnet dans *Jeanne au bûcher* qui hurle son dernier chant en creusant sa tombe; sa grâce, sa force, sa déclamation parant la révélation tragique des atours du beau texte scandé. Le frisson signale alors cette conversion du regard par lequel le tragique devient tolérable à la vue. La joie tragique désigne donc, à son premier niveau d'interprétation, un corps en état d'urgence, écrasé par une expérience esthétique débordante.

—
Joie tragique, connaissance dionysienne et frissons esthétiques

L'« intensification vitale » dont parle Nietzsche porte une ambiguïté sémantique, autorisant un glissement de sens du niveau physiologique au métaphysique. Plus qu'une réaction corporelle, le frisson est chez lui le marqueur d'une prise de conscience tragique, renvoyant à l'acceptation sereine de la cruauté de la vie. Comme expérience existentielle, le frisson se pose alors en regard de ce savoir intuitif : se comprendre et s'accepter comme être mortel, jouir par l'art de ce mal nécessaire. Secrète et mystique, la dramaturgie à clefs de Castellucci est hantée par la question de la mort, exemplaire de cette connaissance dionysienne par laquelle on peut conjurer l'angoisse.

La connaissance dionysienne confronte la raison quant à ses propres limites, elle est motrice d'un plaisir pris à une connaissance frustrée tendue vers une réponse qui lui échappe, aussi excitante qu'une énigme. Héritée des cultes à Mystères, elle ne se donne pas comme un savoir discursif, intellectualisé, mais sous la forme d'une « intuition de l'abîme », d'une certitude sensible à laquelle Castellucci multiplie les chemins d'accès. Les devinettes sibyllines posées au spectateur dans *Le Metope* illustrent bien sa façon de construire des allégories sans fournir les clefs interprétatives, à l'image du lapin d'*Alice au pays des merveilles* intégré à l'*Orestie* de Sophocle, du buisson ardent dans *Go Down Moses* représenté par un piston en rotation ou d'Andy Warhol devenu personnage de *La Divine Comédie*. Abondant dans le sens de Nietzsche pour qui « le goût de la tragédie reste inexplicable », Castellucci organise sa dramaturgie autour d'éléments secrets, propices à frissons, dont la démesure n'a d'égal que leur absurdité. Devant ce savoir incomplet, le spectateur est tenu dans une situation d'attente qui l'excite tout en le terrifiant.

La connaissance dionysienne vise une vérité tout aussi paradoxale, affirmant que la finitude n'est pas une fin réelle et substituant à la nécessité de la mort la promesse d'une transformation incessante. Elle conduit donc à dépasser la peur de sa propre mort au profit de la pleine conscience de l'éternité du vivant. Chez Nietzsche, son acquisition tient en deux temps. Le tragique provoque d'abord « le dessaisissement mystique de soi⁵ » en tant que sujet individuel, avant d'éveiller au sentiment d'une communauté archi-organique qui excède les limites de sa propre individualité. L'intensification du sentiment vital accompagne en effet un événement similaire aux transes, danses de possession ou orgies, là où les « émotions dionysiaques, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi⁶ ». Dans le tragique, cette conscience émerge quasi systématiquement de la vision de la mort du héros dont, par empathie, le public partage le funeste destin. Elle agit ici comme un mal nécessaire par lequel il met en scène, par substitution, son propre effacement. La mort de Jeanne d'Arc est un parfait exemple : enterrée par une version vieillie d'elle-même, une part survivante et anachronique, l'héroïne personnifie la disparition d'un sujet au profit d'une incarnation éternelle, excédant les limites de sa vie personnelle.

L'expérience tragique sollicite donc un affect creusé originellement par le manque, mais qui, dans un second temps, est compensé par le retour à un état pré-individuel, à la faveur duquel se rattacher à la grande communauté du vivant. Elle commande le déclenchement d'un désir de communion chez le spectateur, rendu tangible sous la forme du frisson. Ce dernier se découvre, en fin de compte, comme un acte d'amour par lequel l'anéantissement de soi se transforme en appel au groupe. La joie tragique n'est donc pas un rire désespéré, mais au contraire, la jouissance d'un sujet éclaté dépassant l'inquiétude d'être un individu mortel pour devenir un élément de la masse vivante, par-delà les limites de sa seule existence : « nous connaissons la félicité de vivre, non pas comme individus, mais en tant que ce vivant unique qui engendre et procréé, et dans l'orgasme duquel nous nous confondons. »⁷ Ainsi en va-t-il de la représentation des limbes dans la mise en scène de *Moses und Aron* de Schönberg par Castellucci. Les trois murs bordant la scène immaculée sont traversés d'une ouverture horizontale et laissent apercevoir un magma de chairs nues à peine identifiable. Corps grouillant d'une humanité en lambeaux, la masse organique évolue entre bacchanale et agonie collective dans une scène aussi régressive que terriblement désirable.

the burning bush in *Go Down Moses* depicted by a rotating piston or the Andy Warhol character in the *Divine Comedy*. Echoing Nietzsche for whom “our taste for tragedy remains inexplicable,” Castellucci organizes his plays around secret elements, conducive to appearing shudders, the excess of which is matched only by their absurdity. In front of this incomplete knowledge, spectators are held in a state of anticipation that excites them as much as it terrifies them.

Dionysian knowledge strives for a truth that is just as paradoxical, affirming that finitude is not a real end by substituting the promise of an endless transformation for the necessity of death. It thus leads to overcoming the fear of one’s death in favour of a full awareness of the eternity of life. With Nietzsche, this knowledge is acquired in a twofold process. The tragic at first triggers “a mystical self-abrogation”⁵ as an individual subject, before awakening a feeling of a quasi-organic community that goes beyond the limits of one’s individuality. The intensification of the vital feeling accompanies, in fact, an event similar to trances, possession dances or orgies in which “as the Dionysian excitement arises; as its power increases, the subjective fades into complete forgetfulness of self.”⁶ In the tragic, this awareness emerges almost systematically from witnessing the death of the hero, whose mortal destiny the audience partakes in by way of empathy. This witnessing here acts as a necessary suffering whereby the hero stages, through substitution, his own abrogation. The death of Jeanne d’Arc (Joan of Arc) is a perfect example: buried under a dated, anachronistic and enduring version of herself, the heroine personifies the disappearance of the subject in favour of an eternal embodiment that exceeds the limits of her personal life.

The tragic experience thus solicits an affect that is created originally from a lack, but which, in a second stage, is compensated by a return to a pre-individual state, whereby one can reunite with the greater community of life. It triggers a desire in the spectator for communion that is made tangible through the shudder. The shudder is revealed in the end as an act of love whereby the self-abrogation is transformed into a call for union with the group. Tragic joy therefore is not a desperate laugh, but on the contrary, the pleasure of an enraptured subject who overcomes the anxiety of being a mortal individual to become an element in the living mass, beyond the limits of one’s mere existence: “...we are fortunate vital beings, not as individuals, but as the one force of Life, with whose procreative joy we have been fused.”⁷

This also applies to the depiction of limbo in Castellucci’s production of Schönberg’s *Moses und Aron*. The three walls delimiting the immaculate stage are cut by a horizontal opening that gives a glimpse of a magma of barely identifiable naked flesh. This teeming body of humanity in tatters, this organic mass unfolds halfway between a bacchanal and group agony in a scene that is as regressive as it is terribly desirable.

The tragic thus is a shared cultural phenomenon: it expresses the dilemmas of the human condition that are depicted on stage by and for the community. The shudders associated with the scenes of reunion or separation, comparable to those experienced during demonstrations and mass applause, are linked to the dynamics of a social cohesion related to a feeling of community. It indicates a desire for group belonging, a more or less conscious desire to be joined with the other, to rediscover certain “social warmth” that would compensate for an absence represented by the death of the tragic hero. Also if “pleasure is deeper than suffering,”⁸ it isn’t because it makes one blind to the horror of the world, but quite the contrary, because Dionysian knowledge knows and recognizes its forms and causes. The distinction of the tragic work is precisely to make a pleasurable experience of this brief self-annihilation, recognized in its irreducible necessity, which triggers both the anxiety of a being dispossessed of one’s identity and the excitement of having one’s desire reconnected with an archaic sociability.

Conceived in terms of a Dionysian aesthetic, tragic joy provides a hermeneutic framework capable of linking the euphoric and anxiety-provoking dimensions of an work of art, stimulating the shudder. Beyond demonstrating the current relevance of Nietzsche’s thought, in regard to Castellucci’s visual arts-oriented theatre, the question of tragic joy makes it possible to recreate the ambivalent causality of an affect faced with the tragedy of life. More metaphysical than physiological, the bitter sweet experience of the shudder finally reveals this unconscious driving force whereby the fear of death is transformed through art into a lust for life.

Translated by Bernard Schütze

1. “...great things remain for the great, the abysses for the profound, the delicacies and shudders for the refined...” in Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Part II § 43, trans. F. W., Kaufmann, 1989, New York, Vintage Books.

2. A concept that Nietzsche first introduced in *The Birth of Tragedy*, trans. Walter Kauffman, New York, Doubleday, 1967, § 16, 17, 21, 22.

3. Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols*, Oxford University Press, trans. Walter Kauffman, 1998, 80.

4. This Nietzsche quote is taken from the *Posthumous Fragments* published between 1870 and 1873, numbered 19 (210) in the Colli-Montinari edition: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 15 vols., Munich, Walther de Gruyter, 1980). Our translation.

5. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, op. cit., 25.

6. *Ibid.*, 29.

7. *Ibid.*, 47.

8. Friedrich Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra*, the “Roundelay” poem, chapter 5, § 8, trans. F. W., & Kaufmann, W., New York, Modern Library, 1995.

Florian Gaité holds a Ph.D. in philosophy and is currently a researcher at Institut ACTE (Sorbonne Paris 1-CNRS) and an art critic (Art press, France culture, AICA member). His writing combines art theory, psychoanalysis, life sciences, in particular, in relation to the concept of “plasticity” and issues pertaining to affect. He is an adjunct professor in art theory at the universities of Lille III and Paris VIII, and he has co-directed a seminar at the Collège International de philosophie. He also is a consultant in drama and debate director at the CDN-La Commune d’Aubervilliers theatre.

Le tragique est donc un phénomène culturel en partage, il dit les dilemmes de la condition humaine représentés sur scène pour et par la communauté. Les frissons associés à des scènes de retrouvailles ou de séparation, comparables à ceux ressentis à l'occasion de manifestations et d'applaudissements, sont liés à la dynamique d'une cohésion sociale en lien avec le sentiment communautaire. Ils signalent un désir du collectif, une volonté plus ou moins consciente de faire corps avec autrui, de retrouver une certaine « chaleur sociale » qui compenserait une absence, la mort du héros tragique. Aussi, si le « plaisir est plus profond que la souffrance⁸ », ce n'est pas parce qu'il se rend aveugle à l'horreur du monde, mais bien au contraire, parce que la connaissance dionysienne en (re)connait les formes et les causes. Le privilège de l'œuvre tragique est précisément de transformer en jouissance ce bref anéantissement de soi qui, reconnu dans son irréductible nécessité, suscite à la fois l'angoisse d'être dépossédé de son identité et l'excitation de voir sa volonté appelée à une sociabilité archaïque.

Pensée à l'aune d'une esthétique dionysiaque, la joie tragique fournit un cadre herméneutique apte à articuler les dimensions hédogène et anxigène d'une œuvre d'art provoquant le frisson. Au-delà de la démonstration de l'actualité de la pensée de Nietzsche, en regard du

théâtre plastique de Castellucci, la question de la joie tragique permet de reconstituer la causalité ambivalente d'un affect face à la tragédie de la vie. Plus métaphysique que physiologique, l'expérience douce-amère du frisson révèle enfin cet inconscient moteur par lequel la peur de mourir se transforme artistiquement en fureur de vivre.

1.

« Les grandes choses demeurent réservées à ceux qui sont grands, les abîmes à ceux qui sont profonds, les finesesses et les frissons à ceux qui sont subtils », *Par-delà bien et mal*, § 43, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2000, p. 666.

2.

Cf *La Naissance de la tragédie*, § 16, 17, 21, 22, Paris, Gallimard, 1971, p. 109-121 et 135-146.

3.

Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 151.

4.

Cette citation de Nietzsche est issue des *Fragments posthumes* rédigés entre 1870 et 1873, numéroté 19 [210] dans la classification Colli-Montinari. La traduction retenue est celle modifiée par Barbara Stiegler dans *Nietzsche et la biologie*, Paris, PUF, 2001, p. 35.

5.

Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 46.

6.

Ibid., p. 44.

7.

Ibid., p. 115.

8.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, IV, « La Chanson ivre », § 8, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2003, p. 613.

Docteur en philosophie, **Florian Gaité** est chercheur rattaché à l'Institut ACTE (Sorbonne Paris I-CNRS) et critique (Art press, France culture, membre AICA). Ses travaux croisent théorie de l'art, psychanalyse et sciences du vivant, notamment à partir du concept de « plasticité » et des problématiques relatives à l'affect. Il est chargé de cours en théorie de l'art aux Universités de Lille III et de Paris VIII, et a codirigé un séminaire au Collège International de philosophie. Il est également conseiller en dramaturgie et en charge des débats au théâtre CDN-La Commune d'Aubervilliers.

Romeo Castellucci, *El Metope del Partenon*, 2015. Photo : Guido Mencari.

