Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

13 | Été | 2025
Fragiles acrobates

« Jusqu'où ça va tenir ? » : agrès de papier ou de la déchirure comme force lacunaire dans *Pli* de Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Merat (2022)

« How long will it hold out? »: paper apparatus in circus arts and tearing as patchy force in Pli/Fold *by Inbal Ben Haim, Domitille Martin and Alexis Merat (2022)*

Noémie Grenier

https://www.peren-revues.fr/demeter/2221

DOI : 10.54563/demeter.2221

Référence électronique
Noémie Grenier, « « Jusqu'où ça va tenir ? » : agrès de papier ou de la déchirure comme force lacunaire dans *Pli* de Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Merat (2022) », *Déméter* [En ligne], 13 | Été | 2025, mis en ligne le 01 octobre 2025, consulté le 10 octobre 2025. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2221

Droits d'auteur
CC-BY-NC

« Jusqu'où ça va tenir ? » : agrès de papier ou de la déchirure comme force lacunaire dans *Pli* de Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Merat (2022)

« How long will it hold out? »: paper apparatus in circus arts and tearing as patchy force in Pli/Fold *by Inbal Ben Haim, Domitille Martin and Alexis Merat (2022)*

Noémie Grenier

PLAN

D'une philosophie du *care* appliquée au cirque à une dialectique du pli et de la déchirure
Un usage insolite du papier : redéfinition et métamorphose d'un matériau
Mise en scène du papier dans ses plis : force et fragilité d'un matériau insolite
L'ambivalence de la déchirure comme force lacunaire
Un déchirement cathartique : se jouer du détachement

TEXTE

1 « Jusqu'où ça va tenir ? [1] » : cette question, qui d'ordinaire au cirque tient en haleine le public dans une esthétique de la prise de risque comme « leçon de force » autant que comme « leçon de cran [2] », est aujourd'hui revisitée par les acrobates contemporains. Dans son spectacle *Pli*, Inbal Ben Haim interroge ainsi sa pratique circassienne et le risque présent dans toute voltige, en les mettant en abîme avec la fragilité de toute condition humaine, dans un dispositif original de suspension aérienne sur papier. Elle rejoint en cela les débats contemporains sur les dangers pris dans la pratique circassienne : « la mise en danger est-elle une modalité d'expression des artistes de cirque [3] » ? Inbal Ben Haim précise lors d'un entretien que ses questionnements sur la fragilité lui seraient venus d'une importante blessure à l'épaule [4]. L'objectif est pour elle de renouveler le langage acrobatique du cirque contemporain en tenant compte de la vulnérabilité des artistes de cirque, sans pour autant renoncer à une certaine esthétique de la prouesse [5], pour découvrir une beauté qui

« n'a pas uniquement partie liée avec la prouesse et le danger[6] ». *Pli* se présente ainsi comme une « fable chorégraphique et acrobatique[7] », mettant en scène une suspension impressionnante sur papier, et associant d'une part une hybridation de la pratique circassienne avec les arts plastiques autour du matériau inédit au cirque qu'est le papier, avec d'autre part des modes d'expressions chorégraphiques, qui « emprunte[nt] à la danse [leur] écriture [et] cherchent avant tout […] à faire naître l'émotion[8] ». *Pli* est une « myriade » d'histoires, dont la dramaturgie repose sur des « images poétiques fortes[9] », liées ensemble d'abord par la place centrale donnée au papier, mais aussi par différents prismes de la fragilité évoqués en divers tableaux, allant d'une évocation de la symbiose entre l'homme et son environnement dans la constitution d'une forêt de papier comme autant d'agrès pour accueillir l'acrobatie autant que la simple contemplation ; puis présentant la voltigeuse dans un numéro entre acrobatie au sol et contorsion dansée, lui permettant de s'extraire lentement, comme un animal ou un insecte, d'une mue intégralement faite de papier se déchirant progressivement ; jusqu'à enfin proposer une variation des techniques de constitution des agrès en papier dans un numéro de voltige se terminant par la traversée de différentes strates de papier dans un mouvement de réception lente vers le sol, comme autant de filets ici transpercés. Nous nous proposons d'observer la richesse de cette évolution de l'esthétique circassienne dans une perspective philosophique et surtout phénoménologique, en questionnant le renouvellement des arts du cirque à l'aune de la philosophie du *care*, puis à partir de la récurrence des notions de pli et de déchirure dans les écrits de Renaud Barbaras, pour découvrir les pistes conceptuelles que ces nouvelles pratiques semblent dessiner. Notre hypothèse est alors la suivante : par son usage du papier et son déplacement du risque dans les arts du cirque vers une nouvelle forme de prouesse, *Pli* nous aiderait à observer une esthétique fondée sur la dialectique entre le pli et la déchirure dans le cadre de la définition phénoménologique de la vie par sa lacune.

D'une philosophie du *care* appliquée au cirque à une dialectique du pli et de la déchirure

2 « Le risque apparaîtrait différemment dans une société qui serait organisée autour de la référence au *care* » affirme Joan Tronto dans *Le risque ou le care* ?[10]. En effet, ce que l'on nomme les éthiques du *care* attestent d'une nouvelle compréhension du risque en le replaçant dans le cadre d'une « sollicitude ou [d'un] souci des autres[11] ». Les traditionnelles esthétiques circassiennes de la prouesse et de la prise de risque s'adaptent à cette reconnaissance de la vulnérabilité des artistes, comme en témoignent les travaux de Philippe Goudard[12], ainsi que les diverses mises en scène de la fragilité dans les arts du cirque contemporains. L'image du cirque dans les textes philosophiques s'en trouve également questionnée. Le dépassement de soi nietzschéen dans la prise de risque chez le danseur de corde[13], qui était au fondement des esthétiques de la performance comme « spasme existentiel » comportant « un certain danger » chez Arthur Danto[14], et toutes les formes « d'existentialisme acrobatique » analysées par Peter Sloterdijk[15], se confrontent aujourd'hui à des pratiques créatives, où « le corps sacrifié deviendrait ainsi un corps abandonné – au plaisir de l'artiste et du spectateur, à l'élan du désir créateur[16] » comme l'affirme Philippe Goudard. D'autre part, ces anciennes esthétiques du risque se redéfinissent face au développement des arts de la réparation, voire des esthétiques remédiatrices ou thérapeutiques, dont le but est de dire « les moi blessés, […] les corps souffrants » dans une perspective empathique, « relationnelle » et « aidante » qu'Alexandre Gefen nomme en littérature un « tournant esthético-éthique[17] ».

3 Inbal Ben Haim elle-même utilise des formes de « pédagogie thérapeutique » du cirque autour de certaines de ses créations, notamment dans le cadre de son premier spectacle *Racine(s)* et d'un partenariat mené avec un local de femmes SDF à Grenoble, proposant des « moments ludiques » autour de la réappropriation du corps et de l'instabilité[18]. Née à Jérusalem en 1990, elle se forme au cirque aérien en Israël au Free Dome Project, et au Cirque Shabaz, puis en

France à Piste d'Azur, au Centre régional des arts du cirque PACA et au Centre national des arts du cirque (CNAC) de Châlons-en-Champagne[19]. Ses différentes créations s'inscrivent dans une réflexion sur les métamorphoses, depuis son spectacle *Racine(s)*, co-créé en 2018 avec L'Attraction Compagnie, traitant de notre relation à la terre entre enracinement et nomadisme, et jusqu'à son spectacle *Anitya, L'impermanence* (2025), qui, à partir d'une méditation sur la loi de la conservation de la masse de Lavoisier, se demande « ce qu'il reste après la déconstruction[20] ». Dans sa deuxième création *Pli* (2022), Inbal Ben Haim se focalise sur l'instant de la catastrophe dans une dialectique entre maintien et destruction, entre pli et déchirure : jusqu'où ses agrès de papier peuvent-ils tenir et « qu'est-ce qui se passe une fois que ça se déchire[21] » ? Elle s'associe alors avec la plasticienne et scénographe Domitille Martin, spécialisée dans les agrès de cirque, et dont les œuvres s'inspirent essentiellement d'un imaginaire de la métamorphose végétale, animale, minérale et humaine[22]. Le plasticien plieur-froisseur de papier Alexis Merat, également ingénieur en mécanique des matériaux avancés[23], fait aussi partie de l'équipe de création. Cette hybridation des arts du cirque avec d'autres disciplines comme les arts plastiques participe au renouvellement de son vocabulaire, dans un maintien de la prouesse par une suspension sur papier plié inédite, mais en questionnant avant tout les échos entre les possibilités physiques ou plastiques du papier et la fragilité de toute existence, entre pli et déchirure. Ne pourrions-nous donc pas émettre l'hypothèse de l'existence d'une esthétique de la déchirure, du déchirement, du détachement dans l'acceptation des fragilités et l'expérience pleine de nos failles dans une « joie de la fragilité » que Miguel Benasayag appelait de ses vœux[24] ?

Un usage insolite du papier : redéfinition et métamorphose d'un matériau

4 Le choix du papier comme matériau de suspension est bien sûr d'abord une prouesse technique, permise par la collaboration de différentes expertises, unies dans le cadre d'une résidence technique au CNAC en juillet 2021 dont le but était « d'établir un protocole

scientifique de construction des agrès[25] » pour tester la résistance de ce matériau innovant et « permettant d'acquérir une fiabilité proche de celle d'agrès conventionnés[26] ». Prouesse risquée lorsqu'on connaît la complexité d'un tel matériau. Comme le rappelle Florence de Mèredieu dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* :

> composé de fibres de cellulose – ce tissu qui constitue le squelette et l'ossature des végétaux –, le papier est donc obtenu par traitement de matières végétales. Pour qu'une feuille de papier soit solide, il faut que les fibres qui la constituent soient suffisamment enchevêtrées[27].

5 Le papier serait donc bien cette fibre et cette ossature naturelle, techniquement travaillée pour gagner en rigidité et devenir le confident de nos écrits comme de nos images. Toutefois, rappeler cette origine végétale du papier questionne également la confiance paradoxale que nous plaçons en lui, car il existe une fragilité indéniable du papier, que l'on désigne alors comme simple feuille volante et éphémère, retrouvant les cycles naturels dans un renvoi à la caducité des feuilles en automne[28], comme le rappelle Inbal Ben Haim lorsqu'elle contemple la lente chute des morceaux de papier qu'elle vient elle-même de déchirer, métaphore de la faillibilité de l'humanité elle-même[29]. Ainsi, le papier est d'ordinaire un simple support pour les œuvres d'art, voire même le plus souvent seulement dans le travail d'esquisse. Si ce n'est dans l'aquarelle où la qualité de son grammage entre dans le processus de création, ou dans la pratique de l'origami, où la transformation de sa planéité crée l'émerveillement[30], le papier est peu questionné pour lui-même. Ces utilisations du papier, qui occultent les propriétés de ce matériau, s'appuient sur la définition traditionnelle de la matière qui s'impose depuis Aristote : un composé de matière première (*hulè*) et de forme (*morphè*), en attente de cette dernière pour lui donner sens et subsistance, sans pour autant faire de cette matière un véritable substrat (*hupokeimenon*)[31]. *Pli* joue de cette ambivalence du papier en réaffirmant sa solidité tout en la mettant à l'épreuve de l'entropie[32] et de sa possible destruction. *Pli* s'inscrit alors dans la tradition de l'équilibrisme d'objets au cirque[33], qui accentue la prouesse en choisissant volontairement des objets fragiles, comme le verre.

6 Est-ce pourtant seulement la crainte soulevée par un matériau fragile qui est au cœur de ce spectacle ? Le choix d'une création à vue de l'ensemble des agrès, directement sur le plateau pendant la représentation, témoigne d'abord d'une accentuation de cette esthétique de la prouesse : le spectateur voit face à lui se transformer les extraits d'une grande bobine de papier en divers éléments de suspension (simple corde ou agglomération complexe de grands feuillets pliés ensemble). Comme le révèle Lucie Bonnet dans son compte rendu de la résidence au CNAC de l'équipe du spectacle : « C'était d'abord s'assurer que les spectateur.ice.s ne croient pas à une supercherie, et que cette rencontre entre cirque et papier ne se fasse pas sur le motif de l'illusion [34] ». Il semblerait pourtant que *Pli* cherche à dépasser cet effet de prouesse, pour questionner la matérialité du papier dans toutes ses potentialités [35]. La singularité de *Pli* se situe dans l'omniprésence du papier sous la forme de différentes performances plastiques et sonores. Domitille Martin vient donc sur le plateau constituer à vue le décor d'un paysage plein d'anfractuosités et de replis, qu'elle module pour constituer une métamorphose du papier en différentes évocations minérales. Alexis Merat joue quant à lui à plusieurs reprises avec les débris de papier, qu'il fait se soulever par des mouvements d'air, comme les feuilles mortes sont soulevées par le vent, rappelant la légèreté mais aussi la pesanteur de ces morceaux de papier. Le son émis par ce papier en mouvement constitue la bande sonore du spectacle, avec des jeux d'amplification et d'enregistrement, proposés par l'ingénieur du son Max Bruckert. Ces expériences sonores témoignent de cette résistance du papier, mais aussi de la tension à l'œuvre dans les fibres du papier au moment de sa déchirure. Tout un jeu de lumière, créé par Marie-Sol Kim, éprouve la transparence autant que l'opacité de ce matériau, la lumière traversant le papier tout en dévoilant sa fibre intérieure, et questionnant à nouveau cette substance paradoxale [36].

Mise en scène du papier dans ses plis : force et fragilité d'un matériau insolite

7 Comment l'emploi généralisé du papier au fondement de tous les agrès du spectacle, puisqu'il n'a pas pour unique finalité de proposer une prouesse de voltige, questionne-t-il plus fondamentalement les fragilités humaines ? Pour répondre à cette question, nous nous proposons de l'étudier en dialogue avec la phénoménologie contemporaine, pour approfondir le propos tenu par Inbal Ben Haim, selon lequel « nos propres fragilités [...] peuvent devenir forces[37] ». C'est alors la définition même de la vie qui est en jeu : elle serait à la fois un élan expansif et producteur, mais aussi une contingence fondamentale. La fragilité ne s'identifie pas à la faiblesse, comme le précise Jean-Louis Chrétien : la faiblesse est un état nécessaire et permanent, qui s'oppose à la force ; tandis que la fragilité est une possibilité contingente, parfois engendrée par la force elle-même, comme dans le cas de l'acier qui sera d'autant plus fragile à mesure qu'il sera solide[38]. Reconnaître cette fragilité inhérente à toute vie ne reviendrait donc pas simplement à renier la définition traditionnelle de la vie comme élan vital et puissance de création, en lutte contre la mort qui en serait le strict opposé ; mais à prendre au sérieux cet élan par ses lacunes, ce que la phénoménologie contemporaine tente justement d'accomplir, à travers le concept de « vie lacunaire[39] » chez Renaud Barbaras.

8 L'originalité du spectacle est de placer au centre de la performance la technique du pliage. Le pli est ambivalent : tantôt constitutif de la forme (comme dans la technique de l'origami), tantôt déconstruisant l'unité du support comme de la forme qu'il porte (pensons aux autoportraits froissés de Jirí Kolár qui condensent l'identité du modèle tout en dissimulant voire en mettant à mal son intégrité). L'opacité du papier apparaît souvent dans son altération[40] : il peut facilement être froissé, déchiré, corné. Pour transformer ce matériau insolite en possible agrès de cirque, le pliage opère une solidification par condensation de la matière et met en évidence son caractère compact. Nous voyons donc sur scène Inbal Ben Haim transformer

des extraits d'une grande bobine de papier, qui, à force de pliage, gagne suffisamment en solidité pour supporter l'acrobate en suspension. Dans le pli co-existent une fragilité et une force, dont témoignent autant les pratiques artistiques du pliage que les métaphores philosophiques reprenant l'image du pli, dans lesquelles s'inscrit avec originalité la thèse de Renaud Barbaras. Les différentes occurrences de l'image du pli dans le corpus philosophique ont justement pour spécificité de « désamorcer, en les compliquant, les couples d'oppositions qui traversent et structurent l'histoire de la philosophie [41] ». La notion de pli peut être reconnue d'un point de vue ontologique comme permettant l'unité d'une multiplicité chez de nombreux philosophes, dans un possible déploiement ou dépliement de l'être au sein d'un continuum entre son dedans et son dehors, notamment chez Leibniz. L'ouvrage de Deleuze sur le pli le commente à nouveaux frais [42] pour signaler la virtualité créative de la vie pensée comme force qui se déplie [43]. Pour autant l'image du pli renferme également un entrelacement nouveau au sein de la phénoménologie, dans un tout autre rapport à la notion de vie, notamment chez Renaud Barbaras, qui questionne le pli à l'aune d'un mouvement de repliement de la vie sur elle-même qu'interroge justement Inbal Ben Haim. Renaud Barbaras affirme dans *Introduction à la phénoménologie de la vie* :

> La limitation de la vie n'est pas nécessairement antinomique avec sa profusion. [...] Dans la mesure où l'Ouvert est le lieu de l'exode, pur Dehors qui s'ouvre indéfiniment devant l'approche, il faut conclure que ce vivre est nécessairement marqué par l'interruption de son ekstase originaire, voué à une sorte de suspens, de blocage, ou de retenu, bref affecté d'une limitation fondamentale. [...] La conscience ne désigne rien d'autre que cette retenue, cette interruption ou ce suspens au sein du vivre, inhérente à son rapport, toujours déçu, à l'Ouvert. La conscience n'est autre que ce rassemblement sur soi, cette réserve ou ce pli induits par le retard ou le retrait sur soi du vivre comme vivre dans l'Ouvert [44].

9 L'antinomie alors questionnée par Renaud Barbaras dans l'image du pli est la tension au sein même de la vie entre cette dynamique vitale de l'élan, qu'il traduit par la notion de « profusion », et d'autre part une « limitation de la vie » qu'il thématise dans son travail comme sa dimension « lacunaire ». Or dans le spectacle *Pli*, le pli n'est pas là

dans la perspective de son dépliement, mais au contraire dans sa condensation, qui fortifie la matière. Par son repli sur soi dans des postures aériennes, la circassienne ne joue pas seulement d'une équilibration dynamique, mais aussi d'un recroquevillement sur soi, dans des poses chorégraphiques lentes en position fœtale. Cette profusion de la vie, condensée et comme mise en « réserve » dans son repliement permet de comprendre cette « vie lacunaire » que présente le phénoménologue [45]. Cette fragilité revendiquée de l'humanité dans sa manière de vivre le monde pourrait-elle alors réconcilier l'homme avec sa fragilité ?

L'ambivalence de la déchirure comme force lacunaire

10 *Pli* propose également différents jeux de déchirures : lors de figures réalisées à partir d'agrès volontairement montrés comme fragiles, l'acrobate déchire elle-même son propre agrès. Une scène marquante est la performance plastique proposée dans la scène de la mue, qui reconfigure la prise de risque dans la chute. Dans cette scène, Inbal Ben Haim est couverte entièrement d'un costume conçu intégralement en papier froissé. Réalisé par Clémentine Monsaingeon et Anaïs Heureaux, il s'inscrit dans la lignée des propositions d'Annette et Paul Hassenforder, qui employaient également du papier pour leurs créations de vêtements. Toutefois, ces derniers opposaient drastiquement l'art de l'origami dont ils se rapprochaient (qui est l'art de plier sans couper ni coller), avec le kirigami (qui est l'art de découper le papier) : « refusant d'utiliser les traditionnelles techniques de coutures, Annette conçoit des vêtements à partir du froissage et la tension du pli [46] ». Or, dans *Pli*, il ne s'agit pas de coudre ou de raccommoder, ni seulement de plier, mais bien de déchirer sans perspective d'une possible unité retrouvée. La scène de la mue consiste en une acrobatie au sol, mêlée à un travail de contorsion chorégraphiée, dont le but est alors de craqueler progressivement cette seconde peau [47] en vue de s'en extraire, dans un travail d'appui et de transfert de poids subtil et maîtrisé, toujours en harmonie et à l'écoute de la matière.

11 Si le pli, qui est au cœur du spectacle, appartient au « processus universel de morphogenèse [48] », la déchirure semble également représenter ce processus vital, comme en témoigne le phénomène de

la mue biologique. Renvoyant majoritairement aux insectes et aux reptiles [49], la mue a nourri les bestiaires anciens, qui y reconnaissaient un exemple pour les êtres humains : comme le serpent capable d'abandonner sa vieille peau malgré son lien au péché originel ; de même l'homme serait capable d'abandonner sa vie passée pour se renouveler [50]. Cette scène reconfigure l'esthétique de la prouesse et du risque, car cette mue n'est autre qu'une chute : chute par renouvellement d'une partie d'un être vivant dans la continuation de sa croissance. Inbal Ben Haim interroge cette chute, ici présentée comme vitale, et pourtant si redoutée dans les arts du cirque. La déchirure, d'ordinaire vue au cirque comme signe de la vulnérabilité aussi bien des voltigeurs lors d'une blessure que du matériel des agrès dans leur possible usure, devient ici l'occasion de méditer sur la puissance et la vitalité que cette déchirure pourrait contenir. Dans cette scène, ce n'est pas seulement la vulnérabilité de l'homme face aux accidents qui est questionnée, mais bien sa fragilité constitutive et pourtant nécessaire à son développement et ses métamorphoses, rappelant les distinctions conceptuelles formulées par Jean-Louis Chrétien dans son livre *Fragilité* : la fragilité n'est équivalente ni à l'usure, qui est un processus long, ni à la vulnérabilité, qui fragilise de l'extérieur [51]. La fragilité est un possible intérieur, une disposition propre à chaque corps, une propriété modale et intrinsèque.

12 La vie est alors redéfinie dans son rapport à la finitude de manière originale et similaire à la définition de la vie proposée par Renaud Barbaras. Il s'agit bien, pour le phénoménologue comme pour Inbal Ben Haim, de témoigner d'une limitation à l'œuvre dans la vie elle-même, et qui ne lui retire pas pour autant sa vitalité, comme la mue qui prouve le développement vital. C'est pourquoi Renaud Barbaras en vient à affirmer dans son livre *La Vie lacunaire* :

> Si on veut donc restituer à la vie sa véritable essence, il faut suspendre ces présupposés, penser la vie à partir d'elle-même, c'est-à-dire de ce qu'elle fait ou accomplit plutôt qu'à partir de la mort, dont elle s'épuiserait à endiguer la menace. On découvre alors que vivre ce n'est pas seulement survivre, qu'il y a une puissance et comme une créativité de la vie dans laquelle notre existence vient puiser et vis-à-vis desquelles elle n'apparaît plus comme un excès [52].

13 La mue, dans cette déchirure de l'être qui s'excède vers ce qui lui est extérieur, témoigne de ce désir pour l'extérieur qui nous caractérise, tout autant que la retenue. L'hybridation animale proposée par Inbal Ben Haim donne accès à ce point de vue de l'animal pour comprendre le rapport des étants au monde ouvert dans lequel ils vivent, faisant écho à Renaud Barbaras, qui remarque justement cette capacité de l'animal à vivre dans l'expansion et l'ouverture du monde, contrairement à l'homme qui a tendance à se replier sur lui-même au sein de ce qu'il nomme une « scission », une « séparation [53] ». La mue représenterait cette force vitale de l'animal qui parvient à vivre dans cette puissance du monde dont il tire sa vitalité [54].

14 Ce dialogue entre les arts du cirque et la phénoménologie nous rend attentifs au champ lexical de la déchirure chez Renaud Barbaras dans deux acceptions bien distinctes. Il utilise d'abord ce vocabulaire pour s'opposer à tout dualisme : la phénoménologie husserlienne, en maintenant un écart entre le sujet transcendantal et le monde, avait créé une déchirure dans le tissu du monde qu'il s'agissait de « recoudre [55] » dans les phénoménologies postérieures. Toutefois, Renaud Barbaras reconnaît ensuite l'impossibilité de ce raccommodage du tissu du monde car le monde conserve une transcendance par rapport au sujet [56]. Il poursuit l'image de la déchirure pour penser à la fois la lacune de l'intentionnalité et la surpuissance du monde en dépassant tout dualisme : dans *L'Appartenance, vers une cosmologie phénoménologique*, la surpuissance du monde est pensée comme « déflagration », déchirure individualisant les étants, sans devenir une séparation ou une perte [57]. La vie serait alors à apprivoiser comme notre appartenance commune à la déchirure [58]. *Pli* présente justement la déchirure qui n'est pas ce danger que nous craignons, mais bien la vitalité du vivant, lié par la possibilité de sa déchirure. *Pli* nous permet donc de dévoiler ce mouvement à contre-courant des esthétiques de la réparation dans les arts du cirque comme dans la phénoménologie de Renaud Barbaras, préférant les jeux de déchirures. Une déchirure irréparable, mais surtout une déchirure active, choisie et volontaire, qui se rapproche alors davantage de l'acte de déchirer pour se détacher. Car si la déchirure est le résultat d'un dommage, le déchirement est à la fois l'action et son résultat [59].

Un déchirement cathartique : se jouer du détachement

15 L'action de déchirer pourrait-elle finalement devenir un acte cathartique ou ludique [60] pour apprivoiser notre fragilité ? Comme l'affirme Jean-Louis Chrétien :

> La fragilité humaine, loin de former l'annonce que je serai défait au combat, ou l'excuse pour ne pas combattre, est par excellence le lieu même de la lutte pour accomplir son humanité en justice et en vérité. Elle n'est pas seulement ce contre quoi je lutte, mais ce par quoi je lutte et atteins ma dignité [61].

16 Lieu de la lutte, la fragilité devrait témoigner de sa force, ce qui pour Jean-Louis Chrétien, revient à créer une « contradiction performative » : dans le poème « La cloche fêlée », Baudelaire présente « la fêlure de la voix [qui] est irréparable et définitive, mais [qui] se dit d'une voix sûre [62] ». Dans *Pli*, le travail technique de sécurisation des agrès de papier consiste autant dans un pliage que dans des déchirures, permettant malgré tout à Inbal Ben Haim de travailler en confiance. Cependant, cette confiance est singulière : d'après Jean-Louis Chrétien, « la fêlure n'est plus alors la mort violente de la confiance, mais la condition d'une autre confiance, plus mûre, plus pénétrée d'humilité et d'expérience [63] ». Dans *Pli*, travailler sur des suspensions faites entièrement de papier nécessite de modifier le rapport traditionnel aux agrès. Ils ne sont pas ici une sécurité normative première à préserver : la confiance se gagne peu à peu par de multiples expérimentations autour de la matière, que la circassienne apprivoise, au point de pouvoir elle-même se sentir capable de déchirer une partie de ses agrès. Ceci témoigne de la nouvelle approche des agrès dans le cirque contemporain : les artistes de cirque ne sont plus seulement « objectivés » par leurs agrès, en dépassant leurs limites dans les exigences qu'impose l'objet ; ils se libèrent de cette emprise, tenant à distance "la prouesse, ce qui ne remet pas en cause l'existence de la virtuosité" comme l'affirme Martine Maléval [64].

17 Quel sens attribuer alors à cette déchirure volontaire ? Pour Jean-Louis Chrétien, si la déchirure comme la brisure évoquent la fatalité et la catastrophe, elles renvoient aussi à une possible « fascination [...] pour l'éclatement[65] » : les matériaux fragiles suscitent des « pulsions opposées[66] » à la fois de protection et de destruction, chacune pouvant devenir excessives. Les tentatives de réparation peuvent même paradoxalement encourager de façon perverse la destruction préalable de ce qui pourrait ensuite être réparé à loisir[67]. Faudrait-il pourtant voir dans tout acte de déchirure un passage à l'acte ou un *raptus* destructeur ? On sait que l'acrobate de cirque est exemplaire en matière de ce que l'on a coutume de nommer les « conduites à risque[68] ». Toutefois, dans *Pli*, l'esthétique du fragment[69] n'est pas une esthétique de la blessure comme dans le Body Art[70], ni une mise en danger de la circassienne : il s'agit non pas de précipiter la déchirure catastrophale, mais d'apprivoiser la prise de risque pour gagner en confiance, ou tout du moins expérimenter une certaine forme de détachement. Cela donne lieu dans *Pli* à une impressionnante scène de lâcher-prise : l'acrobate, après avoir exécuté un numéro de voltige au cours duquel elle déchire progressivement et soigneusement l'agrès sur lequel elle est en équilibre, finit par l'avoir tant déchiré qu'elle n'a plus qu'une seule option, mettant en scène son doute puis sa résolution : se laisser tomber de ce qui reste de son agrès. Cette scène de prouesse est un moment fort du spectacle : elle dramatise, tout en la questionnant, la chute tant redoutée de l'acrobate, qui n'a pourtant ici rien d'accidentel car cette chute est plutôt un saut préparé en lâcher-prise.

18 De plus, Jean-Louis Chrétien définit la fragilité en reprenant le terme géologique et psychologique de « clivage » : « est fragile ce qui peut se briser [...] facilement [selon] la constitution propre de l'être[71] ». Or, l'intégrité subsistante de tout être n'en est pas moins fondée sur des lignes de failles que décrivait déjà Freud pour définir le psychisme :

> Une partie du moi s'oppose au reste. Le moi peut donc se cliver [...] dans le cours d'un bon nombre de ses fonctions, passagèrement du moins. [...] La pathologie peut, en les agrandissant [...], attirer notre attention sur des conditions normales qui, autrement nous auraient échappé. Là où elle nous montre une cassure ou une fissure, il peut y avoir, normalement, une articulation. Si nous jetons un cristal par terre, il se brise, mais pas n'importe comment, il se casse suivant ses

> directions de clivage en des morceaux dont la délimitation, bien qu'invisible, était cependant déterminée à l'avance par la structure du cristal[72].

19 Toute constitution substantielle prendrait donc appui paradoxalement sur des failles latentes qui la structurent. La déchirure n'est jamais aléatoire et suit les lignes de clivage de la matière : dans *Pli*, les jeux de déchirures présentent ce lien entre déchirure, pliage, froissage, et lignes de forces plus ou moins structurées dans la matière, témoignant de notre vitalité paradoxale. Les déchirures du papier sont nettes et précises, montrant toujours de manière latente l'existence des fibres de la matière : la déchirure dévoile donc à la fois la force, mais aussi les lignes comme anticipées de sa fragilité.

20 La confiance dans les agrès provient donc d'une dialectique complexe entre pli consolidant et déchirure paradoxalement consentie. Quand Inbal Ben Haim se demande « Jusqu'où ça va tenir ?[73] », elle témoigne de cette confiance en son maintien, conquise par la répétition, et pourtant jamais acquise. Notre questionnement a donc été triple. D'abord la requalification du risque circassien en fragilité virtuose nous permet de voir comment les esthétiques circassiennes se redéfinissent aujourd'hui à l'aune de leur hybridation avec d'autres disciplines, comme les arts plastiques ou la danse, par-delà la seule prouesse. Ensuite, l'émergence des questionnements esthético-éthiques du *care* entre en écho avec les questionnements sur la fragilité que propose Inbal ben Haim dans son spectacle, dans le but de révéler non seulement les potentialités cachées dans ce qui est dit fragile, mais aussi la force que renferment nos fragilités. Cela permet enfin de comprendre nos failles à l'aune de cette force paradoxale présente dans la « vie lacunaire », à mi-chemin entre élan vital, repli et détachement chez Renaud Barbaras. Dépassant notre point de vue quotidien sur la fragilité, l'expérience esthétique serait ainsi le lieu privilégié de la mise au jour de cette appartenance phénoménologique universelle à la déchirure, que les hybridations circassiennes de *Pli* laissaient apparaître. La déchirure se rejoue alors comme action volontaire de déchirement et de détachement, action se révélant comme une force de lâcher prise à méditer. Le spectacle *Pli* nous propose donc une paradoxale expérience de regain de confiance dans la chute, dans une fragilité du papier à la fois apprivoisée et sans cesse volontairement remise en cause. La circassienne témoigne ainsi

d'un regain de confiance dans un détachement parfois vital, dont le spectacle questionne la force poétique.

Miguel Benasayag, *La Fragilité*, Paris, La Découverte, 2004.

Sigmund Freud, « La Décomposition de la personnalité psychique » [1915-1917], Sigmund Freud et Rose-Marie Zeitlin, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, 1984.

BIBLIOGRAPHIE

Adrian, *Attractions sensationnelles : les « casse-cou » du cirque et du music-hall*, Bourg-La-Reine, Adrian, 1962.

Adrian, *Le Sens de l'équilibre : équilibristes, fildeferistes, funambules, cyclistes, patineurs, perchistes : une clef pour l'art du cirque*, Paris, Paul Adrian, DL 1993, 1993.

Claude d'Anthenaise, Janine Janet, et Musée de la chasse et de la nature, *Janine Janet, métamorphoses*, Paris, Norma, 2003.

Aristote, *Métaphysique*, Paris, Flammarion, 2008.

Aristote, *Physique*, Paris, Flammarion, 2000.

Aristote, *Catégories*, dans *Organon*, Paris, , Editions Flammarion, 2007.

Rudolf Arnheim, *Entropy and art: an essay on disorder and order*, Berkeley, University of California Press, 1971.

Renaud Barbaras, *Vie et intentionnalité : recherches phénoménologiques*, J. Vrin, 2003.

Renaud Barbaras, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008.

Renaud Barbaras, *La Vie lacunaire*, Paris, J. Vrin, 2011.

Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2013.

Renaud Barbaras, *L'Appartenance : vers une cosmologie phénoménologique*, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 2019.

Pierre-Marc de Biasi et Marc Guillaume, *Pouvoirs du papier*, *Les Cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard, 1997.

Lucie Bonnet, « Résidence technique. Pli et ses agrès de papier », Chaire ICiMa (9 février 2022). Pli et ses agrès de papier. *ICiMa - Chaire d'Innovation Cirque et Marionnette*, https://doi.org/10.58079/psqm [Consulté le 12 mai 2025].

Luc Boucris, Jean-François Dusigne, Romain Fohr, et Centre de recherche en arts et esthétique, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier / Vic-la Gardiole, l'Entretemps, 2010.

Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967.

Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1987.

Centre interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, *Logiques de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine*, Jean-Pierre Mourey, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996.

Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, les Éditions de Minuit, 2017.

Arthur Coleman Danto et Claude Hary-Schaeffer, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

Grégory Cormann, Sébastien Laoureux et Julien Pieron, *Différence et identité : les enjeux phénoménologiques du pli*, Hildesheim, 2006.

Christophe Degueurce et Hélène Delalex, *Beautés intérieures : l'animal à corps ouvert*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2012.

Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

Mélanie Drouère, « Inbal Ben Haim, déplier l'humain », *Maculture*, entretien du 8 décembre 2022, https://www.maculture.fr/inbal-ben-haim [consulté le 5 mai 2025].

Rosalind Epstein Krauss, Yves-Alain Bois et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

Alexandre Gefen et Sandra Laugier, *Le Pouvoir des liens faibles*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Noëlle Giret, *Les Arts du cirque au XIXe siècle*, éd. Bibliothèque nationale de France, Arcueil, Ed. Anthèse, 2001.

Philippe Goudard, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gely-du-Fesc, Éditions espaces 34, 2010.

Mathias Goy, « Entretien avec Renaud Barbaras », *Le Philosophoire*, n° 46, 2016. p. 135-165, https://doi.org/10.3917/phoir.046.0135 [consulté le 4 mai 2025].

Lucien Guirlinger, *Philosophie de la déchirure et du déchirement*, [s. l.] m-éditer, 2010.

Pierre Hivernat et Véronique Klein, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010.

David Le Breton, *Conduites à risque : des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

Hélène L'Heuillet, « Le Désir de réparation, sens et limites », *Réparer, Sens-Dessous*, 2(30), 2022. DOI : https://doi.org/10.3917/sdes.030.0101 [consulté le 14 avril 2025].

Hugues Le Roux et Jules Arsène Garnier, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1889, http://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k204571t, [consulté le 3 mai 2025].

Marielle Macé, « Caillois, technique du vertige », *Littérature*, 170(2), 2013, p. 8-20, https://doi.org/10.3917/litt.170.0008.

Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008.

Johann Michel, *Le Réparable et l'irréparable : l'humain au temps du vulnérable*, Paris, Hermann, 2021.

Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman, *Qu'est-ce que le care ? : souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009.

David Moinard, Anna Knight et Arby Gharibian, *Les Mues / Moultings*, éd. Grégoire Robinne, Marine Morin, et *Le Voyage à Nantes*, Paris, Ed. Dilecta, DL 2014, 2014.

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. Paul Mathias et Blaise Benoit, Paris, Flammarion, 2006.

Karine Noël, Damien Fournier, David Soubies, Arnaud Thomas, Thomas William, et Centre national des arts du cirque, *L'Évolution de l'acrobatie contemporaine : regards croisés sur les pédagogies*, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque (CNAC), 2018.

Patricia Paperman et Sandra Laugier, *Le Souci des autres : éthique et politique du « care »*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.

Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.

François Pépin, Guillaume Lecointre (dir.) *Diderot, l'humain et la science*, Paris, Editions Matériologiques, 2017.

Catherine Reverzy, *Femmes d'aventure : du rêve à la réalisation de soi*, Paris, Odile Jacob, 2001.

Peter Sloterdijk et Olivier Mannoni, *Tu dois changer ta vie : de l'anthropotechnique*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011.

Étienne Souriau et Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Jean-Charles Trebbi, *L'Art du pli : design et décoration*, Paris, Editions Alternatives, 2008.

Jean-Charles Trebbi, Chloé Genevaux et Guillaume Bounoure, *Un nouvel art du pli*, Paris, Éditions Alternatives, 2015.

Joan C. Tronto et Fabienne Brugère, *Le Risque ou le care* ? Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

Joan C., Tronto, *Un Monde vulnérable : pour une politique du care*, Paris, Éditions la Découverte, 2009.

Elise Voisin, *Beauté animale*, album de l'exposition : Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 21 mars-16 juillet 2012, Paris, Réunion des Musées nationaux-Grand Palais, 2012.

Emmanuel Wallon (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, 2013.

NOTES

1 Présentation par Inbal Ben Haim lors des plateaux du groupe des 20 théâtres en île de France, le 21 février 2021 à Saint Michel-sur-Orge, URL : https://www.youtube.com/embed/hFxClJByaSE?feature=oembed [consulté le 28 janvier 2025].

2 Adrian, *Attractions sensationnelles : les « casse-cou » du cirque et du music-hall*, Bourg-La-Reine, France, Adrian, 1962, p. 12.

3 Philippe Goudard, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », dans *Le Cirque au risque de l'art*, Emmanuel Wallon (dir.), Arles, Actes Sud, 2013, p. 27.

4 Mélanie Drouère, « Inbal Ben Haim, déplier l'humain », *Maculture*, entretien du 8 décembre 2022, https://www.maculture.fr/inbal-ben-haim [consulté le 5 mai 2025].

5 Dans *Panorama contemporain des arts du cirque*, Pierre Hivernat et Véronique Klein montrent bien cette longue histoire du cirque, allant d'un cirque de la transmission et de la tradition sous le chapiteau, aux grands cirques d'*entertainment* et leurs « effets « wouahh », puis l'avènement du cirque contemporain dans lequel « désormais la mise en scène, la chorégraphie, l'image sont convoquées dans la majorité des spectacles pour donner du sens à la prouesse circassienne ». Pierre Hivernat et Véronique Klein, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Paris, Textuel, 2010, p. 21.

6 Emmanuel Wallon, *op. cit.*, p. 18.

7 Philippe Goudard, « Cirque intérieur », Luc Boucris, Jean-François Dusigne, Romain Fohr, et Centre de recherche en arts et esthétique (dir.), *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier / Vic-la Gardiole, l'Entretemps, 2010, p. 51.

8 David Soubies « L'évolution de l'acrobatie dans le cirque contemporain depuis les années 1980 », dans *L'Évolution de l'acrobatie contemporaine : regards croisés sur les pédagogies*, Karine Noël, Damien Fournier, David Soubies, Arnaud Thomas, William Thomas, et Centre national des arts du cirque (dir.), Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque (CNAC), 2018, p. 10-13.

9 Mélanie Drouère, « Inbal Ben Haim, déplier l'humain », *Maculture*, entretien du 8 décembre 2022, https://www.maculture.fr/inbal-ben-haim [consulté le 5 mai 2025].

10 Joan C. Tronto et Fabienne Brugère, *Le risque ou le care* ?, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 39.

11 Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, Paris, Presses universitaires de France - Humensis, 2021, p. 3.

12 Philippe Goudard, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gely-du-Fesc, Éditions espaces 34, 2010.

13 Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra », *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. Paul Mathias et Blaise Benoit, Paris, Flammarion, 2006, p. 22-30.

14 « Je les appellerai les arts de perturbation [qui doivent] produire un spasme existentiel par une intervention des images dans la vie. [...] Les arts regroupés sous ce nom comportent une certaine menace, voire promettent un certain danger, et ils compromettent la réalité avec une force que les arts plus fortement implantés et leurs descendants ont perdue. », Arthur Coleman Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

15 Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie : de l'anthropotechnique*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, p. 94.

16 Philippe Goudard, « Esthétique du risque : du corps sacrifié au corps abandonné », Emmanuel Wallon (dir.), *op. cit.*, p. 33.

17 Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au* XXI*e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 12.

18 Mélanie Drouère, « Inbal Ben Haim, déplier l'humain », *Maculture*, entretien du 8 décembre 2022, https://www.maculture.fr/inbal-ben-haim [consulté le 5 mai 2025].

19 https://cnac.fr/fr/formations/alumni/inbal-ben-haim [consulté le 26 avril 2025]

20 Note d'intention pour le spectacle *Anitya*, *L'impermanence* (2025), disponible sur le site https://cirqaura.com/inbal-ben-haim-la-conservation-de-la-masse-titre-provisoire/ également disponible via le lien suivant https://drive.google.com/file/d/1ZJL5t_efex-BSDqjYGrnwETCRI4F7KLG/view?usp=drive_link [consulté le 26 avril 2025].

21 Présentation par Inbal Ben Haim lors des plateaux du groupe des vingt théâtres en Île-de-France, le 21 février 2021 à Saint Michel-sur-Orge, URL : https://www.youtube.com/embed/hFxClJByaSE?feature=oembed [consulté le 28 janvier 2025].

22 https://www.maisoncourbe.fr/domitille-martin [consulté le 26 avril 2025].

23 https://www.ateliersmedicis.fr/le-reseau/acteur/alexis-merat-23204 [consulté le 26 avril 2025].

24 Miguel Benasayag, *La Fragilité*, Paris, La Découverte, 2004, p. 202.

25 Voir à ce propos le site de la Carnet Hypothèses de la Chaire ICiMa d'Innovation cirque et marionnette du CNAC https://icima.hypotheses.org/6278 [consulté le 26 avril 2025].

26 Compte-rendu de cette résidence, rédigé par Lucie Bonnet, cordéliste et doctorante en Arts de la Scène à l'Université Grenoble Alpes https://icima.hypotheses.org/files/2022/02/Article-blog_Pli.pdf [consulté le 26 avril 2025].

Il s'agissait donc de mêler une connaissance technique de ce matériau par l'ingénieur Alexis Merat, une esthétisation autant qu'une sécurisation de la prouesse par la technicité des exigences d'un agrès de cirque par Domitille Martin, et enfin une virtuosité de l'équilibration sur cet appui insolite par Inbal Ben Haim. Pensons également aux recherches sur « l'efficacité structurale des structures plissées » dans l'architecture, dont la rigidité a été démontrée. Pensons aussi aux utilisations contemporaines du carton dans le mobilier et l'architecture. Voir à ce propos Jean-Charles Trebbi, *L'Art du pli : design et décoration*, Paris, Editions Alternatives, 2008, p. 20 et 120-123.

27 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, p. 190.

28 Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Les Editions de Minuit, 2017, p. 19.

29 *Ibid.*, p. 21.

30 Jean-Charles Trebbi, *op. cit.*, p. 9-10.

31 On sait qu'Aristote prend en considération la cause matérielle dans son étude de la causalité, mais refuse à la matière le statut de substrat, la considérant toujours comme informe en elle-même. Voir à ce propos Aristote, *Physique*, II, 3, *Métaphysique*, Z 7, et *Catégories*, 8.

32 « Dégradation constante et irréversible de l'énergie dans tout un système, dégradation "qui se traduit par un état de désordre toujours croissant dans la matière" selon le Petit Robert […]. L'entropie est un mouvement négatif : elle présuppose un ordre initial et la détérioration de cet ordre », Yves-Alain Blois, « Introduction : la valeur d'usage de l'informe », dans *L'informe : mode d'emploi*, Rosalind Epstein Krauss, Yves-Alain Bois, et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 33.

33 Adrian, dans *Le Sens de l'équilibre*, affirme ainsi que : « les verres par leur fragilité, sont souvent privilégiés des équilibristes d'objets. […] De ce spectacle émanent quelques-unes des sensations maîtresses de l'attrait des jeux

du cirque : surprise, crainte, voire jubilation en référence au rire nerveux qui sourd quelquefois pendant des exercices difficiles. », Adrian, *Le Sens de l'équilibre : équilibristes, fildeferistes, funambules, cyclistes, patineurs, perchistes : une clef pour l'art du cirque*, Paris, Paul Adrian, 1993, p. 14.

34 Lucie Bonnet, « Résidence technique. *Pli* et ses agrès de papier », *op. cit.*

35 Comme en témoignent les philosophies de la chimie comme celle de Diderot. Voir à ce propos l'article de François Pépin, « L'homme laboratoire ? La chimie et l'anthropologie matérialiste de Diderot », dans *Diderot, l'humain et la science*, François Pépin, Guillaume Lecointre (dir.), Paris, Editions Matériologiques, 2017. Comme l'affirme Etienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, le matériau a « des tendances et des dispositions dont l'artiste tient compte » et « n'est pas sans propriétés intrinsèques ». L'artiste entre alors « dans un corps à corps avec le matériau », créant une « intimité profonde » avec celui-ci. Le papier se découvre alors dans sa texture singulière, et participe avec moins de transparence à l'œuvre. Voir l'article « matériau », dans *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau et Anne Souriau, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

36 S'inspirant alors de toute la tradition des abat-jour en papier, comme les abat-jour Klint ou les lampes Akari d'Isamu Noguchi. Voir à ce propos Jean-Charles Trebbi, *op. cit.*, p. 44.

37 Mélanie Drouère, « Inbal Ben Haim, déplier l'humain », *Maculture*, entretien du 8 décembre 2022, https://www.maculture.fr/inbal-ben-haim [consulté le 5 mai 2025].

38 Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 9-10.

39 Renaud Barbaras, *La Vie lacunaire*, Paris, Vrin, 2011.

40 Florence de Mèredieu rappelle que « la pliure correspond […] à une opacification de la matière. Car, pliée et repliée, ajoutée à elle-même, toute transparence s'opacifie », Florence de Mèredieu, « Matériologies, texturologies », *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2008, p. 333.

41 Grégory Cormann, Sébastien Laoureux et Julien Pieron, *Différence et identité : les enjeux phénoménologiques du pli*, Hildesheim, Zurich, New-York, G. Olms, 2006, p. 1.

42 Arnaud Bouaniche, « Gilles Deleuze : théorie du pli et logique de l'événement », *Ibid.*

43 Gilles Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 8-13.

44 Renaud Barbaras, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, J. Vrin, 2008, p. 260-261.

45 « Loin d'excéder la vie, la conscience s'enracine absolument en elle, en tire toute sa possibilité et elle ne se spécifie comme conscience humaine que par limitation de l'ouverture qui caractérise la vie originaire. Il s'ensuit qu'il n'y a d'anthropologie que privative. L'homme ne procède pas de quelque chose qui viendrait s'ajouter à la vie : l'homme, c'est la vie moins quelque chose, sa différence renvoie à une privation », Renaud Barbaras, *La Vie lacunaire*, *op. cit.*, p. 121.

46 Jean-Charles Trebbi, *op. cit.* , p. 65.

47 Ce numéro rappelle d'ailleurs l'importance singulière de la peau dans toute acrobatie : « dans les tissus cutanés se situent des récepteurs sensibles au contact […] qui sont à l'origine d'informations tactiles » qui permettent l'appui. Voir Denys Barrault, « Le corps en suspens », dans *Le Cirque au risque de l'art*, Emmanuel Wallon (dir.), *op. cit.*, p. 34-35.

48 Jean-Charles Trebbi, Chloé Genevaux et Guillaume Bounoure, *Un Nouvel Art du pli*, Paris, Éditions Alternatives, 2015, p. 8.

49 La chorégraphie proposée par Inbal Ben Haim s'inscrit dans le renouvellement du langage acrobatique par la danse, qui « développe des mouvements et une acrobatie plus intuitive, plus animale » d'après Karine Noël. Voir Karine Noël, « La Danse et l'acrobatie », dans *L'Évolution de l'acrobatie contemporaine : regards croisés sur les pédagogies*, Karine Noël (dir.), Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque, 2018.

50 Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen âge*, Paris, Seuil, 2011.

51 Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 7.

52 Renaud Barbaras, *La Vie lacunaire*, *op. cit.*, p. 182.

53 Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Paris, Vrin, 2013, p. 248.

54 « Les animaux vivent en retrait du monde, mais restent seulement en « exil », en constituant leur milieu propre ; tandis que l'homme vivrait en « exode » vis-à-vis du monde, dans une plus grande impuissance à vivre dans l'ouverture du monde ». *Ibid.*, p. 348.

55 Renaud Barbaras, *Introduction à la phénoménologie de la vie*, *op. cit.*, p. 18.

56 *Ibid.*, p. 347.

57 Renaud Barbaras, *L'Appartenance : vers une cosmologie phénoménologique*, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 2019, p. 70-80.

58 *Ibid.*, p. 21 et 48.

59 Voir à ce propos Lucien Guirlinger, *Philosophie de la déchirure et du déchirement*, [s. l.] m-éditer, 2010.

60 Dans sa définition du jeu comme *paideia*, Roger Caillois rappelle « ce besoin élémentaire d'agitation et de vacarme apparaît d'abord comme impulsion de toucher tout, de saisir, de goûter, de flairer, puis de laisser tomber tout objet accessible. Il devient volontiers goût de détruire ou de briser. Il explique le plaisir de couper sans fin du papier avec des ciseaux, de mettre de l'étoffe en charpie, de faire s'écrouler un assemblage, de traverser une file, d'apporter le désordre dans le jeu ou l'occupation des autres ». Cela n'est pas sans lien avec la poursuite du vertige dans le jeu (*ilinx*), qui est au cœur de la création circassienne. Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1991, p. 77.

61 Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 26.

62 *Ibid.*, p. 69.

63 *Ibid.*, p. 67.

64 Martine Maleval, « L'objet : le nœud gordien », dans *Le Cirque au risque de l'art*, Emmnauel Wallon (dir.), *op. cit.*, p. 108.

65 Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 46.

66 *Ibid.*, p. 41.

67 Voir à ce propos Hélène L'Heuillet, « Le Désir de réparation, sens et limites », *Sens-Dessous*, n° 30(2), La Roche-sur-Yon, Éditions de l'Association Paroles, 2022, p. 101-10 [consulté le 12 mai 2025] ; ainsi que Johann Michel, *Le Réparable et l'irréparable, L'humain au temps du vulnérable*, Paris, Hermann, 2021, p. 109.

68 Voir à ce propos Catherine Reverzy, *Femmes d'aventure : du rêve à la réalisation de soi*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 74. A propos du refus du filet chez certains acrobates, voir David Le Breton, *Conduites à risque : des jeux de mort au jeu de vivre*, [3e éd, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013, 1 vol., p. 239-240.

69 Voir à ce propos *Logiques de la fragmentation : recherches sur la création contemporaine*, éd. Jean-Pierre Mourey, Saint-Étienne, Publications de

l'Université de Saint-Étienne, 1996 ; et Dominique Berthet (dir.), « Le fragment », *Recherches en Esthétique*, n° 14, 2008.,

70 David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, n° 92, 2013. p. 99-110, URL : https://shs.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-99 ?lang =fr [consulté le 28 janvier 2025].

71 Jean-Louis Chrétien, *op. cit.*, p. 7.

72 Sigmund Freud, « La Décomposition de la personnalité psychique » [1915-1917], Sigmund Freud et Rose-Marie Zeitlin, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 82-83.

73 Présentation par Inbal Ben Haim lors des plateaux du groupe des 20 théâtres en île de France, le 21 février 2021 à Saint Michel-sur-Orge, URL : https://www.youtube.com/embed/hFxClJByaSE ?feature =oembed [consulté le 28 janvier 2025].

RÉSUMÉS

Français

Le spectacle *Pli* (2022) repose sur une collaboration originale entre une artiste de cirque (Inbal Ben Haim), une artiste plasticienne scénographe, spécialisée dans les agrès de cirque (Domitille Martin), et un artiste plasticien plieur-froisseur de papier (Alexis Merat). Si cette performance est fondée d'abord sur la prouesse d'une suspension aérienne entièrement réalisée sur papier, matériau ambivalent (tantôt vu par la tradition comme le support solennel de nos écrits, tantôt reconnu, comme le verre, exemplaire de sa fragilité), *Pli* questionne également les esthétiques traditionnelles du risque dans les pratiques circassiennes, et propose de participer au renouvellement du langage acrobatique dans le cirque contemporain en interrogeant la vulnérabilité des artistes de cirque à l'aune de la fragilité du papier, en écho avec la fragilité constitutive de la vie. Or ce spectacle reconfigure la vision de nos failles, dans une dialectique du pli consolidateur, permettant la suspension, et de jeux de déchirures, paradoxalement volontaires. *Pli* nous encourage donc à redéfinir la vie par ses failles, et leur paradoxale force latente. Notre propos aura pour objectif d'interroger les perspectives philosophiques et phénoménologiques contemporaines sur la question de la fragilité, du pli, de la déchirure et du détachement cathartique à l'aune de cette esthétique du déchirement ou du détachement, dans la richesse des pistes conceptuelles ouvertes par *Pli*. Nous nous intéresserons tout particulièrement à l'œuvre de Renaud Barbaras, pour qui la vie n'est effectivement pas seulement un élan vital, mais aussi une « lacune ».

English

In the show *Pli/Fold* by Inbal Ben Haim, Domitille Martin and Alexis Merat, collaborating together by mixing plastic arts and circus arts, paper remains nonetheless problematic: sometimes it becomes an enduring substrate to share and archive thoughts and words, but, like glass, it can also be a fragility example. The paper is presented as central material, achieving an ambivalence between the technical feat of an apparatus entirely made of folded paper, and the assumed fragility of this material, depicted in several tearing games. The performance seems to question the merits of the risk in circus and interrogates our way to understand our fragility. This show proves that tearing is not only the expression of an announced catastrophe, but also of the intentional force of vitality. We may observe how *Pli* was able to make us reconsider the ordinary definition of life, now presented not only as strong vitality, but also as vulnerable. The present contribution analyzes through this show some philosophical presuppositions about material and life, especially according to the phenomenological definition of Renaud Barbaras when he uses some images as the fold or the tearing to define the notion of « patchy life ».

INDEX

Mots-clés

Papier, Esthétique, Arts du cirque, Phénoménologie, Fragilité

Keywords

Paper, Aesthetics, Circus, Phenomenology, Fragility

AUTEUR

Noémie Grenier

Noémie Grenier est agrégée de philosophie, enseignante dans l'Académie de Versailles et vacataire dans l'enseignement supérieur en CPGE et à l'Université Paris-Cité. Doctorante en esthétique et philosophie de l'art sous la direction de Pierre-Henry Frangne à l'Université Rennes 2 – ED ALL - HCA, et de Mireille Losco-Lena en études théâtrales à l'Université Lumière Lyon 2, elle travaille sur les mises en scène des pièces de Maeterlinck au XIXe siècle à l'aune du concept de « spectralité » et de sa résonance dans les analyses phénoménologiques du traumatisme (intitulé du sujet de thèse : « Le "mal d'apparaître" dans la spectralité traumatique : le paradigme phénoménologique du traumatisme à l'aune du répertoire symboliste dit "spectral" au Théâtre de l'Œuvre (Aurélien Lugné-Poe et Maurice Maeterlinck) »).