



**Acta fabula**  
**Revue des parutions**  
vol. 27, n° 4, Avril 2026  
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.21031>

---

# Le sensible et l'inépuisable

## The Sensible and the Inexhaustible

**Marko Milovanovic**



Jacques Rancière, *L'Expérience esthétique. Dialogue avec Bernard Aspe*, Caen : Nous, 2025, 71 p., EAN 9782370841469.

---



### Pour citer cet article

Marko Milovanovic, « Le sensible et l'inépuisable », Acta fabula, vol. 27, n° 4, Essais critiques, Avril 2026, URL : <https://www.fabula.org/revue/document21031.php>, article mis en ligne le 30 Mars 2026, consulté le 20 Avril 2026, DOI : 10.58282/acta.21031

---

Marko Milovanovic, « Le sensible et l'inépuisable »

Résumé - Dans *L'expérience esthétique*, Jacques Rancière offre la synthèse de sa pensée sur le « cœur esthétique de la politique ». Sous la forme d'un dialogue avec Bernard Aspe, rejoint par Fabienne Brugère, il parcourt l'architecture entière de son système : le partage du sensible, les voies constructiviste et critique, les frontières poreuses entre art et politique. Cette recension rend compte de la puissance du cadre rancien — sa capacité à éclairer ce que les œuvres redistribuent — tout en identifiant une question que le livre ouvre sans la traiter : celle de la persistance matérielle de certaines œuvres au-delà de toute redistribution du sensible.

Mots-clés - esthétique, inépuisable, matérialisme, partage du sensible, persistance

Marko Milovanovic, « The Sensible and the Inexhaustible »

Summary - In *L'expérience esthétique*, Jacques Rancière offers a synthesis of his thought on the "aesthetic core of politics." In dialogue with Bernard Aspe, joined by Fabienne Brugère, he surveys the entire architecture of his system : the distribution of the sensible, the constructivist and critical paths, the porous boundaries between art and politics. This review examines the power of Rancière's framework — its capacity to illuminate what artworks redistribute — while identifying a question the book opens without addressing : that of the material persistence of certain works beyond any redistribution of the sensible.

Keywords - aesthetics, distribution of the sensible, inexhaustible, materialism, persistence

# Le sensible et l'inépuisable

## The Sensible and the Inexhaustible

**Marko Milovanovic**

---

Un serrurier, début du xix<sup>e</sup> siècle. Il se plaint. N'est pas dans sa vocation. Aurait voulu être peintre. Il oppose un geste des mains à un autre : « le geste doux de l'artiste qui est libre et a le temps contre les gestes brutaux, parce que contraints, du travailleur » (p. 22). Deux phrases, et tout le projet de Rancière tient là. Ce serrurier est la scène primitive d'une pensée qui n'a cessé, depuis *La Nuit des prolétaires*, de montrer que l'esthétique et la politique partagent un même sol<sup>1</sup>.

*L'Expérience esthétique* prolonge le travail engagé dans *Le Partage du sensible* et constitue la synthèse la plus complète que Rancière ait donnée de sa pensée sur le nœud entre art et politique. Le livre est un dialogue en huit sections. Bernard Aspe conduit l'entretien ; Fabienne Brugère intervient dans la pénultième partie, consacrée au paysage et au sublime. La forme dialoguée, loin de la dissertation ou du commentaire, donne au propos une allure de parcours rétrospectif — Rancière reprend, précise, rectifie, avec la clarté de qui connaît chaque articulation de son propre édifice.

## Le sol commun : esthétique et partage

Premier geste du livre : dégager « esthétique » de toute annexion disciplinaire. Le mot ne désigne ni la beauté ni la théorie de l'art. Il nomme une expérience sensible commune aux pratiques politiques et artistiques. Rancière le formule avec une netteté remarquable : « Le sensible n'est pas l'objet auquel la pensée s'applique ou l'autre auquel elle s'oppose. Il ne se définit pas comme l'opposé de l'intelligible » (p. 25). Le sensible est le lieu où la sensation se noue à la signification, où le donné de la perception est déjà pris dans une grille qui distribue les places, les voix, les capacités.

Le « partage » exploite sa propre polysémie : mise en commun (*share*) et division. « Être dominé, c'est être assigné à une place et un monde particuliers, inférieurs »

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris : Pluriel, 2012.

(p. 20). Le prolétaire n'est pas seulement celui dont le salaire est maigre ; c'est celui dont le temps se divise entre labeur et repos pour que le cycle recommence. Or le noyau de l'expérience libératrice consiste à « prendre le temps qu'ils n'ont pas ; le prendre sur la nuit » (p. 19). Rancière refuse ici la dualité habituelle du matériel et de l'intellectuel. Le sensible est une expérience « indissolublement matérielle et intellectuelle » (p. 20) — une expérience une qui annule la division cause/effet entre situation objective et prise de conscience.

C'est dans ce cadre que prend sens la scène fondatrice des plébéiens sur l'Aventin<sup>2</sup>. La question n'est pas de savoir si les plébéiens ont raison mais « si ce qui sort de la bouche des plébéiens est ou non de la parole » (p. 18). La politique commence quand ceux dont la parole est considérée comme du bruit montrent qu'ils parlent et argumentent. L'ouvrier carreleur qui s'empare d'un vers de Hugo — « Mes jours s'en vont de rêve en rêve » — opère exactement cette redistribution : il affirme appartenir au même monde sensible que le poète, et ce geste même recompose le partage (p. 27).

## Deux voies, un même présupposé

Le livre distingue ensuite deux voies empruntées par l'art pour opérer sur le sensible. La voie constructiviste, héritée de Schiller via Marx, veut bâtir des formes de vie. L'art ne représente pas : il construit. Schiller, rappelle Rancière, est celui qui a formulé « l'idée de l'expérience esthétique comme une expérience de suspens où s'abolissent les distinctions et les hiérarchies ordinaires de l'expérience : forme et matière, entendement et sensibilité et finalement humanité cultivée et humanité sauvage » (p. 30). Cette « éducation esthétique de l'homme » est la première formulation d'une révolution du monde sensible, plus profonde que la simple révolution politique (p. 32).

Rancière montre avec précision le paradoxe logé au cœur du paradigme constructiviste : sa promesse est portée par une expérience d'inaction. La tête de la déesse Héra, que contemple le spectateur de Schiller, n'est « ni active ni passive » (p. 32). C'est ce suspens même — le jeu — qui porte la promesse d'un peuple libre et égal. La tension entre activité et suspension traverse tout le siècle suivant : d'un côté, Malevitch déclare que les artistes ne créent plus des tableaux mais des projets pour la vie nouvelle ; de l'autre, Adorno maintient que la séparation de l'art garantit la préservation de la promesse (p. 33).

La voie critique, quant à elle, mise sur le choc et la distance. L'art ne devient pas vie. Il « fait partie du combat pour la transformation de la vie » (p. 41). Le modèle

<sup>2</sup> *Id.*, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995. La scène de l'Aventin y est analysée p. 50.

brechtien de la distanciation, issu de la défamiliarisation de Chklovski, vise à signaler une bizarrerie du monde dont l'explication serait donnée par la théorie marxiste. Rancière montre que l'effet politique réel du théâtre brechtien ne vient pas de cette dimension explicative mais de « la parenté entre scène théâtrale et scène politique » (p. 43) : le marxisme y fonctionne non comme explication du monde mais comme exercice de la contradiction.

Les deux voies partagent un même présupposé. L'efficacité de l'art se mesure à ce qu'il fait au partage du sensible — à la manière dont il recompose les places assignées. Rancière le résume dans une formule décisive : « Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible » (p. 24).

## La synesthésie accomplie et ses limites

Les pages sur El Lissitzky montrent ce présupposé en acte. Dans *Frappez les blancs avec la pointe rouge*, le rouge comme couleur pure coïncide avec le rouge du prolétariat. La typographie assure la continuité des mots et des formes visuelles. Rancière y voit « la révolution sensible comme synesthésie » (p. 58) — le moment où lignes, couleurs et combat politique marchent naturellement ensemble.

L'analyse s'étend aux affiches de Gustav Klucis<sup>3</sup>. L'affiche de propagande pour le slogan de Lénine — « Millions de travailleurs, rejoignez la compétition socialiste » — insère le mot d'ordre dans un espace visuel inédit : l'espace réaliste a disparu, l'image de Lénine est redoublée par son ombre gigantesque, les visages sont tête-bêche, les mots se disposent géométriquement (p. 37). Ce n'est plus la transmission d'un message par une image mais « une éducation de la vie par les formes, identique à une transformation des formes par le service de la vie » (p. 38). Le cadre rancièrien éclaire ici avec une grande justesse la logique de ces œuvres : leur force tient à la redistribution qu'elles opèrent, à l'adéquation momentanée entre programme formel et programme politique.

Mais pourquoi certaines œuvres nées de cette même conjoncture soviétique persistent-elles là où d'autres s'épuisent ? On peut relire Klucis aujourd'hui — l'historien y trouve une invention formelle réelle. Mais on y revient en historien. L'image survit comme document d'une redistribution passée.

---

<sup>3</sup> Gustav Klucis (1895-1938), artiste constructiviste letton, fusillé sous les purges staliniennes. Ses photomontages constituent l'un des sommets de la propagande visuelle soviétique.

## Ce qui résiste au temps

Galina Ustvolskaya a composé sous le même régime<sup>4</sup>. Contrainte politique totale : elle pouvait composer, mais personne ne jouait sa musique. En 1962, la rupture : elle détruit méthodiquement tout ce qu'elle a composé sous contrainte. Survivent vingt et une partitions. La Sonate n<sup>o</sup> 6 dure moins de huit minutes. Huit notes répétées, martelées, obsessionnelles. Le piano devient percussion. Mon corps se contracte avant la première note. Les épaules montent, la mâchoire se serre. Les silences surgissent sans prévenir. Au milieu du martèlement, le vide. Brutal. Puis ça reprend. Pas de message, pas de programme, pas de redistribution du sensible. Ce qui semblait monotone révèle des variations infimes. L'œuvre contient plus que ce qu'une seule écoute peut saisir.

Le mot « inépuisable » n'appartient pas au vocabulaire de Rancière. Et pour cause : sa pensée est outillée pour analyser ce que l'art redistribue. Non ce qui dans l'art résiste au temps. Rancière ne l'ignore pas — il consacre des pages lucides aux différentes interprétations de la « résistance » artistique : interprétation neutre (l'art enseigne un écart), moderniste (l'art préserve le non-marchand), critique (l'art éveille la conscience), éthique (l'art révèle un incommensurable) (p. 45). Mais ces quatre catégories décrivent des fonctions assignées à la résistance. Aucune ne pense la persistance matérielle d'une œuvre qui continue d'opérer quand toutes les fonctions ont été suspendues.

Chostakovitch illustre cette distinction<sup>5</sup>. Après les condamnations staliniennes de 1948, il se replie vers le piano et choisit la forme la plus académique qui soit : vingt-quatre préludes et fugues dans toutes les tonalités. La fugue n<sup>o</sup> 24 en ré mineur, ultime pièce du cycle. Quatre voix qui débutent paisiblement. Accélèrent. Se chevauchent. S'écrasent les unes sur les autres. La conclusion, *fortissimo*, est une déflagration. Bach n'aurait pas pu écrire cette musique. C'est pourtant en appliquant les règles baroques que Chostakovitch découvre des agencements sonores impensables deux siècles plus tôt. La contrainte politique se convertit en rigueur contrapuntique. La rigueur produit l'imprévisible. L'oppression se retourne en puissance formelle. La fugue contient plus que son auteur savait y mettre.

Ce « plus » n'est pas un message caché, ni une contestation codée, ni une redistribution du sensible. C'est une densité matérielle : la densité des relations internes que nulle perception ne peut saturer d'un coup. Rancière pense la

<sup>4</sup> Galina Ustvolskaya (1919-2006), compositrice russe. Élève de Chostakovitch, elle a détruit en 1962 l'ensemble de ses compositions antérieures. Son catalogue définitif comprend vingt et une œuvres.

<sup>5</sup> Dmitri Chostakovitch, *Vingt-quatre Préludes et Fugues*, op. 87 (1950-1951), composés dans le sillage des condamnations du Congrès des compositeurs soviétiques de 1948.

survivance des œuvres comme reconfiguration du sensible — *Aisthesis* le montre amplement à travers ses quatorze scènes<sup>6</sup>. Mais une esthétique matérialiste penserait ce qui, dans certaines œuvres, persiste quand le partage a changé. Non plus la fonction de l'écart — mais la densité qui fait que l'écart ne s'épuise pas.

## L'épreuve du retour

Rancière distingue avec finesse subjectivation politique et désobjectivation artistique : « La politique crée des sujets par désidentification. [...] L'art, lui, crée de la désidentification au sens où il détourne des espaces, des temps, des manières de faire de leur fonction ou signification habituelle » (p. 51). Les deux pratiques brisent le consensus dans des directions inverses. Cette distinction est féconde. Mais elle opère sur un plan synchronique : elle décrit ce que l'art fait à un moment donné du partage. Elle ne rend pas compte de ce qui se passe quand on revient. Quand l'œuvre, rencontrée pour la dixième fois, intensifie son effet au lieu de le diminuer.

Les dernières pages du dialogue portent sur le paysage et le sublime. Brugère rappelle que Rancière affirme dans *Le Temps du paysage*<sup>7</sup> que Kant a « désensibilisé le sublime » (p. 62) ; Rancière confirme et précise : Kant « retourne complètement le sens » de l'expérience du paysage grandiose — ce qui est sublime n'est plus la nature mais la découverte par l'homme qu'il a en lui « une puissance supérieure qui est celle de la liberté » (p. 63). Ce retournement kantien est significatif : il fait du sublime une affaire de faculté, non de matière. La même opération — déplacer la question de l'objet vers le sujet — gouverne peut-être, plus souterrainement, l'ensemble du cadre rancièrien. Ce qui compte, c'est toujours le partage (comment les places sont distribuées), jamais la densité (ce qui dans l'objet résiste à toute distribution).

## Retour au serrurier

Le serrurier voulait peindre. Il participait à une redistribution du sensible. Mais si ses mots nous atteignent encore, est-ce seulement parce qu'ils redistribuent ? Le geste doux du peintre opposé aux gestes brutaux du travailleur : cette image persiste non parce qu'elle revendique une place. Elle persiste parce que sa densité sensible excède la revendication.

<sup>6</sup> Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011.

<sup>7</sup> *Id.*, *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris : La Fabrique, 2020.

*L'Expérience esthétique* est un livre lucide et généreux — la synthèse d'une pensée qui a profondément renouvelé la compréhension des rapports entre art et politique. Il ouvre, par ses propres limites, une question qu'il revient peut-être à d'autres de poser : non plus ce que l'art redistribue — mais ce qui, dans certaines œuvres, résiste indéfiniment à se laisser redistribuer.

## PLAN

---

- [Le sol commun : esthétique et partage](#)
- [Deux voies, un même présupposé](#)
- [La synesthésie accomplie et ses limites](#)
- [Ce qui résiste au temps](#)
- [L'épreuve du retour](#)
- [Retour au serrurier](#)

## AUTEUR

---

Marko Milovanovic

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : [marko@chaosmos.net](mailto:marko@chaosmos.net)