



Âges de la vie, esthétique et arts

Jean-Marie Schaeffer

DANS **COMMUNICATIONS** 2021/2 n° 109 , PAGES 11 À 34
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 0588-8018

ISBN 9782021470185

DOI 10.3917/commu.109.0011

Date de mise en ligne : 07/10/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-communications-2021-2-page-11?!lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Jean-Marie Schaeffer

Âges de la vie, esthétique et arts

Pourquoi se poser la question des relations entre les âges de la vie et les arts ? À première vue, la réponse semble évidente. D'une part, les êtres humains naissent, grandissent, deviennent adultes, puis vieillissent et meurent. Durant leur parcours de vie, leur rapport au monde, aux autres et à eux-mêmes ne cesse d'évoluer et de changer. D'autre part, depuis la petite enfance jusqu'au crépuscule de la vie, ils entrent en relation avec les pratiques artistiques, que ce soit par la voie créatrice ou par la voie de la réception, donc que ce soit en créant des œuvres ou en les réactivant à travers l'expérience esthétique. Il est donc plus que probable que leur rapport aux arts change lui aussi au fil de leur vie.

Pourtant, à lire la plupart des études sur les arts ou sur la relation esthétique, on a l'impression que le rapport à l'art est tout uniment une affaire d'adultes d'âge moyen et que les années qui précèdent l'entrée dans la vie d'adulte, c'est-à-dire l'enfance et l'adolescence, ou celles qui suivent l'entrée dans ce qu'on appelle pudiquement l'état de « senior », c'est-à-dire la vieillesse (en fait, il faudrait sans doute dire « les derniers âges », car l'allongement de la durée de vie fait que la vieillesse elle-même se subdivise aujourd'hui en périodes nettement distinctes), n'ont rien de spécifique à nous apprendre. Et lorsque nous nous y intéressons, c'est la plupart du temps dans une perspective qui ne fait que confirmer le statut canonique des adultes d'âge moyen. Dans ce schéma, qui vaut pour la création comme pour la réception, ce qui précède la plénitude de la maturité n'a qu'une valeur préparatoire, et ce qui la suit n'est plus qu'un écho affaibli de cette plénitude.

Le modèle sous-jacent à cette façon de voir est celui d'une téléologie organiciste qui conçoit la dynamique créatrice et esthétique au fil de la vie comme un cycle organique. Les étapes de la formation, de la maturité et du déclin de la création artistique comme de l'expérience esthétique correspondent aux trois étapes du cycle organique : développement, maturité, déclin. Il ne s'agit pas de soutenir que ce modèle est totalement dépourvu de valeur heuristique : l'enfance et l'adolescence *sont* des étapes développementales, et la vieillesse correspond

souvent à un déclin des capacités motrices et de certaines capacités cognitives, déclin qui handicape le plein exercice des activités créatrices (qu'on pense aux peintres ou aux musiciens, dont l'art dépend du fonctionnement correct de la motricité fine) et de la réception des œuvres (ainsi la baisse des capacités attentionnelles et mémorielles appauvrit l'expérience esthétique). Cependant, dans leur rapport aux arts, l'enfant et l'adolescent(e), tout comme l'homme et la femme âgés vivent tous et toutes dans leur propre présent, exactement comme l'adulte d'âge moyen vit dans le sien. On ne saurait donc comprendre leur rapport à l'art si on le réduit à la préfiguration où à l'écho affaibli du seul et unique rapport véritable à l'art, qui serait l'apanage de la figure de l'individu d'âge moyen.

Comment notre rapport à l'art, que nous en soyons les créateurs ou les récepteurs, évolue-t-il donc au fil de la vie ? Existe-t-il une corrélation entre certaines « étapes » de la vie et certaines caractéristiques des processus créateurs ou de la réception esthétique ? La question est moins simple qu'il ne paraît à première vue. En effet, l'existence de différences au fil de notre vie dans notre rapport aux arts pourrait être due à l'accumulation des expériences créatrices ou réceptives. Dans ce cas, les différences constatées n'auraient rien à voir spécifiquement avec le passage d'un âge de la vie à un autre, mais seraient simplement dues à l'effet de l'accumulation des expériences. La question pertinente ici est tout autre. Elle concerne la relation entre les caractéristiques de l'activité créatrice ou réceptrice et le fait que l'artiste (ou le récepteur) en question est un enfant, un ou une adolescente, un jeune homme, ou une jeune femme, etc., autrement dit qu'il ou elle a tel âge plutôt que tel autre, et en particulier se situe dans telle ou telle tranche d'âge se distinguant, par des traits stables, des autres tranches d'âge. Un exemple clarifiera la différence. Supposons que nous soyons face aux premières œuvres de deux peintres dont l'un a commencé à peindre à dix-huit ans et l'autre à quarante. Les deux, bien que d'âges différents, sont des novices et on peut donc supposer que leurs œuvres auront un certain nombre de traits communs, ceux précisément qu'on trouve chez quelqu'un qui commence à peindre. Mais on peut s'attendre à ce qu'il y ait aussi des différences entre les deux, et que, pour partie, ces différences soient dues au fait que le premier sort de l'adolescence alors que l'autre est un homme mûr. Seules ces dernières différences sont pertinentes lorsqu'on s'intéresse à la question des relations entre les arts et les âges de la vie. La question doit donc être reformulée : existe-t-il des traits distinctifs (cognitifs et autres) caractérisant différents âges de la vie, qui tout en n'étant pas eux-mêmes des traits spécifiquement artistiques, ont comme conséquence des différences dans le domaine artistique et esthétique ?

Deux autres difficultés semblent plus redoutables et c'est à elles que sera consacré l'essentiel de cet article. D'abord, cela a-t-il vraiment un sens de parler d'« âges de la vie » dans l'absolu, comme s'il s'agissait de classes naturelles ? Les âges de la vie ne sont-ils pas plutôt des constructions culturelles et ne définissent-ils pas surtout des rôles sociaux plutôt que de simples faits d'âge

biologique ? Ensuite, en ce qui concerne l'autre terme, parler d'« arts » sans autre précision, n'est-ce pas sous-entendre que les arts existent de tout temps et partout, et donc oublier que la notion d'art – qu'on l'aborde sous l'angle de la création ou sous celui de la réception – est une catégorisation non pas naturelle mais sociale ? Et en particulier, n'est-ce pas oublier que, jusqu'à récemment, cette notion n'avait cours que dans notre propre culture, où d'ailleurs elle ne s'est imposée – lentement et de manière inégale au début – qu'à partir de la Renaissance ?

Les pages qui suivent tenteront d'esquisser une réponse à ces deux questions et, du même coup, de montrer que la problématique des relations entre les âges de la vie et les arts, constitue un programme de recherche cohérent et prometteur.

Les âges de la vie.

On sait depuis longtemps que le nombre d'âges de la vie, de même que les délimitations des différents âges – par exemple : quand l'enfance finit-elle ? quand la vieillesse commence-t-elle ? –, ainsi que leurs définitions « substantielles » – par exemple : qu'est-ce qu'être un enfant, ou qu'est-ce qu'être un vieillard ? –, sont extrêmement variables historiquement et culturellement. Si tel est le cas, cela a-t-il un sens de vouloir étudier la question sous un angle général ? Pour des raisons de place et de compétence, je me limiterai ici pour l'essentiel (c'est-à-dire à l'exception d'un aspect bien précis de la question) à l'Europe, mais une étude de fond devrait bien entendu se pencher aussi sur les différences entre cultures¹.

L'Europe, depuis la Grèce antique jusqu'à aujourd'hui, a connu de nombreux systèmes des âges. Par ailleurs, à de nombreuses époques, plusieurs classifications coexistaient mais étaient utilisées dans des contextes différents. Une brève présentation des systèmes les plus importants nous permettra de prendre conscience de l'éventail considérable des variations mais nous montrera aussi l'existence de certaines caractéristiques structurelles communes².

La classification des âges la plus élémentaire, répandue dans l'Antiquité et au Moyen Âge, et encore employée aujourd'hui dans certains contextes, ne connaît que deux âges : la jeunesse et la vieillesse. *L'Iliade*, par exemple, ne s'intéresse qu'à ces deux âges : l'âge du *néos* ou *kouros* et celui du *palaïos* ou *geron*. La jeunesse est l'âge de la folie et de l'absence de raison, mais c'est aussi celui des actions héroïques. La vieillesse est l'âge de la raison, mais c'est aussi celui de la décrépitude. En fait, la distinction entre jeunesse et vieillesse est une classification dichotomique qui oppose deux modes d'être plutôt que deux âges de la vie : les *palaïoi* ou *gerontes* ne sont pas nécessairement des vieillards au sens biologique du terme³. Elle n'est d'ailleurs pas un vrai système des âges, puisqu'elle se limite à deux moments qui sont loin de circonscrire toute la vie.

La distinction entre trois âges, bornés par la petite enfance d'un côté, la vieillesse de l'autre, le deuxième âge regroupant l'ensemble de ce qui se trouve entre les deux, remonte, elle aussi, à l'Antiquité. Elle préside notamment à la célèbre question de la sphinge à Œdipe : qui est cet être qui, d'abord, marche sur quatre pieds, puis sur deux et enfin sur trois ? Dans cette question, l'enfance est en réalité la prime enfance (de la naissance jusqu'à un an environ, âge où l'enfant commence à marcher sur deux jambes), tout ce qui s'étend entre cette date et la vieillesse correspondant au deuxième « âge ». Celui-ci ne coïncide donc pas avec la jeunesse de la dichotomie précédente, mais avec l'âge adulte, auquel la jeunesse et même une grande partie de l'enfance sont ici assimilées⁴. La raison de cette assimilation se trouve dans le fait que la catégorisation utilisée dans l'énigme est une différenciation qui porte uniquement sur les capacités motrices des individus, qui sont effectivement les mêmes dans l'enfance (en excluant la prime enfance), à l'adolescence et à l'âge adulte.

Chez les Romains c'est la distinction entre quatre âges qui était sans doute la plus répandue. On la trouve ainsi chez Horace qui, dans sa *Lettre aux Pisons* (dit *Art poétique*) distingue entre *puer*, *juvenis*, *vir* et *senex*⁵. Dans son *Épître des romains*, l'historien Florus l'utilise, dans un mouvement de métaphorisation qui inverse celui que nous avons constaté à propos de la bipartition jeunesse/vieillesse : ici, ce ne sont pas les âges de la vie qui sont métaphorisés ; ce sont eux qui servent de véhicule métaphorique pour caractériser les quatre grandes époques de l'histoire romaine⁶. Ce type d'usage métaphorique des âges de la vie a eu beaucoup de succès jusqu'à nos jours : l'idée d'une évolution organique des communautés humaines selon quatre phases sera notamment beaucoup utilisée par la pensée historiciste du XIX^e siècle. Wackernagel a noté de manière plus générale que si l'on prend en compte toute la durée de l'histoire européenne, c'est la classification en quatre âges qui a eu le plus de succès. Et, aujourd'hui encore, c'est toujours la division en quatre âges qui est la plus répandue. Ce succès du nombre quatre est sans doute lié à ses nombreux équivalents métaphoriques potentiels : les quatre moments de la journée, les quatre saisons, les quatre directions cardinales et d'autres. On pourra noter que, dans le cas du chiffre quatre, les associations métaphoriques relèvent surtout du domaine des phénomènes naturels et qu'une partie d'entre elles (les quatre saisons, les quatre moments de la journée) possèdent une structure cyclique. Elles permettent donc de tempérer l'idée d'une évolution unidirectionnelle avec une clôture absolue (la mort), grâce à un modèle plus « optimiste » qui ouvre la possibilité d'une renaissance et donc de l'entrée dans un nouveau cycle.

Les Romains se servaient aussi parfois d'une division en cinq âges. D'après Servius, Varron aurait distingué les cinq âges suivants : *infantia*, *pueritia*, *adolescencia*, *juventa*, *senectia*. Selon un autre commentateur, les cinq âges de Varron auraient plutôt été les suivants : *pueri*, *adulescentes*, *juniores*, *seniores*, *senes*. Cette catégorisation alternative est moins fine au niveau de la catégorie de

l'enfance, mais elle l'est plus au niveau de celle de la vieillesse. Varron aurait par ailleurs alloué quinze ans à chaque âge, ce qui donne un parcours de vie de soixante-quinze ans. Je reviendrai plus loin à cette question complexe des durées des différents âges et de ce qu'elles impliquent du point de vue de la durée de vie totale prévue par le système.

La division en six âges était bien plus répandue. Isidore de Séville (mort en 636) l'exposa dans ses *Etymologiarum libri viginti*. Il y distingue entre *infantia*, *pueritia*, *adulescentia*, *juventus*, *aetas senioris* et *senectus*. Sa conception combine donc les deux sous-divisions alternatives en cinq âges attribuées à Varron. Elle eut un grand succès tout au long du Moyen Âge, du fait de la très grande influence de la pensée d'Isidore jusqu'à la Renaissance. Comme pour les autres classifications, on chercha (et on trouva !) des homologies avec des faits autres que la vie humaine, notamment les six jours de la Création, et donc les six jours travaillés de la semaine, ou encore les six âges du monde (*sex aetates mundi*) distingués par Origène et saint Augustin (dans son *De catechizandis rudibus*). Et là encore les métaphorisations pouvaient emprunter les deux directions. Ainsi, le premier âge de la vie des individus correspond au premier âge du monde chez Augustin, qui s'étend entre Adam et le Déluge. Le sixième et dernier âge des individus correspond à l'âge de la venue du Christ. Le caractère oxymorique du rapprochement entre l'approche de la mort et la venue du Christ (donc de la Lumière et de la Vie) permet une exploitation symbolique particulièrement complexe de l'étape ultime de la vie des hommes. Ainsi Augustin dit à propos de ce sixième âge du monde que l'âme humaine y doit « être renouvelée à l'image de Dieu, de même qu'au sixième jour l'homme avait été fait à son image ». Ainsi, la mort qui clôt l'âge ultime de la vie humaine est aussi l'aube d'un nouvel âge, celui où l'âme, qui abandonne la dépouille mortelle, est « renouvelée à l'image de Dieu ». On peut constater la complexité de la métaphorisation augustiniennne qui conjugue âges de la vie, jours de la Création et âges du monde, ce qui illustre le fait que le système des âges de la vie ne peut, la plupart du temps, être compris correctement que si on le situe dans le système des systèmes qu'il forme avec ses équivalents dans d'autres domaines.

La division en sept âges, qui remonte à Hippocrate, s'obtient en ajoutant un âge ultime, le *decrepita aetas*, aux six âges d'Isidore : la décrépitude après la vieillesse ! Une de ses formulations les plus célèbres se trouve dans *As you like it* de Shakespeare. Comme cela a été noté souvent par les commentateurs, le dramaturge anglais l'intègre dans une réflexion sur le caractère théâtral de la vie humaine : les différents âges de la vie sont les différents actes de la pièce tragi-comique qu'est la vie humaine⁷. Il s'intéresse donc essentiellement aux états et comportements typiques des différents âges, ce qui avait d'ailleurs aussi déjà été le cas, dans le cadre du système à quatre âges d'Horace dans son « Épître aux Pisons ». Du point de vue des associations métaphoriques qu'elle rend possible, la sous-division en sept âges est sans doute la plus riche.

Le nombre sept est en effet, davantage encore que le trois ou le quatre, saturé de significations symboliques, souvent ésotériques, notamment kabbalistiques, alchimiques, numérologiques et astrologiques. Les sept âges de la vie ont ainsi été associés aux sept planètes, aux sept sphères célestes, aux sept vents, aux sept jours de la Genèse, et ainsi de suite. Cette richesse métaphorique et le fort potentiel du nombre sept du point de vue d'une épistémologie fondée sur les relations d'analogie expliquent sans doute le très grand succès de cette conception depuis la fin de l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle au moins⁸. C'est le plus complexe de tous les systèmes des âges. Il utilise aussi le nombre sept comme unité de durée pour chacun des âges et, s'inspirant de l'astrologie et de la numérologie, il dote les années qui sont des multiples de ce nombre d'un statut spécial : ce sont les années « climactériques », années de transformations mais aussi de danger. Certaines, appelées « grandes années climactériques », sont réputées être particulièrement critiques. C'est le cas de la 49^e année (sept fois sept), mais aussi de la 63^e, parce qu'elle résulte de la multiplication de sept par neuf, ce dernier nombre étant lui-même très important dans la numérologie ésotérique⁹.

Le cas du système des âges basé sur le nombre sept montre bien que dans de nombreux cas la fonction des divisions dépasse de loin une simple segmentation de la durée des « âges de la vie ». Franz Boll avait déjà attiré l'attention sur le fait que dans le cadre des usages symboliques des nombres, le nombre « élu » avait tendance à structurer l'ensemble des différenciations considérées comme pertinentes¹⁰. Comme beaucoup d'autres systèmes de classification culturelle (il suffit de penser aux systèmes de parenté), le système des âges donne donc parfois lieu à une véritable combinatoire qui, à partir d'un nombre de variables limité construit un réseau relationnel pluridimensionnel pouvant servir de cadre explicatif unifié à des faits relevant de domaines très différents.

Il existe des systèmes d'âges qui admettent encore plus de subdivisions. Je me limiterai à quelques remarques très brèves concernant un système encore attesté aujourd'hui, mais qui ne semble pas avoir existé avant le XVI^e siècle. Il s'agit du système dit à « dix âges » dans lequel chaque âge a une durée de dix années, ce qui aboutit à une durée de vie (potentielle) de cent ans. Nadeije Laneyrie-Dagen lui consacre une section de son article dans ce numéro, je ne m'y attarderai donc pas ici¹¹. Il s'est imposé surtout sous la forme visuelle de l'« escalier des âges », qui monte à partir de la naissance jusqu'à la cinquième décennie puis redescend vers la mort. L'escalier existe sous plusieurs formes : les âges de l'homme, les âges de la femme et les âges du couple. Dans ce dernier cas l'âge de la reproduction est placé sur la marche de trente ans. Dans certaines représentations des âges du couple, l'épouse disparaît après la fin de la trentaine comme si, ayant assuré la reproduction des générations, elle ne comptait plus. Dans d'autres cas les étapes de la vieillesse ne montrent plus que la femme, comme si elle seule vieillissait...

Quelles leçons peut-on tirer de cette brève présentation des différents systèmes des âges de la vie ayant eu cours en Europe depuis l'Antiquité ? À première vue, la messe semble être dite : comment une telle variété pourrait-elle être mise en relation avec une approche générale des faits d'âge ?

Pourtant les différences ne doivent pas faire oublier les constantes. D'abord, il y a un « âge » qui est présent dans toutes les taxinomies : c'est la vieillesse. Ensuite, dès qu'on dépasse le système dichotomique, tous les systèmes comportent un premier âge, l'enfance, une période intermédiaire et la vieillesse. Les différences principales concernent la période intermédiaire que les systèmes à plus de trois âges subdivisent de façon plus ou moins affinée : en jeunesse et âge adulte ; en jeunesse, adulte jeune et adulte mature. Dans les systèmes à plus de cinq âges, s'ajoute d'abord une division en deux de l'âge de l'enfance, à laquelle se surajoute ensuite une subdivision en deux, puis en trois, de l'âge ultime. Il semble donc y avoir des contraintes structurelles : d'abord le premier âge et l'âge ultime sont toujours présents, ce qui garantit l'autocloture du système tout en laissant largement ouvert l'empan de l'âge intermédiaire ; ensuite cet âge intermédiaire est subdivisé en deux, puis en trois âges ; enfin les deux âges qui bordent le système sont sous-divisés en deux. Il serait intéressant de pousser plus loin la réflexion sur ces contraintes structurelles et les variations qu'elles permettent. Pour ne pas allonger trop cet article, je ne retiendrai que deux points.

En premier lieu, le fait que tous les systèmes – sauf celui de l'opposition dichotomique entre jeunesse et vieillesse – commencent par la naissance et finissent par la vieillesse (bornée par la mort) montre que les différents âges de la vie sont bien des subdivisions de la durée de vie *biologique* des humains. Par ailleurs, comme Wackernagel l'avait déjà noté, à partir de trois subdivisions tous les systèmes comportent, outre l'enfance et la vieillesse, un âge qui se réfère à la maturité sexuelle, donc à la reproduction biologique¹². Tous les systèmes intègrent ainsi les trois moments définitoires de la vie biologique – la naissance, la reproduction et la mort. La variabilité culturelle des systèmes des âges ne rend donc pas moins pertinente la catégorisation biologique. La culture, loin de s'opposer à la catégorisation biologique travaille à l'intérieur des limites posées par cette dernière, en même temps que celle-ci est complexifiée par les découpages culturels : les deux séries sont entrelacées.

Un deuxième point est plus révélateur encore. Il existe, depuis l'Antiquité, une façon de s'intéresser aux âges de la vie qui est très différente des systèmes que nous venons de passer en revue. Cette façon de voir s'intéresse uniquement à l'évolution qui va de la naissance à la reproduction. On a depuis longtemps constaté que l'âge de trente ans revenait souvent dans toutes sortes de contextes comme une date pivot dans les réflexions sur la durée de vie. Ainsi, depuis la Grèce antique jusqu'au XIX^e siècle, il était considéré comme acquis que l'âge « optimal » auquel l'homme (au sens du genre masculin) devait s'engager dans

une vie de couple et avoir des enfants se situait autour de trente ans. Un indice de la survie de cette idée jusqu'à une date fort récente se retrouve dans les représentations des âges de la vie en escalier où, comme je l'ai déjà indiqué, c'est sur la marche des trente ans qu'apparaît le couple (en général, un berceau figure à côté de ce couple ou la femme tient un petit enfant dans ses bras). C'est l'âge de la vie non pas comme étape de la vie individuelle, mais comme *genea* ou *aîôn*, *aetas*, *aevum*, *saeculum*, *generatio* – comme génération –, et donc l'individu saisi comme appartenant à un groupe, qui occupe une place spécifique dans les processus de filiation. Ce qui est pertinent ici, ce n'est plus la vie individuelle pensée dans sa durée linéaire (*life span*), ni dans son évolution ascendante puis descendante (les âges de la vie au sens propre du terme), mais son inscription dans la continuité de la vie collective au-delà de l'individu. Ce qui importe, c'est l'appartenance à une classe d'âge spécifique qui est celle de la « génération » aux deux sens du terme, c'est-à-dire à la fois comme ordre de filiation et comme acte d'engendrement.

Cette façon de voir, selon laquelle les individus ont accompli la totalité de leur cycle de vie dès lors qu'ils se sont reproduits, entre évidemment en conflit avec le fait que les humains vivent en général au-delà de la trentaine. Ce conflit est mis en scène dans un conte (ou un fabliau, *Schwank*¹³) recueilli par les frères Grimm auprès d'un paysan allemand, mais qui remonte à l'Antiquité grecque (on le trouve dans Ésope et Babrius) et il est attesté au XVIII^e siècle dans la tradition judaïque d'Europe de l'Est¹⁴. Dieu, après avoir créé les animaux et l'homme, leur accorde à tous la même durée de vie : trente ans. L'âne, le chien et le singe viennent se plaindre en disant qu'il leur a accordé trop d'années. L'âne dit qu'à dix-huit ans il est au bout du rouleau tant il doit trimmer pour les hommes, le chien dit qu'à douze ans il n'a plus de dents et donc ne sert plus à rien, et le singe dit que devoir passer dix ans à faire le pitre pour amuser les humains suffit amplement. L'homme lui aussi vient se plaindre. La durée de vie qui lui a été allouée, dit-il, est trop courte : il aimerait pouvoir habiter la maison qu'il a construite, voir grandir ses enfants, qui y sont nés, et manger les fruits des arbres qu'il a plantés dans son verger au moment de la construction de la maison. Dieu, ayant pitié de ses créatures, est d'accord pour enlever douze ans à l'âne, dix-huit au chien, dix au singe. Ensuite, pour satisfaire le désir de l'homme, il lui ajoute toutes les années qu'il vient d'enlever aux animaux. Voilà pourquoi, conclut le conte, l'homme vit les trente premières années de sa vie comme un homme, mais qu'ensuite il doit trimmer comme un âne, puis vivre comme un chien grognon, avant de finir sa vie, comme le singe, en étant la risée de tout le monde.

Ce conte montre, de manière cruelle, le lourd prix que l'homme doit payer parce qu'il aspire à la longévité. Car ce faisant il veut vivre au-delà de la durée proprement *humaine* qui lui a été allouée et qui est d'une trentaine d'années. Il deviendra certes plus vieux, mais au prix d'une vie qui perdra la qualité

paradigmatique d'être proprement humaine. Nous venons de voir quelle est la signification de ce cycle proprement humain de trente ans : c'est le cycle des générations, celui de la filiation et de la reproduction. Ce que le conte suggère, c'est que ce cycle délimite la durée de vie propre de l'homme comme homme. Tout ce qui va au-delà de cet *aetas* – donc tous les « âges » qui se surajoutent au cycle qui va de la naissance à la reproduction – est « de trop ». Il existe donc une tension entre, d'un côté, les « âges de la vie » et, de l'autre, le « cycle de vie », une notion qui est utilisée en biologie depuis la fin du XIX^e siècle pour désigner la nature cyclique des processus à travers lesquels, grâce à la reproduction, une forme de vie assure sa permanence au-delà du caractère transitoire des individus dont elle est composée. Le cycle de vie d'une espèce est son cycle de génération et de reproduction¹⁵. Donc, tout ce qui, dans la vie d'un individu, suit la phase reproductive ne fait plus partie du cycle de vie biologique. Ce qui importe ici, ce n'est donc pas tant le nombre exact – « trente ans » – que ce dont il est l'index : le cycle de vie biologique des humains¹⁶. Les différents systèmes culturels des âges de la vie peuvent par conséquent être vus comme autant de tentatives d'intégrer le cycle biologique dans le temps culturel (et réciproquement !).

À la lumière de ces remarques, il apparaît que ni le culturalisme ni le biologie ne sont capables de rendre compte de la complexité des catégorisations des âges de la vie. Les deux dimensions, biologique et culturelle, sont toujours entrelacées, et l'on ne saurait comprendre l'une si on nie l'autre. C'est cet entrelacement qui permet notamment de comprendre que certaines sociétés puissent mettre l'accent sur le cycle biologique, donc sur les classes d'âge, et donc aussi sur les systèmes de parenté, alors que d'autres privilégient la durée de vie individuelle et ses phases, et donc les « âges de la vie » construits culturellement. Privilégier l'une ou l'autre dimension n'est pas sans conséquences. Hervé Le Bras a ainsi noté que dans beaucoup de microsociétés de chasseurs-cueilleurs ce n'est pas tant l'âge de l'individu par rapport à son propre cours de vie qui compte, que son appartenance à une classe d'âge. Cela permet de comprendre pourquoi, dans ces sociétés, les individus semblent souvent ignorer leur âge individuel précis : lorsqu'on les interroge sur leur âge, ils ont tendance à répondre par la classe d'âge, et donc par la génération à laquelle ils appartiennent¹⁷. À Athènes aussi, rappelle-t-il, les classes d'âge étaient importantes : la vie politique et plus particulièrement les relations entre décideurs et exécutants étaient en général réglées selon une logique des classes d'âge. Il fallait en effet concilier l'égalité des citoyens avec leur hiérarchisation dans les prises de décision, et seul le fait de passer de la position de dominé à celle de dominant au cours de l'existence pouvait assurer qu'il en fût ainsi. Les adultes furent donc divisés en deux groupes, les anciens qui commandaient et les jeunes qui étaient commandés¹⁸. Mais quels que soient les accents mis sur l'un ou l'autre pôle, et indépendamment de la problématique du « cycle de vie », à toute époque et dans toutes les

cultures, on découpe les histoires de la vie en différentes périodes en nombre certes variable, de durées certes diverses, et marquées par des seuils certes plus ou moins nets, mais néanmoins toujours liées de façon non arbitraire au « cycle biologique », et aussi, bien sûr, à la durée de la vie biologique (*life span*). Les systèmes des âges de la vie peuvent être compris comme une manière d'entretisser ces trois dimensions de la temporalité de la vie humaine.

Esthétique, arts et âges de la vie.

La question de la relation entre âges de la vie et arts est aussi rendue plus complexe par un autre élément, que j'ai indiqué tout au début de cet article : le caractère plurivoque de la notion d'« art ». En réalité la complexité est encore accrue par un autre facteur, dont il faut dire quelques mots, à savoir l'ambiguïté de la relation entre la problématique artistique et la problématique esthétique. Je partirai de ce dernier point.

Pour des raisons historiques, nous avons tendance à réduire la problématique esthétique à la problématique de l'art. Beaucoup de théories de l'art soutiennent que la dimension esthétique est constitutive de l'art, d'autres au contraire soutiennent qu'elle ne lui est liée que de manière contingente, dans certains contextes historiques. Les conceptions formalistes de l'art défendent en général la première thèse, alors que les conceptions historiques et anthropologiques soutiennent souvent la deuxième. À mon avis, dans les deux cas, nous passons à côté de la vraie nature de la problématique esthétique. La valeur encore actuelle de la *Critique du jugement* de Kant est due au fait que, sous la dénomination quelque peu malheureuse de « jugement esthétique », elle a mis au jour précisément l'irréductibilité de cette problématique à la question de l'art. Selon Kant, la relation esthétique est un mode d'attention et d'appréciation spécifique, différent de la famille des attitudes cognitives pragmatiquement ou vérifonctionnellement engagées. Pour aller vite, Kant a soutenu que la spécificité de la relation esthétique résidait dans le fait que l'attention y est investie et valorisée « pour elle-même » – donc dans son statut expérientiel – et non pas comme une simple voie d'accès à des informations utiles du point de vue pragmatique ou théorétique. En tant qu'orientation intentionnelle spécifique, elle fait partie des processus cognitifs (au sens large de ce terme) et évaluatifs de base des humains et, en tant que telle, elle peut être adoptée non seulement face à des œuvres d'art mais aussi face à des constellations perceptives (voire intellectuelles) quelconques. Il existe de nombreux travaux dans les champs de la biologie de l'évolution, de la neuropsychologie et de la psychologie expérimentale ou cognitive¹⁹ qui corroborent le cœur des hypothèses kantienne, et notamment le fait que la relation esthétique correspond bien à un processus cognitif et appréciatif de

base, c'est-à-dire qui met en œuvre les ressources cognitives et évaluatives constitutives du psychogramme humain.

Pour éviter les malentendus, il faut préciser cependant que le fait que la relation esthétique soit activée aussi par les œuvres d'art n'est pas dû au hasard : l'œuvre d'art est en général créée *pour* activer cette attitude, car c'est à travers elle qu'elle acquiert son agentivité spécifique. Cela ne signifie pas que la mise en œuvre de la relation esthétique constitue la *fonction* des œuvres d'art. En fait, la relation esthétique n'est pas une fonction des œuvres, et ce pour une raison triviale : elle n'est pas une fonction mais un *processus* (perceptif, imaginatif et évaluatif) spécifique. Elle est la modalité de l'attention et de l'appréciation grâce à laquelle le récepteur peut activer les fonctions, de quelque nature qu'elles soient, qui se réalisent (en partie ou totalement) à travers un processus de ce type. Les anthropologues, historiens et sociologues ont montré à l'envi que les œuvres d'art ont, selon les contextes, les fonctions les plus diverses. Cela n'est en rien incompatible avec l'hypothèse d'une universalité anthropologique de la relation esthétique, puisque cette hypothèse dit simplement que, pour que les œuvres puissent remplir leurs fonctions quelles qu'elles soient, elles doivent réussir à activer le processus attentionnel spécifique qu'est l'attention esthétique.

Si l'on accepte ce cadre général, alors, pour comprendre comment les modalités de la relation esthétique changent ou ne changent pas selon les âges de la vie, il faut, certes, non pas déconnecter la question esthétique de la question de l'art, ce qui serait absurde, mais étudier de façon différenciée l'évolution de la compétence esthétique comme dimension cognitive propre et son évolution dans le cadre de son activation par les œuvres d'art.

Si, comme indiqué, il existe de nombreuses études de psychologie expérimentale et de neuropsychologie qui étudient la dynamique de l'attention et de l'appréciation esthétiques (essentiellement dans le domaine artistique), les travaux qui s'intéressent à l'aspect ontogénétique et à l'évolution de ces pratiques tout au long de la vie sont, hélas, beaucoup plus rares. Je me bornerai ici à quelques remarques rapides concernant l'ontogénèse de la relation esthétique. Ceux qui s'y intéressent le font essentiellement dans une perspective téléologique, c'est-à-dire qu'ils voient les activités esthétiques des enfants comme les racines des conduites des adultes. Cela est sans conteste le cas, mais ne permet pas de les saisir de l'intérieur. Du même coup, on risque de passer à côté de leurs spécificités, vues indépendamment de leur évolution postérieure. Or, l'enfance est sans conteste l'époque de la vie où l'investissement esthétique est, quant aux objets investis, le plus étroitement dépendant de la culture dans laquelle le petit humain est en train d'entrer, et donc aussi l'âge où cet investissement est le plus divers selon les cultures, et en même temps le plus universellement partagé quant à ses modalités d'engagement, qui relèvent, dans toutes les sociétés connues, essentiellement de l'activité ludique (enfantine). Le développement de la compétence fictionnelle, en particulier, est ainsi fortement

lié à l'investissement esthétique, en ce que la dépragmatisation opérée par la fiction permet à l'enfant d'entretenir des représentations « pour elles-mêmes » et de s'y investir librement, structure intentionnelle qui est aussi celle de l'attention esthétique²⁰. Cette compétence, dont le développement suit la même séquence dans toutes les cultures connues, est l'opérateur commun qui nous permet d'entrer dans les artefacts et événements à agentivité esthétique, y compris de cultures éloignées de la nôtre, et de les comprendre.

Le deuxième facteur qui complique les choses est le caractère non univoque de la notion d'« art ». J'ai indiqué plus haut que j'employais le terme « art(s) » en un sens « inclusif ». Je voulais dire par là que je l'emploie pour désigner une famille de types de productions humaines ayant souvent, mais pas toujours, un statut représentationnel (donc renvoyant à des « réalités » autres que leurs propres caractéristiques matérielles et formelles), se réalisant sous la forme d'objets (par exemple une sculpture, un texte, une image, etc.) ou d'événements (une danse, un chant, une déclamation, un jeu scénique, etc.) et destinés à un usage attentionnel spécifique, à savoir l'attention esthétique. Les types de productions appartenant à cette famille de productions, définies à la fois génétiquement (par les séquences d'actions à travers lesquelles elles sont réalisées) et fonctionnellement (par les usages auxquels elles sont destinées), ne sont pas très nombreux, ils sont remarquablement stables à travers le temps et l'espace, et facilement ré-identifiables à travers des contextes culturels ou historiques différents, même si tous n'existent pas dans tous les contextes. Pourtant c'est une famille ouverte, à évolution contingente, et non pas un système clos de classes naturelles : de nouveaux types peuvent s'y ajouter – l'ajout récent le plus important ayant été l'image mouvante –, et rien n'interdit que certains types disparaissent totalement.

Je propose de distinguer cette délimitation de l'art de sa délimitation comme corpus de pratiques et de produits (objets ou événements) socialement sanctionnés et légitimés par et dans un « monde de l'art » conçu comme région (semi-) autonome à l'intérieur du monde social. L'extension historique et culturelle de l'art (ou des arts) en ce deuxième sens est moins vaste que celle de l'art au premier sens du terme. Pour autant, elle n'est pas spécifiquement occidentale et moderne : peut-être la Grèce tardive, en tout cas la Rome impériale, mais aussi la Chine, la Corée et le Japon, et sans doute encore d'autres cultures (et époques), ont connu des arts en ce deuxième sens du terme, tout en ne disposant pas nécessairement d'un terme explicite et générique qui soit équivalent à notre terme « art ». Des pratiques fortement apparentées peuvent exister dans des cultures différentes sans que toutes aient nécessairement un terme spécifique pour les désigner génériquement. Ce n'est que lorsque nous nous intéressons uniquement à l'« art » comme *terme* que l'existence de l'art est liée, trivialement, à l'existence de ce terme ou d'un terme équivalent. Il faut ajouter que, de nos jours, des termes équivalents au terme « art » se retrouvent dans pratiquement

toutes les langues : les colonialismes et, plus récemment, la mondialisation sont passés par là.

Le rapport le plus immédiat que la problématique des âges de la vie entretient avec les arts est, comme le montrent plusieurs contributions à ce numéro de *Communications*, le fait que les arts ont souvent pris les âges de la vie comme sujet. Cet article étant consacré aux problèmes épistémologiques de la mise en relation des deux notions, je me limiterai à une seule remarque, dans la mesure où elle est pertinente du point de vue épistémologique. Il existe manifestement des affinités électives entre certains systèmes des âges et certaines mises en œuvre artistiques. Ces affinités font que, pour les systèmes en question, ces mises en œuvre artistiques jouent parfois un rôle crucial dans la construction même du système. Par exemple, l'importance très grande du système à trois âges dans l'iconographie picturale « classique » des âges de la vie est liée, d'une part, à l'existence dans la culture artistique européenne d'autres représentations triadiques, et en particulier celle, canonique, des trois Grâces, d'autre part, à l'importance de la triangulation comme principe d'organisation formelle de l'espace iconique, au moins depuis la Renaissance. Pour des raisons mnémotechniques, d'autres systèmes semblent se prêter mieux à une modélisation graphique qu'à un exposé verbal. Ainsi, si le système des dix âges s'est imposé plus à travers des représentations imagées qu'à travers des exposés discursifs, c'est sans doute en partie parce que les âges très nombreux qu'il distingue sont plus facilement mémorisables par l'intermédiaire d'une représentation visuelle qu'à travers une présentation verbale, cela d'autant plus que la forme pyramidale de l'escalier introduit une symétrie entre les décennies ascendantes et les décennies descendantes, qui constitue une aide mnémotechnique indéniable²¹.

Venons-en pour finir à la question de la relation entre les pratiques créatrices et l'âge des créateurs.

La première chose à noter est que la question de la relation entre âges de la vie et art prendra une forme très différente selon qu'on privilégie la première ou la deuxième des deux définitions de l'art distinguées plus haut. Si on accepte la première conception, il n'y a pas le moindre doute que beaucoup d'enfants (et même plus d'enfants que d'adultes !) s'adonnent à des pratiques aboutissant à des productions qui relèvent de tel ou tel type de la famille des productions artistiques : dessin, peinture, sculpture (la plupart du temps en pâte à modeler ou en pâte à sel, il est vrai), inventions fictionnelles (privées ou interactives) sous forme narrative ou de « jeu » incarné, chants, musique instrumentale, et sans doute bien d'autres encore. Comme ces productions enfantines sont, comme déjà indiqué, généralement ludiques, elles ont une forte dimension autotéléologique, c'est-à-dire que leur intention principale réside dans leur propre accomplissement, ce qui est une des marques qui, de nos jours du moins, distingue la création artistique des autres types d'activités productives²².

Il arrive que les productions des enfants soient reconnues comme des « œuvres d'art » au deuxième sens du terme²³. Il existe ainsi des musées consacrés à l'art infantin (par exemple le *Children's Art Museum* à Oslo ou le *Museum of Greek Children's Art* à Athènes), dont le statut culturel est proche des musées consacrés à l'art brut ou à l'*outsider art* présentant des artistes ayant créé et vécu en marge non seulement du monde de l'art, mais parfois aussi de la société : dans les deux cas, ce que le sens commun voit comme une « absence de maturité » développementale, ou un manque de compétence technique, est promu en signe de pureté originaire ou d'authenticité non touchée par les valeurs sociales.

Il est indéniable que les créations des enfants sont contraintes par leur développement perceptif et cognitif et, dans le cas de pratiques nécessitant une dextérité manuelle, par celui de leur motricité fine. Dans le cas de la création graphique, les processus de maturation de la motricité fine, mais aussi les compétences visio-cognitives d'organisation de l'espace ou de projection de corps tridimensionnels sur une surface à deux dimensions, etc., se développent selon une séquence pratiquement universelle (bien que selon des rythmes fortement individualisés) durant les dix premières années de la vie. Concernant ce dernier point, il est intéressant de noter que la capacité de reconnaître un dessin mimétique, et donc aussi la capacité de l'investir esthétiquement, est largement antérieure à la capacité d'en dessiner un qui possède les mêmes caractéristiques de détail, de précision et de cohérence spatiale. La capacité de perception d'images se développe très tôt, et ce sous sa double figure de la capacité d'identifier des objets dépeints en 2D en partant de la vision d'objets réels en 3D et de celle d'identifier des objets réels (tridimensionnels) à partir d'une représentation graphique (bidimensionnelle). La première est particulièrement précoce, puisqu'elle est acquise dès le neuvième mois ; la seconde est plus tardive, puisqu'elle n'est stabilisée que vers la fin de la deuxième année de vie. Mais comme indiqué, les deux précèdent le développement de la capacité de créer des images mimétiques, même élémentaires. Dans le domaine du « pour de vrai/pour de faux », donc de la compétence fictionnelle, c'est la situation inverse qui prévaut : les petits enfants commencent par la maîtriser comme acteurs (dans les jeux fictionnels interactifs) avant de la maîtriser comme récepteurs (cela vaut pour les croyances contrefaites, et davantage encore dans le champ des images mouvantes, où la distinction entre fiction et documentaire est particulièrement difficile à acquérir). L'existence de ces séquences d'acquisition ontogénétique universelles fait qu'un spécialiste de psychologie développementale est capable, sans grand risque de se tromper, d'induire l'âge approximatif d'un enfant, quelle que soit la culture dans laquelle il vit, à partir de ses réactions face à un dessin et des caractéristiques des images qu'il crée, tout aussi bien qu'à partir de sa réaction face à des images mouvantes...

Mais les processus de maturation biopsychologique, et notamment endocrinologique, ne s'arrêtent pas avec la fin de l'enfance, ni d'ailleurs avec la fin de l'adolescence. Par exemple, les processus de maturation les plus importants

du cerveau ont lieu après l'adolescence²⁴. Par ailleurs, en interaction avec ces développements du cerveau, le passage de l'adolescence à l'âge adulte émergent (*emerging adulthood*) correspond aussi à une période décisive dans les processus d'apprentissage social (notamment l'acquisition, liée à des transformations endocrinologiques, des compétences biosociales rendant possible un accouplement et une reproduction « réussis²⁵ ») et d'apprentissage autoéotique (connaissance de soi). Comme le notent Hochberg et Konner :

L'acquisition de ces aptitudes cognitives, émotionnelles et sociales est le résultat d'une corrélation complexe entre maturation et interactions avec l'environnement, mais nous pouvons affirmer désormais que, du moins durant les premières années de l'âge adulte émergent, ces évolutions sont corrélées avec et possiblement causées par la maturation du cerveau²⁶.

En fait, la plasticité neuronale existe tout au long de la vie, y compris dans la vieillesse, même si elle y est contrecarrée par des processus de dépérissement plus ou moins important de certaines fonctions cognitives spécialisées. Ainsi, l'idée d'un processus de développement qui s'interromprait lors du passage à l'âge adulte est une construction sociale liée aux systèmes des âges de la vie, et non pas une réalité biologique.

Le fait que le développement biocognitif ne s'arrête pas avec la fin de l'adolescence nous apprend deux choses importantes concernant les relations entre les âges de la vie et les arts.

D'abord, si le parcours de vie humain est, à l'exception de la capacité reproductive (qui n'est pas liée à la question de la création artistique), un phénomène à développement continu, il n'y a aucune raison de traiter a priori la phase initiale et la phase finale de la vie uniquement en relation avec la phase intermédiaire posée comme phase par défaut. Accorder cela ne signifie pas qu'il conviendrait de traiter l'art enfantin comme nous traitons l'art adulte. Pour le dire autrement : il n'est pas sûr que créer des musées d'art enfantin soit la bonne réponse au problème de l'« adultisme ». En assimilant les créations des enfants aux créations adultes nous refusons paradoxalement de les rencontrer sur leur terrain propre. Les artistes modernistes qui se sont intéressés aux peintures et dessins d'enfants n'ont pas pensé qu'il fallait les intégrer dans les musées, donc en faire de l'art au deuxième sens du terme dégagé plus haut. C'est au contraire parce qu'ils ont découvert que la création enfantine avait des traits propres, originaux, qui se perdaient plus tard, qui en faisaient la valeur spécifique et qui la rendaient inassimilable à l'art des adultes, qu'ils ont pu se servir de ses caractéristiques stylistiques et autres pour insérer un mode de vision différent, défamiliarisant, dans leurs propres œuvres.

Un deuxième point est encore plus important. Si les développements psycho-cognitifs s'étendent tout au long du parcours de vie, alors la conception

organiciste composée de trois phases (développement, maturité, déclin), qui a exercé et continue à exercer une forte attraction sur la façon dont nous construisons les vies d'artistes, est problématique. La question de l'*Altersstil*, qui joue encore un rôle important en histoire de l'art, est une conséquence paradoxale de la prévalence de ce modèle organiciste. En effet, l'interrogation sur l'*Altersstil* est née de l'impression que certains artistes ont un parcours créateur paradoxal, au sens où leurs œuvres les plus importantes se situent à la fin de leur carrière artistique, au moment où selon le schéma organiciste leur « parcours de vie artistique » (*artistic life course*) devrait « normalement » être en déclin, puisque le système organiciste situe l'épanouissement de la créativité dans la période moyenne. Du même coup, des artistes qui, tel Le Titien ou Rembrandt, ont créé leurs œuvres les plus innovantes durant leur période ultime, où « normalement » ils auraient dû se répéter en déclinant, deviennent des figures paradoxales.

La signification précise du problème est d'ailleurs obscurcie par le fait que la tradition germanique qui, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, a lancé la question d'une spécificité des œuvres de vieillesse, d'où est née plus tard la thèse d'un *style* spécifique à la vieillesse, connaît en réalité deux termes : *Altersstil* (style de vieillesse) et *Spätstil* (style tardif). En toute logique, le terme de « style tardif » devrait être utilisé pour désigner les caractéristiques spécifiques (ou supposées telles) des dernières œuvres d'un artiste, quel que soit son âge. Le terme de « style de vieillesse », quant à lui, devrait être utilisé pour désigner les caractéristiques spécifiques (ou supposées telles) des œuvres créées durant la vieillesse. Dans les écrits critiques en langue allemande, on distingue généralement entre les deux problèmes, mais en anglais et en français, où on utilise en général un seul terme – « style tardif » (*late style*) –, il est parfois difficile de savoir laquelle des deux significations est visée. Or, leurs implications sont très différentes.

Il est vrai que, dans certains cas, les deux notions coïncident du point de vue du parcours de la vie : c'est le cas chez Rembrandt, où le style tardif est le style des œuvres de sa vieillesse. Mais souvent les deux termes divergent. Par exemple, en ce qui concerne Mozart et Schubert, qui sont morts jeunes, on peut éventuellement interroger leurs dernières œuvres en termes de *Spätstil* mais certainement pas en parlant d'*Altersstil*. D'autres artistes, tel Rimbaud, arrêtent de créer alors qu'ils sont jeunes, mais ils continuent à vivre encore longtemps après : là encore, si dans l'abstrait il peut être sensé de s'interroger sur l'existence ou non d'un style tardif dans leur œuvre, vouloir traquer un style de vieillesse n'aurait pas de sens.

La notion de « style de vieillesse » est par ailleurs ambiguë. Ainsi, contrairement aux apparences, elle n'est pas équivalente à la notion d'« œuvres de vieillesse ». Tout artiste qui est vieux et continue à créer des œuvres crée des œuvres de vieillesse. Mais tous n'ont pas nécessairement un « style de vieillesse ». En effet cette expression n'est employée que dans des cas où on est d'avis que les

œuvres de vieillesse d'un artiste non seulement constituent une sorte de sommet dans la création de l'artiste en question, mais encore qu'elles rompent avec les œuvres antérieures, donc dans les cas où le style de vieillesse est en fait un style tardif. Nous vivons dans un contexte historique qui valorise la force de rupture des arts. La notion de style tardif, qui implique l'idée d'une rupture avec les œuvres antérieures du même artiste implique donc une évaluation positive, liée à l'idée qu'il s'agit d'une exception par rapport à la situation par défaut dans laquelle les œuvres de vieillesse sont considérées comme étant l'expression d'un déclin des forces créatrices et n'ont pas la force d'un style au sens propre du terme. Ainsi, au XVII^e et même encore au XVIII^e siècle on considérait que les œuvres de vieillesse du Titien prouvaient que ses capacités picturales étaient en train de dépérir, autrement dit qu'il avait adopté le style de la *pittura di macchia* (une sorte de « tachisme ») parce qu'il était désormais incapable de peindre de la manière complexe dont il peignait dans ses jeunes années. À quelques exceptions près, ce n'est qu'à partir du début du XIX^e siècle²⁷ qu'on commença à considérer que les dernières œuvres du Titien étaient l'incarnation d'un style intentionnellement en rupture avec celui de ses œuvres antérieures et que, donc, elles relevaient d'un *Spätstil* plutôt que d'un *Altersstil*, ou si l'on préfère, que son *Altersstil* était un *Spätstil*...

Le stéréotype selon lequel les œuvres de vieillesse sont par défaut des œuvres marquées par le déclin repose par ailleurs sur une méconnaissance du fait que la période de la sénescence biologique est loin d'être l'image en miroir de la « maturation » biologique. Concrètement, si les différentes phases caractérisant le développement des humains durant l'enfance, l'adolescence et le début de l'âge adulte ne diffèrent pas beaucoup selon les individus, il n'en va nullement ainsi des phénomènes de sénescence, qui diffèrent fortement selon les individus. En fait, le vieillissement biologique « naturel » n'est généralement qu'une des causes des « handicaps » de la vieillesse, et il est rarement la plus importante. Les causes majeures sont en général l'existence ou l'absence de conditions pathologiques dont la racine ne réside pas dans la sénescence naturelle, mais dans les prédispositions génétiques et dans le mode de vie de l'individu durant l'âge adulte, mode de vie parfois choisi, mais la plupart du temps imposé. Les phénomènes de sénescence *pathologique* produisent des différences très grandes entre des personnes ayant par ailleurs le même âge « civil ». Ces différences se retrouvent aussi dans la vie créatrice des artistes. Linda et Michael Hutcheon ont montré qu'à chacune des trois caractéristiques supposées être typiques des œuvres de vieillesse d'un artiste, à savoir le sentiment d'imminence de la mort, une moindre productivité et créativité ou des transformations stylistiques spécifiques, on peut opposer de nombreux contre-exemples. Ainsi, en ce qui concerne la supposée diminution de productivité et de créativité, ils notent :

Les circonstances de la vie individuelle (santé, mode de vie, antécédents, économie, accueil du public), ainsi que les conditions historiques et sociales (et les changements de rôle), sont vouées à empiéter sur et à bouleverser tout effort d'universalisation. Ainsi Aaron Copland est décédé à quatre-vingt-dix ans, mais l'apparition de la maladie d'Alzheimer l'a amené à cesser de composer beaucoup plus tôt : « C'était exactement comme si quelqu'un avait simplement fermé un robinet », a-t-il expliqué. Leoš Janáček, quant à lui, est resté en bonne santé cognitive et physique durant sa vieillesse, et sa dernière décennie a été une période extrêmement productive et créatrice²⁸.

Enfin, il est fort possible que, dans beaucoup de cas, le fait que les œuvres tardives de certains artistes soient innovantes et celles d'autres moins n'ait rien avoir ni avec l'*Altersstil* ni avec le *Spätstil*, mais trouve sa source dans des types différents d'engagement artistique. Telle est du moins la conclusion qui se dégage des travaux de David Galenson. Selon lui, l'opposition entre les artistes qu'on crédite d'un « style tardif » particulièrement marqué et ceux dont la phase de créativité la plus grande se situe plus en amont dans leur carrière artistique correspond en réalité au fait qu'il existe deux types d'artistes : les conceptuels et les expérimentaux²⁹. Comparant les carrières des artistes selon l'âge durant lequel ils ont créé les œuvres les plus appréciées et ayant acquis la valeur marchande la plus haute et la notoriété la plus grande, Galenson a découvert qu'il existait deux courbes distinctes caractérisant les parcours de vie artistique. La première courbe atteint son pic plutôt vers la fin de la carrière de l'artiste concerné, autrement dit la gloire des artistes concernés est liée surtout à leurs œuvres tardives. La deuxième atteint son pic plutôt au début de la carrière artistique, autrement dit la gloire des artistes concernés est due surtout à des œuvres réalisées tôt dans leur carrière.

La première courbe est, selon Galenson, celle des artistes expérimentaux. Son allure spécifique (et notamment le fait que son pic coïncide avec l'étape ultime de la vie créatrice de l'artiste) est due au fait que les artistes expérimentaux suivent des procédures provisoires et progressives, peignant souvent le même sujet plusieurs fois, en changeant son traitement à travers un processus d'essais et d'erreurs. Pour eux la création d'une peinture est un travail de recherche et « ils croient souvent que l'apprentissage est un objectif plus important que la réalisation de tableaux finis » (on peut supposer que Galenson pense ici à Cézanne). Et surtout, les « artistes expérimentaux développent leurs compétences progressivement au cours de leur carrière, améliorant lentement leur travail sur de longues périodes », ce qui explique précisément pourquoi le pic de leur carrière se situe plutôt vers la fin de leur période créatrice.

La deuxième courbe est celle des artistes conceptuels. Comme l'indique leur dénomination, les artistes conceptuels traitent l'idée créatrice, le concept de l'œuvre comme constituant son élément le plus décisif. Ils se donnent en

général des objectifs précis en amont de la création de l'œuvre. Par ailleurs, contrairement aux innovations dues à une recherche expérimentale qui sont réalisées progressivement, les innovations des conceptuels sont soudaines, pas seulement par rapport au travail des autres artistes, mais aussi par rapport à leurs propres travaux antérieurs. Dès lors qu'il a résolu le problème conceptuel qu'il s'était posé, l'artiste conceptuel s'en détourne et s'engage dans une nouvelle direction. Du même coup, les carrières des conceptuels ont tendance à être fortement discontinues. Ainsi, alors qu'un artiste expérimental produit typiquement de nombreux tableaux étroitement liés les uns aux autres, la carrière de l'artiste conceptuel va donc être marquée par une série d'innovations, toutes très différentes les unes des autres.

Cette hypothèse de Galenson n'est elle-même pas sans poser un certain nombre de questions. D'une part, bien qu'il ait étendu son corpus jusqu'à la Renaissance, il est difficilement contestable que la notion d'« artiste » dont il se sert est biaisée par la figure de l'artiste moderne, moderniste et contemporain, ou en tout cas par celle de l'artiste occidental qui commence à voir le jour à la Renaissance. Le simple fait de considérer la présence des œuvres dans les musées ou encore leur valeur pécuniaire comme des variables indépendantes témoigne de ce biais. Il est possible par ailleurs que les traits qui distinguent les deux types d'artistes ne soient pas proprement artistiques. Les traits que Galenson leur attribue rejoignent en effet la distinction qu'on fait en psychologie entre le « style cognitif divergent » et le « style cognitif convergent ». Le premier se caractérise par une grande tolérance à l'égard de l'absence de solutions immédiates, par la capacité à vivre dans l'incertitude et à supporter les situations de « catégorisation retardée » (*delayed categorization*). À l'inverse, le style convergent cherche à économiser au maximum la dépense cognitive et à trouver le plus rapidement possible une réponse aux problèmes auxquels l'individu fait face. Cette catégorisation des styles cognitifs ne distingue cependant pas deux classes d'individus mutuellement exclusives (ce qui en revanche est l'impression qui se dégage de la dichotomie proposée par Galenson). Selon l'hypothèse des styles cognitifs, chaque individu met en œuvre, selon la situation, l'un ou l'autre des deux styles. Ce qui les distingue, c'est le style qu'ils privilégient par défaut lorsque la situation n'impose pas l'un plutôt que l'autre. Les styles cognitifs sont donc des types idéaux. Appliqué aux artistes, cela impliquerait que tout artiste est en réalité à la fois « expérimental » et « conceptuel », et que les différences entre les trajectoires de leurs carrières respectives seraient peut-être liées à des biais cognitifs généraux *et* à des contextes (artistiques et plus généralement sociaux³⁰) différents, plutôt qu'à des traits relevant proprement de stratégies artistiques. Cependant, il me semble que malgré ces problèmes, l'hypothèse de Galenson garde toute sa valeur heuristique, dans la mesure où elle attire l'attention sur le fait que des traits qui caractérisent de façon spécifique la création d'un artiste à un certain âge de sa vie ne sont pas nécessairement

des effets de cet âge. C'est un élément important à prendre en compte lorsqu'on se pose la question des relations entre les âges de la vie et les caractéristiques des œuvres d'art.

Les quelques clarifications que j'ai tenté d'apporter dans cet article sont loin de constituer des réponses satisfaisantes à toutes les questions discutées, et surtout ne circonscrivent pas l'ensemble des difficultés que doit affronter l'étude croisée des arts et des âges de la vie. Cependant, j'espère qu'elles ont mis en lumière au moins trois types de difficultés majeures. Le premier type de difficultés est d'ordre notionnel. Ainsi la notion même de système des âges non seulement correspond à des systèmes fort différents selon les contextes historiques, mais encore n'a pas partout la même importance classificatoire (il existe des cultures qui privilégient les classes d'âge sur les âges de la vie). Et la notion d'art n'est guère plus univoque, d'une part parce qu'elle identifie souvent de manière abusive ce qui relève de la création et ce qui relève de la réception – les problèmes d'art et les problèmes d'esthétique –, d'autre part parce qu'elle délimite les faits d'art selon au moins deux conceptions différentes – l'art comme pratique créatrice et l'art comme monde social spécifique – qui sont irréductibles l'une à l'autre du point de vue extensionnel et définitionnel. Le deuxième type de difficultés est plus directement méthodologique. Il est apparu à plusieurs reprises que des traits artistiques qu'on explique généralement en termes d'âge sont compatibles aussi avec des explications différentes. Autrement dit, il est important que nous réussissions à discriminer entre les simples faits de corrélation et ceux fondés sur une connexion causale entre les deux séries (la série des âges de la vie et celle du parcours de vie artistique ou esthétique). Enfin, un troisième type de difficultés est lié au fait qu'étudier la relation entre les âges de la vie et les arts (mais cela vaudrait aussi pour n'importe quelle autre activité et réalité sociale) nous oblige à penser ensemble biologie et culture. Cela est d'autant plus compliqué que l'on a pu voir que cette exigence ne vaut pas uniquement pour la relation entre les deux séries, mais aussi à l'intérieur de chaque série. Ainsi les âges de la vie sont indissociablement des modèles culturels et des façons de penser des réalités qui sont manifestement d'ordre biologique. La même chose vaut pour les arts et la relation esthétique, qui sont des faits sociaux extrêmement complexes, mais mettent en œuvre des compétences (perceptives, cognitives, agentives, motrices...) qui font partie du « psychogramme » biologique humain. Si, concernant la question des âges, la tentation la plus forte est celle du réductionnisme biologique, du côté des arts c'est le réductionnisme culturel qui est en général privilégié. Mais, dans les deux cas, estimer qu'on peut ignorer un des deux pôles est voué à l'échec.

En même temps, il me semble que les réflexions qui précèdent – et surtout l'ensemble des articles réunis dans ce numéro de *Communications* – montrent que la question des relations entre âges de la vie et arts constitue un programme de recherche non seulement cohérent, mais qui nous fait comprendre des aspects

centraux, et trop souvent méconnus, de la vie des arts. En effet, le paradoxe n'est qu'apparent : le fait même qu'on puisse mettre au jour les difficultés qu'il faut résoudre pour rendre opératoire le programme de recherche en question démontre qu'il porte sur une problématique réelle qui a une unité et une cohérence propres. La cohérence est l'autre face des difficultés, au sens où celles-ci nous révèlent en creux le réseau de questions interconnectées à partir duquel le programme doit être construit pour tenir ses promesses, à savoir nous permettre de mieux comprendre les rapports entre l'art et la vie.

Jean-Marie Schaeffer
schaeff@ehess.fr
IRIS CCS (PSL)
CRAL, EHESS/CNRS

NOTES

1. Voir à ce propos le double numéro de *L'Homme*, n° 167-168, « Passages à l'âge d'homme », Paris, Éd. de l'EHESS, 2003.

2. Une des meilleures contributions d'ordre synthétique reste, malgré son ancienneté, l'étude du philologue Wilhelm Wackernagel, *Die Lebensalter. Ein Beitrag zur vergleichenden Sitten- und Rechtsgeschichte*, Bâle, Bahmaier, 1862. Elle m'a été d'une aide précieuse pour les remarques qui suivent.

3. Concernant cette conception des âges exposée dans l'*Illiade* et son contexte plus général, voir Jean-Pierre Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé » dans *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45-76.

4. Apollodore, *Bibliothèque* (III, 5.8) : « L'homme est quadrupède en naissant, puisqu'il se traîne sur ses pieds et sur ses mains ; parvenu à l'âge viril, il est bipède ; il est enfin tripède, lorsque devenu vieux, il est obligé de prendre un bâton pour se soutenir. »

5. « Épître aux Pisons », dans Horace, *Œuvres, Tome 2* (traduction de Leconte de Lisle), Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1873, p. 241-242.

6. Wilhelm Wackernagel, *Die Lebensalter...*, *op. cit.*, p. 17.

7. Voir Max Engammarre, *Soixante-trois. La peur de la grande année climactérique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2013.

8. Bernard Chédozeau a montré que c'est au xvii^e siècle que les historiens qui s'intéressaient à l'histoire universelle ont commencé à rejeter la structuration de l'histoire en « âges du monde », notamment parce qu'elle posait des problèmes de datation des faits bibliques, mais aussi parce qu'elle semblait entrer en conflit avec l'existence d'autres cultures, notamment la chinoise, structurant tout autrement leur histoire. Voir Bernard Chédozeau, « L'éviction des âges de la vie et des âges du monde dans les conceptions de l'histoire au xvii^e siècle. D'une histoire de sens à une histoire de savoir », in Danièle Chauvin (dir.), *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 85-98.

9. Ces investissements symboliques ne sont pas spécifiquement européens. Ainsi le bouddhisme tibétain accorde lui aussi une grande importance aux nombres 7 et 9. L'homologie vaut aussi pour les multiples de 7 et tout particulièrement 49 (7 au carré) et 63 (7 multiplié par 9). Voir notamment le *Livre des morts (Bardo Thödol)*. La variété des systèmes des âges en Europe n'implique donc pas que toutes ses composantes sont relatives à cette culture.

10. Voir Franz Boll, *Die Lebensalter : ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Geschichte der Zahlen, mit einem Anhang über die Schrift von der Siebenzahl*, Leipzig et Berlin, Teubner, 1913.

11. Voir Nadejje Laneyrie-Dagen, ici même p. 37-39.

12. Le système romain de trois âges, établi par Marcus Tullius, et qui fait durer l'enfance (*pueri*) jusqu'à 17 ans, suivie de la jeunesse (*juniores*) jusqu'à 46 ans, suivie à son tour de la vieillesse (*seniores*) allant de 46 ans jusqu'à la mort, pourrait à première vue sembler constituer un contre-exemple. En fait, comme Wackernagel l'avait déjà noté, l'âge de la maturité sexuelle est, selon les systèmes, identifié soit au début de la puberté, soit à sa conclusion. Marcus Tullius se décide pour la deuxième possibilité, ce qui explique qu'il fasse durer l'enfance jusqu'à 17 ans, âge qui coïncide *grosso modo* avec la conclusion de la maturation sexuelle (notamment en ce qui concerne le développement des traits sexuels secondaires : seins, pilosité, etc.).

13. Les Grimm parlent de « conte », mais dans la classification Aarne-Thompson-Uther (ATU), le texte est rangé dans la catégorie des fables.

14. Les frères Grimm font référence à un poème de Jehuda Levy Krakau Ben Sef publié dans la revue *Hamassef*, n° 2, Königsberg, 1788, p. 388

15. Il existe de multiples types de cycles de vie selon les formes de vie et les espèces. Le cycle de vie des humains – et de la plus grande partie des (autres) animaux – est caractérisé au niveau cellulaire par l'alternance de deux phases chromosomiques : une phase diploïde (à $2n$ chromosomes) et une phase haploïde (à n chromosomes). L'individu commence son cycle de vie sous la forme d'un zygote, c'est-à-dire d'une cellule « originaire » à $2n$ chromosomes née de la fécondation d'un ovule par un spermatozoïde. Il se développe par mitose, c'est-à-dire par une multiplication de cellules somatiques diploïdes. Lorsqu'il atteint la maturité sexuelle, il forme un certain nombre de cellules germinales ou de gamètes (ovules dans le cas de la femelle, spermatozoïdes dans le cas du mâle), qui sont de nature haploïde. Le passage de la diploïdie des cellules somatiques à l'haploïdie des gamètes est opéré par un processus de méiose, qui réduit le nombre de chromosomes d'une cellule de $2n$ à n . Enfin, lors de la fécondation, un gamète mâle et un gamète femelle fusionnent pour former une nouvelle cellule diploïde, le zygote, qui correspond à la naissance d'une nouvelle lignée de cellules diploïdes, aboutissant à la formation d'un nouvel individu, issu du brassage du patrimoine génétique de ses deux parents.

16. Dès lors qu'on sort du domaine technique de la biologie, la signification de la notion de « cycle de vie » n'est pas toujours claire. Ainsi les conceptions organicistes du XIX^e siècle avec leurs phases de développement et de déclin sont parfois considérées comme des systèmes de « cycles de vie », alors qu'il est manifeste qu'ils n'ont rien à voir avec la conception biologique, qui s'intéresse uniquement au cycle reproductif. Il est important à cet égard de distinguer entre « cycle de vie » (*life cycle*), « durée de vie » (*life span*) et « parcours de vie » (*life course*). Les théories organicistes, et plus généralement les systèmes des « âges de la vie », sont des modélisations des « parcours de vie », et parfois aussi de la « durée de vie » (lorsqu'ils accordent un nombre d'années déterminé à chaque phase). De même, la notion de « cycle de vie » est parfois utilisée dans les sciences sociales pour désigner ce qui relève plutôt de la question de la durée de vie ou de celle du parcours de vie. Pour une discussion éclairante des confusions que cela peut entraîner, mais aussi de la valeur malgré tout heuristique de la notion de « cycle de vie » (qui met l'accent sur la reproduction, la filiation et les populations) voir Angela M. O'Rand et Margaret L. Krecker, « Concepts of the Life Cycle : Their History, Meanings, and Uses in the Social Sciences », *Annual Review of Sociology*, vol. 16, 1990, p. 241-262.

17. Hervé Le Bras, « Les politiques de l'âge », dans *L'Homme*, n° 167-168, « Passages à l'âge d'homme », Paris, Éd. de l'EHESS, 2003, p. 25-48, en particulier p. 25-28.

18. *Ibid.*, p. 28.

19. Pour la biologie de l'évolution, voir maintenant Lorenzo Bartalesi, *Histoire naturelle de l'esthétique*, Paris, CNRS Éditions, 2021. Dans le champ des travaux neurologiques, il existe actuellement une sous-discipline qui revendique le nom de « neuroesthétique » : voir Vilayanur Subramanian Ramachandran et William Hirstein, « The Science of Art : A Neurological Theory of Aesthetic Experience », *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n° 6-7, 1999, p. 15-51 ; David Freedberg et Vittorio Gallese, « Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, 2007, p. 197-203 ; Hideaki Kawabata et Semir Zeki, « Neural Correlates of Beauty », *Journal of Neurophysiology*, vol. 91, n° 4, 2004, p. 1699-1705 ; Jean-Pierre Changeux, « De la science vers l'art » (1988), in *id.*, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994 ; pour une critique de la « neuroesthétique », voir

Fernando Vidal, « La neuroesthétique, un esthétisme scientifique », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 2, n° 25, 2011, p. 239-264. La psychologie expérimentale et cognitive est la discipline qui a mené les études les plus importantes sur les relations entre les modalités de l'attention et l'appréciation esthétique. Les travaux les plus marquants sont ceux de l'équipe de Rolf Reber : voir Rolf Reber et Norbert Schwarz, « Effects of Perceptual Fluency on Judgments of Truth », *Consciousness and Cognition*, vol. 8, n° 3, 1999, p. 338-342 ; Tetra A. Fazendeiro, Rolf Reber, Norbert Schwarz et Piotr Winkielman, « The Hedonic Marking of Processing Fluency : Implications for Evaluative Judgment », in Jochen Musch et Karl C. Klauer (eds), *The Psychology of Evaluation : Affective Processes in Cognition and Emotion*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 2003 ; Rolf Reber, Norbert Schwarz et Piotr Winkielman, « Processing Fluency and Aesthetic Pleasure : Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience ? », *Personality and Social Psychology Review*, vol. 8, n° 4, 2004, p. 364-382. Les travaux actuellement les plus prometteurs pour la compréhension de l'attention esthétique *visuelle* sont les études d'*eye-tracking* : voir ici même l'article de Pablo Fontoura.

20. Le « faire comme si » de la fiction est une compétence cognitive très complexe, métareprésentationnelle et méta-actionnelle, qui est acquise durant l'enfance à travers les interactions de l'enfant avec lui-même, avec les adultes, et avec d'autres enfants. Il n'est pas certain que toutes les cultures connaissent des activités fictionnelles incarnées dans des pratiques artistiques marquées comme fictionnelles. Mais la compétence fictionnelle est une compétence cognitive universelle. Voir Laurence Goldman, *Child's Play : Myth, Mimesis and Make-Believe*, New York, Routledge, 2020, qui montre avec beaucoup de finesse comment les jeux fictionnels des enfants huli de Nouvelle-Guinée reposent sur la mise en œuvre d'un « faire comme si » ludique qui est du même ordre que celui des enfants occidentaux, mais qui opère sur des contenus qui, eux, sont spécifiques à la culture huli.

21. L'importance, dans l'histoire de l'art, de l'interrogation à propos des parcours de vie dépasse de loin le champ de la représentation des systèmes des âges de la vie. Les explorations de tel ou tel âge spécifique – l'enfance, la jeunesse, l'âge de la maturité et (un des thèmes les plus récurrents) la vieillesse – dans leur « nature » spécifique, sans inscription dans un système global des âges, sont de loin plus nombreuses. Parmi ces explorations, la plus passionnante est sans doute l'autoexploration du parcours de vie à travers l'autoportrait (réalisé à différentes époques de la vie). Voir à ce propos, ici même, l'article de Nadeije Laneyrie-Dagen.

22. Aux époques prémodernes les artistes travaillaient sur commande pour une partie, voire la totalité, de leurs œuvres, mais en général les commandes leur laissaient une grande latitude concernant de multiples aspects des œuvres. Les enfants, lorsqu'ils s'adonnent aux activités artistiques dans un cadre scolaire où on leur prescrit en général un thème, ou un sujet, ou un mode de réalisation, se trouvent dans une situation apparentée.

23. Il faut bien entendu distinguer entre les pratiques artistiques enfantines génériques et celles des artistes particulièrement précoces, notamment dans le domaine de la musique (Mozart et bien d'autres), de la poésie (Rimbaud) ou de la peinture (Picasso, Klee...).

24. Ze'ev Hochberg et Melvin Konner, « Emerging Adulthood, a Pre-adult Life-History Stage », *Frontiers in Endocrinology*, n° 10, 2020, p. 918.

25. *Ibid.*, p. 919.

26. *Ibid.*

27. En grande partie sous l'influence de Goethe.

28. Linda Hutcheon et Michael Hutcheon, « Late Style(s) : The Ageism of the Singular », in Marlene Goldman, Andrea Charise, Linda Hutcheon et Michael Hutcheon (eds), *Occasion*, vol. 4, « Aging, Old Age, Memory, Aesthetics », Stanford, Stanford University, 2012, p. 1-11.

29. David Galenson, « The Life Cycles of Modern Artists : Theory, Measurement and Implications », *Historical Methods. A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, vol. 37, n° 3, 2003, p. 123-136.

30. L'article de Guillaume Fournier dans ce volume (« Les "jeunes artistes" plasticiens en France. Comment l'âge impacte leurs trajectoires ») montre bien l'importance des facteurs sociaux : le fait que dans le monde de l'art actuel il faut percer tôt pour avoir une chance de mener une carrière artistique satisfaisante n'est pas très favorable aux « artistes expérimentaux » : il favorise les « artistes conceptuels ».

RÉSUMÉ

Âges de la vie, esthétique et arts

L'article se propose de clarifier les deux notions mises en relation dans l'expression « Les arts et les âges de la vie ». Il expose d'abord les différents systèmes des âges développés au fil de l'histoire européenne et les compare à deux autres classifications des parcours de vie : les classes d'âge et le cycle biologique. La seconde partie insiste sur la distinction entre art et esthétique avant d'explorer différentes manières selon lesquelles la question des âges de la vie peut nous aider à mieux comprendre la création artistique et la réception esthétique.

MOTS-CLÉS : âges de la vie, art, esthétique, culture, biologie

SUMMARY

Ages of life, aesthetics, and art

The paper aims to clarify the two notions whose relationship is thematized in the expression "Art and ages of life". First, it introduces to the various age-systems developed along the history of Europe and compares them with two other classifications of life courses : "age group" and "biological cycle". The second part of the paper highlights the distinction between art and aesthetics, before exploring how the question of the ages of life can further our understanding of artistic creation and aesthetic reception.

KEYWORDS : *ages of life, art, aesthetics, culture, biology*

RESUMEN

Las edades de la vida, la estética y las artes

El artículo pretende aclarar las dos nociones conjugadas en la expresión "Las artes y las edades de la vida". En la primera parte se exponen los distintos sistemas de las edades desarrollados a lo largo de la historia europea y se comparan con otras clasificaciones que atañen el curso de la vida : las clases de edad y el ciclo biológico. La segunda parte hace hincapié en la distinción entre el arte y la estética para luego explorar las distintas maneras en que la cuestión de las edades de la vida nos puede ayudar a comprender mejor la creación artística y la recepción estética.

PALABRAS CLAVES : *edades de la vida, arte, estética, cultura, biología*