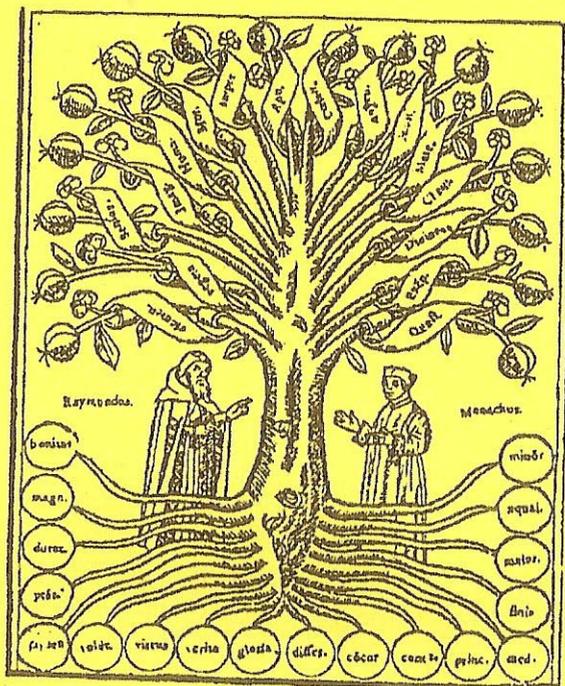
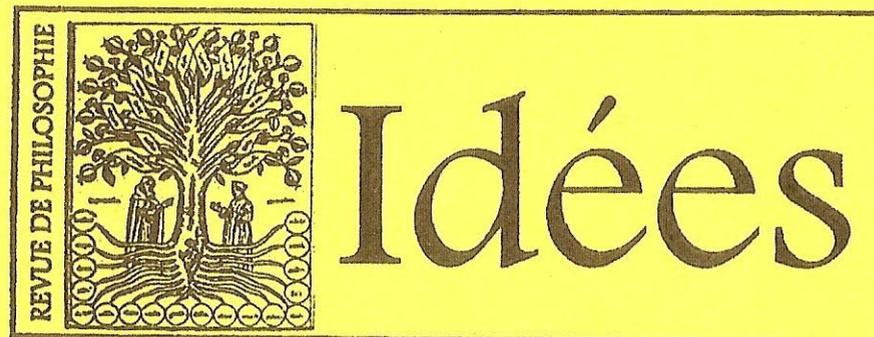


Idées

La revue Idées est rédigée par des étudiants et de jeunes professeurs. Elle a pour objet la création d'un nouvel espace de réflexion et de confrontation philosophiques, espace ouvert à tous ceux qui souhaitent passer à l'acte public d'écriture. Selon les thèmes choisis les auteurs sont d'horizons variés, philosophiques ou non.



PRIX PUBLIC : 30 francs



L'art

L'Art Brut, aux frontières de l'Art
par Juliette Singer

Pour une approche pragmatiste de l'art (relecture de J. Dewey et L. Wittgenstein)
par David Vivarès

Univers esthétiques, une approche ensembliste
par Jérôme Vasseur

Une lecture hégélienne de l'art moderne : l'art moderne comme agonie de l'art romantique
par Charles Pépin et Guillaume Allary

L'art et la ville
par Michael Smadja

L'émotion musicale
par Dimitri Derat

L'ambition esthétique de Richard Wagner
par Hélène Singer

Numéro 3 Février 1999

L'ambition esthétique de Richard Wagner

« L'homme qui n'a pas été dès le berceau doté par une fée de l'esprit de mécontentement de ce qui existe, celui-là n'arrivera jamais à la découverte du nouveau. »

Nous ne pouvons approcher dans un article l'œuvre même de Wagner, qui - pour une analyse concrète - demanderait une écoute attentive et des connaissances musicales approfondies. Sommes-nous alors en droit de nous attarder théoriquement sur une œuvre voulant avant tout jouer sur les sensations et la réception du spectateur-auditeur ? Il semble que oui, si l'on sait que, pour Wagner, la musique est un *moyen* de traduire des convictions esthétiques et philosophiques. Loin de prôner une vision de l'art pour l'art, sa musique est propédeutique à la philosophie : il ne faut pas perdre de vue que Wagner a écrit de nombreux essais théoriques qui furent le fondement même de toute son œuvre à venir. Sa conception révolutionnaire du drame musical prend racine dans une lourde tradition allemande, à la suite de lectures déterminantes, comme celles de Feuerbach ou de Schopenhauer. Comment cet homme a-t-il pu fasciner à ce point des générations entières ; est-ce uniquement par la qualité de son œuvre, ou par les idéaux que cette dernière lui a permis d'exprimer ?

Volonté d'une caractéristique allemande

L'Allemagne contemporaine de Wagner (né à Leipzig en 1813) est une Allemagne qui cherche son unité. Depuis 1820, l'absence d'une Constitution commune aux différents Etats allemands avait provoqué des émeutes, en faveur de la création d'« Etats-unis d'Allemagne ». En 1848, un mouvement révolutionnaire déclenché à Berlin après la connaissance des soulèvements parisiens et viennois, auquel Wagner participe, poussé par ses convictions radicales et anarchiques, éclate. Il n'aboutit pas et ne fait que renforcer les tendances anti-autrichiennes et unitaire de la Prusse et de nombreux petits Etats allemands. A Francfort, un Parlement allemand vote la constitution d'une Allemagne unie d'où l'Autriche est exclue. Eclate alors l'antagonisme entre l'Autriche et la Prusse, cette dernière devant

s'incliner. La confédération germanique est établie. Pendant toutes ces années, l'Allemagne est donc en marche vers son unité qui sera réalisée par Bismarck en 1871 (construction du Reich). Ce très succinct rappel historique de l'Allemagne n'est ici exposé que dans un seul but : faire comprendre le besoin éminent qu'ont de fortes personnalités dotées d'un caractère révolutionnaire, telles que Wagner, d'une reconnaissance germanique. Cette Allemagne tendant vers l'unité ira chercher cette dernière dans un passé si lointain qu'il plonge ses racines dans les mythologies.

Wagner va vouloir opposer à la tradition d'opéra tributaire du mélodrame italien et de l'opéra français qui triomphaient alors, un type d'opéra entièrement nouveau explorant une sensibilité et une culture purement allemandes. Wagner a une solide connaissance littéraire classique, grecque et latine, ainsi que du théâtre moderne et du romantisme littéraire et artistique allemand ; c'est ce qui, sans nul doute, aboutira à sa conception du drame musical où sont mis ensemble formes théâtrale et littéraire. Après la lecture de *La Mythologie germanique* de Jakob Grimm, sorte de compilation de sagas nordiques, de textes grecs et romains, de poèmes épiques et chevaleresques et d'un vaste folklore germanique, Wagner va choisir - notamment pour sa « Tétralogie » - des thèmes tirés du fonds des anciennes légendes teutoniques, comme le fit Weber. Grimm montre dans ce livre comment Dieu défait le monde mythique ancien, pour lui substituer un univers où l'homme prend conscience de lui-même, de son âme, de son destin. Wagner s'intéresse à cet homme idéal (qu'incarne le personnage de Siegfried), et remonte le cours de la mythologie pour lui chercher des origines. Jean-Claude Berton¹ affirme qu'au-delà des vieilles légendes teutoniques, c'est une véritable mythologie aryenne qui se constitue. Ainsi, Wagner insère dans ses opéras des légendes païennes (quoiqu'imprégnées de christianisme), avec des thèmes tels que le surnaturel, que les romantiques allemands avaient déjà exploités. Wagner partage aussi avec eux une même « *sensibilité profonde de l'âme qui palpète dans la nature, une prédilection pour tout ce qui constitue le fond de l'âme primitive germanique* »² : en fait, ce qui n'a pas encore été touché par la culture latine (méditerranéenne).

Ce nationalisme a des origines philosophiques avec *Le Discours à la nation allemande* de Fichte. Fichte veut rendre à ses concitoyens leur fierté nationale en faisant l'apologie des vertus de la race allemande et plus particulièrement « *des anciens Germains qui battirent les Romains au*

¹ Jean-Claude Berton, *Richard Wagner et la « Tétralogie »*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1986.

² Guido Salvetti, *Le Triomphe du grand opéra*, La Grande Musique, Arnoldo Mondadori éditeur, Milan, 1980.

Teutoburger Wald » (cf. F.-G. Dreyfus³). Il a aussi des origines littéraires avec Goethe, Schiller, et le mouvement *Sturm und Drang* qui prônait un retour à la nature et aux contes allemands comme expression authentique de la culture populaire allemande (cf Herder). Wagner partage donc avec les « Romantiques » cette vaste entreprise de redécouverte des sources nationales allemandes. Mais comme le souligne Marcel Beaufils⁴, ce qui est romantique est la position du phénomène musical : le fait que la musique soit considérée comme matière et élément de philosophie et de prophétie.

Wagner, grand nationaliste, a très souvent été rattaché au III^e Reich. Ses idées nationalistes ont en effet été reprises par le III^e Reich, et l'on sait que Hitler avait une passion pour Wagner. Certains ont même, de manière absurde, affirmé que Wagner était nazi, ce qui est un contresens grave (ne serait-ce que du point de vue des dates, puisque Wagner meurt en 1883). D'ailleurs, il n'est pas concevable de faire des hypothèses sur l'idéologie qu'une personne aurait pu avoir à une époque et dans des circonstances qui ne furent pas les siennes.⁵ Cependant, si Wagner multipliait ses sources d'inspiration et admirait beaucoup Luther, ses idées concernant le judaïsme étaient plus que douteuses. Il prétendait « déjudaïser » la tradition « frelatée », selon lui, par la Synagogue. D'autre part, devenu pamphlétaire en dénonçant « tout et rien » dans des écrits violents (cela allant de l'Etat capitaliste et militariste, au cléricisme et au matérialisme), Wagner souligne le danger du mélange des races et célèbre la pureté des Germains. Il s'était sans doute en cela inspiré de la philosophie des races et de la dégénérescence du « sang » que lui offrait alors Gobineau⁶.

Un jeu se forme donc entre la révolution allemande et la conception théorique de Wagner qui révolutionne la tradition de l'opéra. La question que Wagner se pose alors est la suivante : comment aboutir à un nouvel art allemand ?

- Wagner a une conception globale du drame lié à une philosophie de l'existence.

³ François-Georges Dreyfus, *L'Unité allemande*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1993.

⁴ Cahiers du Sud, *Le Romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction de Albert Béguin, réédition 1983 en fac simulé du numéro de 1949, texte de Marcel Beaufils, *La Musique romantique allemande*.

⁵ Thomas Mann fut l'un des seuls à dire que l'on ne saurait prêter au socialisme décadent de Wagner un sens moderne, et détourner son idéal d'homme du XIX^e siècle au profit d'une Allemagne du XX^e.

⁶ Gobineau (1816-1882) est un diplomate et écrivain français. Sa thèse de la race germanique « pure » (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855) a été exploitée par les pangermanistes et les nazis.

- Wagner opère une réactualisation du drame grec fondé sur le mythe.

Une philosophie de l'existence

Wagner est très influencé par Schopenhauer et par sa vision fonctionnelle de l'art. Il va lui emprunter une certaine vision bouddhique et chrétienne (Schopenhauer était par ailleurs athée), et fait preuve comme lui d'un profond pessimisme - pessimisme brahmanique et occidentalisé par le philosophe. Pour comprendre le lien qui s'établit entre l'un et l'autre, nous devons ici rappeler certains points de la philosophie de Schopenhauer. Selon ce dernier, le monde phénoménal n'est qu'illusion. Il faut donc soulever le « voile de Maya »⁷ pour trouver le monde en soi. Ce monde en soi est vouloir-vivre, c'est-à-dire flux perpétuel, éternel d'affirmation de la vie sans origine ni fin. Cette idée de flux perpétuel se traduit dans la musique wagnérienne par la mélodie infinie, la non-séparation (entre récitatif et aria ou entre les scènes par exemple, à l'encontre de la tradition de l'opéra, notamment italien), le retour obsessionnel du leitmotiv, cette cellule mélodique rattachée à une situation ou à un personnage, et d'une manière plus globale par l'élimination des formes closes. Ce vouloir-vivre se manifeste dans des individus que nous croyons distincts les uns des autres, alors qu'ils ne sont que les individuations d'une même volonté qui les dépasse : nous retrouvons ici l'idée bouddhique de l'unité des individus. Ce vouloir-vivre s'exprime dans une grande souffrance, en même temps qu'il constitue une énorme énergie. La contemplation esthétique est une des manières d'y échapper car elle est la manifestation d'un regard désintéressé. Elle va donc au-delà du monde caractérisé par l'égoïsme, et du désir qui nous torture (précisément ce vouloir-vivre). Quand on contemple une œuvre d'art, on fusionne avec elle, on échappe au vouloir-vivre. Cette idée de fusion et d'échappée est reprise par Wagner dans sa conception musicale. Par les moyens musicaux déjà cités, mais aussi par l'ampleur de l'orchestre, Wagner tente d'enivrer le spectateur-auditeur. Il veut qu'il fusionne dans la mélodie sans fin, qu'il plonge dans l'œuvre d'art totale. Le spectateur doit ressentir les bouleversements intérieurs des personnages, se perdre dans le sentiment, et même - pour parodier la fin d'un poème extrait de *Tristan und Isolde* - « perdre conscience - volupté suprême ! ». Cette perte de conscience comme libération est encore à mettre en rapport avec la philosophie de Schopenhauer (et une certaine vision bouddhique, même s'il ne faut pas trop simplifier). Wagner ne fait pas appel à l'intellect du

⁷ Maya représente dans la pensée hindoue, l'apparence illusoire qui cache la Réalité et provoque l'ignorance.

spectateur, mais avant tout à ses sentiments, il veut le toucher dans ses « profondeurs », l'engloutir dans une masse dramatique musicale, qui à son tour s'engloutirait dans son intimité. Schopenhauer, quant à lui, pense que la musique est proche du vouloir-vivre : elle est la langue universelle, et pénètre pourtant l'intimité de chacun. La musique exprime selon lui l'Être même. Les autres arts ne sont que la représentation du monde phénoménal qui est illusion.

Wagner reprend la structure du livre *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Pour lui, à l'origine il y a la faute, la culpabilité, qui exigent donc une rédemption. En cela il fait appel au christianisme (la rédemption étant le rachat du genre humain par Jésus-Christ), cet « univers » qui le hante car il y voit résolu le problème de l'amour terrestre. L'opéra - et l'on comprend la haute conception que Wagner en avait - remplit cette fonction, et a une dimension religieuse qui se mêle à une dimension romantique, celle de la fusion entre amour et mort. Le héros wagnérien part d'une faute, peut espérer la rédemption, et marche irrémédiablement vers la mort.

Réactualisation du drame grec : Nietzsche et Wagner

Friedrich Nietzsche n'a que 24 ans quand il rencontre Wagner. Une sympathie mutuelle naît entre eux, et ils ont en commun d'admirer Schopenhauer. Nietzsche dédie son premier ouvrage *La Naissance de la tragédie* à Wagner. Contrairement à l'idée commune, c'est Nietzsche qui subit l'influence de Wagner, qui avait pris comme base la tragédie grecque pour la conception formelle de son opéra nouveau (cf. ses écrits *L'Œuvre d'art et l'avenir* et *Opéra et Drame*) et non l'inverse. Wagner veut faire renaître la tragédie antique pour révolutionner l'opéra. Mais à la manière allemande : cette réactualisation se fait par le mythe, d'où ce retour aux mythes anciens germaniques, donnant le sens de l'obscurité de l'existence, de la zone insondable présente au fond de l'esprit humain, faite d'angoisses et de terreurs primitives (ce qui se nommera plus tard l'inconscient). Nietzsche rêve de la résurrection du tragique (ici allemand) en plein XIX^e siècle, par l'opéra wagnérien.

Rappelons rapidement le caractère de la tragédie selon Nietzsche : Nietzsche reconnaît dans la tragédie les deux instincts apollinien et dionysien, ainsi que la musique dont elle est issue, celle du chœur satyrique du dithyrambe. Car, au départ de la tragédie, il y a l'histoire de Dionysos, le dieu de l'ivresse, du mouvement, de la terre, mais aussi de la souffrance puisqu'il est ce martyr qui renaît sans cesse ; il est représenté dans la

tragédie par le chœur. Ainsi le chœur est-il dionysiaque, lié à l'ivresse (qui englobe la sexualité, la volupté et la cruauté), mais il est aussi dévoilement de la vérité et le symbole du « *soi mis à nu* », « *une réflexion de soi-même de l'homme dionysiaque* ». La tragédie part du chœur d'où découle le drame ; elle est née de la musique⁸. La structure apollinienne a envahi la culture jusqu'à enfouir et faire oublier la *structure dionysos*. Nietzsche voit dans la musique wagnérienne la possibilité de réveiller cette dernière qui dort dans les profondeurs de notre civilisation.

La tragédie n'est pas pur pessimisme, puisque, par le dionysiaque retrouvé, le spectateur trouve une source d'exaltation. En cela, Nietzsche se sépare de la conception pessimiste de Schopenhauer : ils ont en commun (ainsi qu'avec Wagner) la consolation métaphysique que peut procurer la tragédie, mais dans une perspective différente. Si l'art peut calmer la douleur humaine, ce n'est pas selon Nietzsche pour prodiguer un sentiment tel que la résignation, comme le veut Schopenhauer. En fait, l'art console en justifiant le mal (comme le fait la tragédie), catégorie qui, pour Nietzsche, doit être dépassée. D'autre part, la tragédie n'exclut pas la volonté d'exister : le spectateur éprouve cette soif insatiable d'exister. Elle a une valeur humaine et une action directe sur le spectateur. En lui se combattent Dionysos et Apollon, et il devient « auditeur-artiste ». Comme chez Wagner, elle fait autant appel à ce qu'il pressent au fond de lui qu'à son intellect. Du chœur dionysiaque se détache le drame (spectacle), duquel se détache le héros tragique qui marche vers la mort. Comme dans les opéras de Wagner, la beauté réside dans le fait que le héros tragique marche comme un somnambule vers la mort.

Par ailleurs, la notion de surhomme de Nietzsche se retrouve dans les héros wagnériens, à l'image de Siegfried. Pour Nietzsche, le surhomme est l'homme d'une nouvelle culture, l'homme d'une nouvelle morale animée par une volonté de puissance créatrice, affirmative, volonté qui se traduit par un dépassement de soi-même. C'est en cela que Siegfried, personnage qui se dépasse, qui ne connaît pas la peur, et qui se place au-delà de la médiocrité, est le symbole de la volonté de dépassement. Siegfried accomplit dans un récit initiatique une connaissance du « moi », où le corps est fortifié par les épreuves, et l'esprit mûri. Il est donc plus proche du héros

⁸ Angèle Kremer-Marietti apporte à la fin de *La Naissance de la tragédie* une note intéressante que nous reportons ici (p. 197) : « La thèse de Nietzsche selon laquelle la tragédie est née de la musique est fondée sur la thèse que la tragédie est née du chœur tragique. Soit que pour les uns, la tragédie fût originellement le chant du bouc (tragos), soit que, pour les autres, par exemple Schrader (1855-1919), elle fût le chant de grain de blé (également : tragos), de toute façon, elle fut avant tout un chant. »

initiatique que du surhomme, qui est aussi pour Nietzsche l'homme d'une nouvelle métaphysique, celle du Retour éternel.

Nietzsche et Wagner avaient en commun un goût de la démesure et se voulaient tous deux des « améliorateurs du monde » (*Weltverbesser*). Le drame surtout reliait l'auteur de *Opéra et Drame* à celui de *La Naissance de la tragédie*. Mais Nietzsche critique Wagner de plus en plus violemment, et ce désaccord idéologique se transforme en véritable haine. Nietzsche écrit dans *Ecce Homo* : « *L'art de Wagner est malade. Les problèmes qu'il met en scène - rien que des problèmes d'hystériques, l'aspect convulsif de ses émotions, sa sensibilité surexcitée, (...), son instabilité qu'il travestit en principes, sans oublier le choix de ces héros considérés comme des types physiologiques (une galerie de malades !), tout cela représente l'image d'une maladie qui ne laisse aucun doute : Wagner est une névrose* ». Mais que critique Nietzsche théoriquement chez Wagner ? D'abord son assimilation de faits mythiques à des thématiques issues de l'éthique chrétienne. Wagner, nous l'avons vu, était obsédé par le christianisme, et surtout par le sacrifice de Jésus. Il réutilisera ce symbole en faisant disparaître Jésus lui-même : seront sacrifiés Rienzi et Elisabeth, et il y aura le mythe sacrificiel de Parsifal. Nietzsche, anti-chrétien, se détachera de cette musique où le conflit entre l'amour ascétique religieux et l'amour voluptueux sensuel, la thématique du salut par la fidélité, l'amour et le sacrifice de la femme, sont des constantes, et où les préoccupations chrétiennes, même déformées, sont présentes. Notons qu'un théologien trouvera toujours Wagner très éloigné du point de vue chrétien, car il détourne des thèmes bibliques pour leur appliquer une visée non chrétienne. Par exemple dans la cérémonie du Graal, les chevaliers de la Colombe ne vénèrent pas le corps et le sang du Christ sous la forme du pain et du vin - ces derniers sont mués en force et en feu vital... Nietzsche reproche aussi à Wagner ses empilages de concepts raboutés les uns aux autres, empilages qui feront dire à certains que l'analyse de l'œuvre de Wagner (au-delà de la musicologie) serait plus proche de la psychanalyse que de la philosophie ou de la théologie. L'on passerait alors du mythe germanique au mythe personnel. Il lui reproche surtout (mais il le reprocha aussi à Schopenhauer) de faire une philosophie de la souffrance. Nietzsche proclame que c'est justement par la tragédie que les Grecs ont vaincu le pessimisme.

Wagner et Nietzsche ont cependant en commun l'idée d'œuvre d'art totale : l'opéra nouveau doit retrouver l'unité première, poétique, musicale, gestuelle comme composante même du drame.

Vers un art populaire et une œuvre d'art totale

Les deux livres *Le Judaïsme dans la musique* et *Art et Climat* révèlent une idéologie de réforme, inspirée de celle de Feuerbach⁹ à qui Wagner vouait une admiration délirante. Dans *L'Essence du christianisme*, Feuerbach expose deux concepts contraires : celui d'humanisme et celui d'aliénation. Au lieu de se connaître soi-même et de chercher ses propres ressources, l'homme aurait projeté sur autrui, en adorant ce qui lui était propre : puissance, bonté, science. Les religions seraient nées ainsi du refus de l'individu à reconnaître sa propre puissance, et de la projection de celle-ci sur des êtres surnaturels. La fin de cette « aliénation » - attribution à autrui de ce qui est nôtre - donnera naissance à un nouvel humanisme, à une nouvelle civilisation consciente de ses extraordinaires capacités.

Wagner reprend ces idées pour son concept « d'art populaire ». Wagner est contre l'idée d'un art élitiste ; il veut un art du peuple, qui naîtrait de la communion vitale d'une société d'hommes-artistes. Il est contre l'idée d'artiste créant dans un seul domaine, et considère d'une manière générale que toute dissociation tue la puissance de l'art. Chaque dissociation-aliénation enlève vérité et puissance à l'art et à celui qui devrait respecter en lui sa vraie nature profonde.

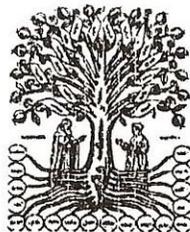
En cela, il revient au classicisme grec dans lequel il voit la fusion entre individu et société, art et vie, humanité et nature. Chaque art doit être une « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), dans lequel le peuple se reconnaît et recouvre la nature en lui. Cette notion de *Gesamtkunstwerk*, utilisée par les admirateurs de Wagner, mais que ce dernier n'utilisera jamais, indique cette volonté esthétique d'un tout unitaire, et d'une fusion entre tous les arts (visuel et auditif, ...). Wagner veut réformer le théâtre musical en contribuant à la révolution politico-culturelle de l'époque, en s'adressant directement au peuple. Pour cela, nous l'avons vu, il puise aux racines même de l'âme populaire nationale. Il a l'idée d'un théâtre provisoire aménagé au milieu de la nature : après la fête, l'opéra doit être détruit. Si le message était bon, un autre artiste le continuera, etc... L'œuvre devra être collective et offerte à une société dépourvue d'égoïsme et de séparation. La construction du théâtre de Bayreuth correspond à la vision dramaturgique de Wagner, rendue possible grâce à l'aide du jeune roi Louis II de Bavière, épris et fanatique de Wagner. Ce site ne correspondra pas à cette idéologie populaire : dès l'inauguration étaient présents les nobles de l'époque et le roi Guillaume I^{er}. L'architecture est propice au recueillement

⁹ Wagner lit, de Ludwig Feuerbach (1804-1872), *Réflexions sur la mort et l'immortalité* (1830) et plus tard *L'Essence du christianisme* (1841). Il lui dédie *L'Œuvre d'art de l'avenir*.

presque sacré du drame musical, et des générations vont y aller en pèlerinage, vouant un véritable culte à Wagner. On constate un décalage entre sa volonté esthétique et sa concrétisation (Bayreuth est tout sauf un lieu populaire). Mais l'on est en droit de douter que ce culte de la personnalité lui aurait déplu...

D'esprit révolutionnaire et d'un caractère mégalomane, l'ambition esthétique de Wagner a été immense. Certains lui reprochent d'avoir confondu idéologies produites par la pensée et idées d'ordre passionnel. Marcel Beaufiles souligne très bien les limites et l'ambiguïté esthétiques de Wagner : « *Wagner postule ainsi des décrets d'ordre individuel, qu'il présente comme absolus au nom du seul poids de sa personne.* » Aussi le génie incontestable de Wagner ne se trouve-t-il pas tant dans ses théories finalement hétéroclites, que dans le caractère réellement novateur de sa musique (qui influencera le langage musical à venir). Encore faut-il que le spectateur-auditeur ouvre ses sens et se laisse pénétrer par cette structure sonore immense et fluide. Naît alors un paradoxe : la musique de Wagner n'existerait pas s'il n'avait pas théorisé sa volonté musicale. Son ambition esthétique peut sembler démesurée et prétentieuse, mais elle ne peut être remise en question, puisqu'elle est la genèse même de son œuvre musicale.

Hélène Singer



Vous pouvez adhérer à l'Association d'Idées pour en soutenir le projet ou pour participer directement à l'élaboration de la revue.

BULLETIN D'ADHESION A L'ASSOCIATION D'IDEES
 (à retourner au siège social de l'association. Association d'Idées
 26, rue Eugène Süe, 75018 Paris)

Nom, prénom :

Date de naissance :

Adresse domicile :

.....

.....

.....

Tél. domicile :

Profession, études :

Adresse professionnelle :

.....

.....

.....

Tél. professionnel :

.....

J'adhère en tant que:

membre sympathisant et serai, à ce titre, tenu informé des activités de

l'Association. J'acquitte la cotisation annuelle (à partir de 60 francs).

Payable par chèque uniquement à l'ordre de l'Association d'Idées.

Fait à : Le :

Signature :

.....

Pour adhérer en tant que membre actif, prendre directement contact

avec l'Association. Contact : Isabelle Dumoulin. 01.42.57.70.79

e-mail : revueidees@yahoo.com