Voix Multiples: La nouvelle polyphonie dans la musique chorale anglo-américaine du XXIè siècle, deuxième partie

Graham Lack
compositeur
(Photo ci-dessus reproduite avec l'aimable autorisation du Chapitre de la Cathédrale de Wells)

Résumé

La première partie de cet article a fourni une brève histoire de la plus ancienne polyphonie vocale utilisée dans l'église occidentale, de l'organum jusque et y compris les œuvres de John Dunstable, a abordé le développement de l'imitation et du contrepoint, et a montré comment ce passé peut agir comme base de prolongements et développements dans la musique chorale contemporaine. Au fur et à mesure que le XXIè siècle avance, un certain nombre d'éminents compositeurs de musique chorale continuent d'écrire dans une veine manifestement polyphonique et plusieurs jeunes représentants de l'art du contrapunctique apparaissent au premier plan. Une distinction claire a toujours existé entre la polyphonie et le contrepoint : tout contrepoint est polyphonique, mais toute polyphonie n'est pas contrapuntique. La deuxième partie de cet article passe en revue les œuvres chorales écrites par les compositeurs britanniques John McCabe, David Mathews, Alec Roth et Judith Weir. Faute d'un critère plus clair, ces figures marquantes sont traitées par ordre chronologique de leur date de naissance dans l'espoir que des tendances nettes puissent néanmoins surgir. Les octaves sont numérotées selon Helmholtz (Ndlr: le la du diapason étant la3).

On ressent rarement un sentiment d'excitation, cher lecteur, lorsqu'on rencontre pour la première fois le terme *méthodologie analytique*. Néanmoins, soyez persévérant, résolu, et observez pendant un certain temps ce qui suit ici. Afin de mieux comprendre le rôle des voix et des parties vocales dans

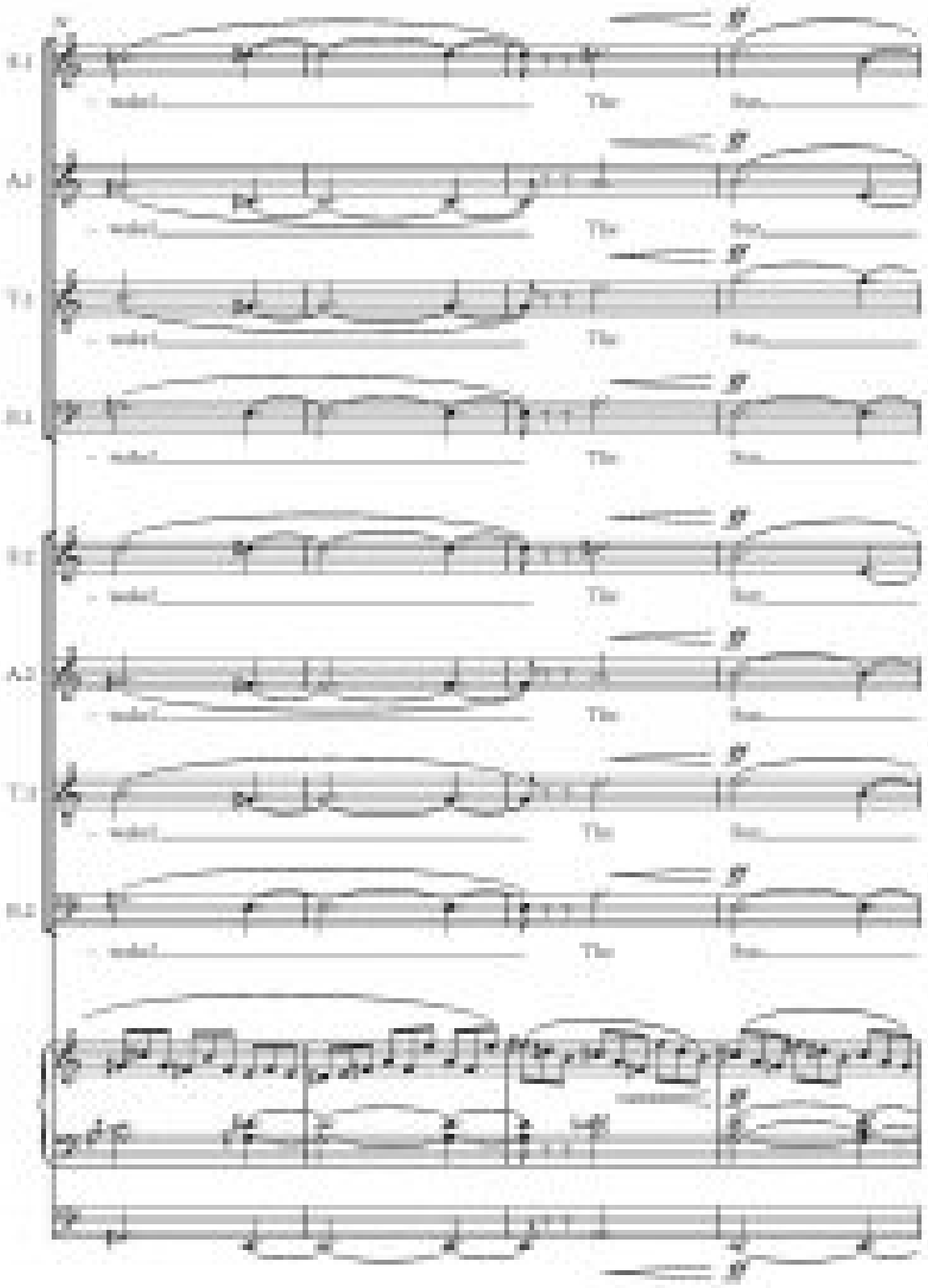
ce que nous avons appelé la Nouvelle Polyphonie dans la musique chorale contemporaine, diverses techniques de composition établies ont été extrapolées comme paramètres pour mesurer exactement ce qui se passe dans une partition en particulier. Ces outils sont plus qu'une simple liste: tension et détente résultant de techniques de suspension, motifs reconnaissables, variation de motifs, contours mélodiquement intéressants, rôle de la voix principale, sens elliptique, harmonie à deux et trois voix, rencontres d'ornements, traitement de la dissonance (hiérarchie de la dissonance, dissonance comme évitement de la monotonie, semi-dissonance, dissonance symphonique différenciée), exploration de nouveaux timbres, approches différentes des contrapuntistes et des harmonistes, canon et hétérophonie, imitation libre et stricte, hommage et pastiche, clusters au clavier, nouvelle simplicité et désynchronisation de texte. En fait, il n'y a pas besoin de sauter d'un terme à l'autre, la plupart de ces dénominations sont soit bien connues, soit explicites, soit les deux. Telles des pièces de monnaie que l'on ne connaît pas encore, elles se devinent par le contexte. Il suffit de lire …

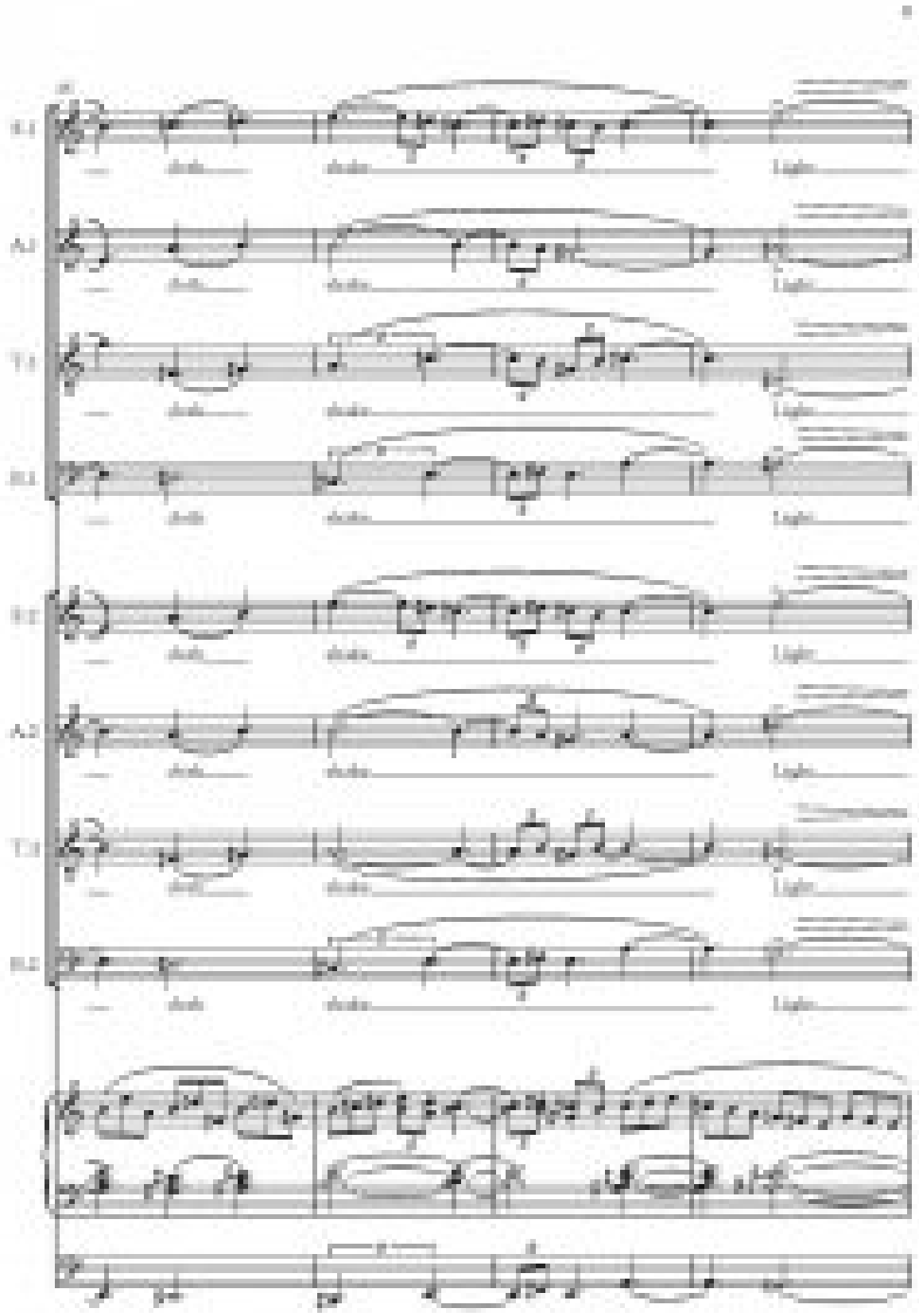
S'il y a bien une œuvre qui démontre dans le contexte actuel à quel point les compositeurs écrivent de la musique sur de la musique, c'est *La Nativité du Christ* de John McCabe (1939-2015), pour double chœur SATB et orgue. On aperçoit ici tout de suite et de façon précise ce qui distingue le compositeur de nombreux contemporains: un langage musical qui est tonal, et en quelque sorte sériel, mais qui reste lyrique dans son constructivisme délibéré. Le compositeur décrit comment il avait *passé beaucoup de temps à écouter de la musique d'église anglaise ancienne* et mentionne comme étant ses mentors, pour ainsi dire, William Byrd, Thomas Tallis, Christopher Tye et Robert Whyte, ajoutant que cela pourrait bien avoir influencé la *texture de la musique, notamment les aspects contrapuntiques*.

John McCabe composa des œuvres de nombreuses formes, fut

pianiste virtuose, écrivain et directeur du *London College of Music*. Il a suivi une formation de musicien à l'Université de Manchester, l'ancien *Royal Manchester College of Music*, où se trouvait la génération universitaire qui a succédé à Birtwistle, Goehr, Ogdon et Maxwell Davies, ainsi qu'à la *Hochschule für Musik und Theatre* de Munich. Dès le début, il était évident qu'il y avait ici un compositeur qui était en contact avec les grandes tendances de la musique du XXème siècle pour inclure le jazz, mais qui n'était pas envoûté par les modes avant-gardistes.

Dans la *Nativité du Christ*, McCabe met en scène deux poèmes de Henry Vaughan qui décrivent la gloire de Jésus et son effet sur le royaume des mortels; le compositeur ne montre aucun scrupule à utiliser des contrastes audacieux et dramatiques pour obtenir des effets polyphoniques directs, tels que les accords massifs fortissimo de *The Sun* à la mes. 34 et, aux mes. 35-37, les duolets de croches en 9/8 sur *"doth shake"* – exemple remarquable de figuralisme digne de Haendel.


S.1
A.1
T.1
B.1
S.2
A.2
T.2
B.2
The
Sun



Exemple musical n°1: “La Nativité du Christ”, John McCabe, mesures 31-38

La Nativité du Christ – Musique de John McCabe – Texte de Henry Vaughan © Copyright 2014 Novello & Co Limited – Tous les droits sont réservés. Droits d'auteur internationaux garantis – Utilisé avec l'autorisation de Novello & Co Limited

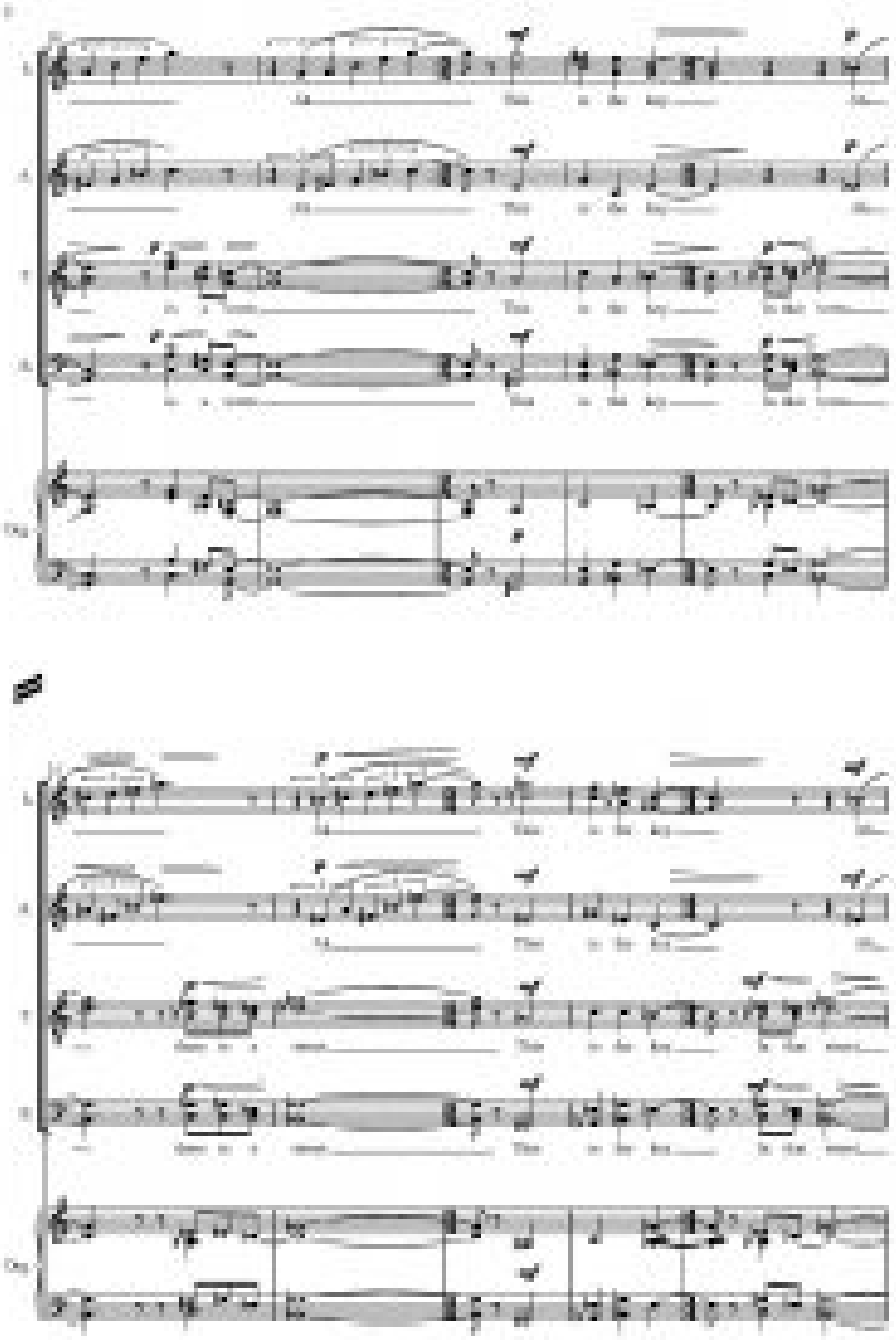
Le traitement de la dissonance est hiérarchisé: le deuxième accord de la mes. 31 (sur *–wake* de *awake*) superpose les quartes justes sol#-do#'-fa#' sur la basse mi, le ré#'' ajouté du soprano se comprenant par ellipse de la quarte juste sous lui, sol#''; l'octave la-la' sur *The* de la mesure 33 est la somme d'une quinte juste et une quarte juste, le ré#'' étant promu au grade de quarte augmentée lydienne par rapport à la basse; sur *Sun*, à la mesure suivante, l'accord de mi mineur a un rôle symphonique et agit comme une clé de voûte après ces accords complexes.

La réponse compositionnelle à l'imagerie magique du texte de Vaughan témoigne d'un sentiment d'immédiateté, et garantit que cette œuvre de 12 minutes résonne dans l'esprit du public pendant un certain temps. Comme le note David Lindley dans le numéro de septembre 2015 de *Organists' Review*, *"le langage harmonique est … astringent, les lignes vocales souvent rythmiquement complexes et mélodiquement anguleuses"*. Quant à l'orgue, il fournit un commentaire qui lui est propre et renforce l'activité contrapuntique en appuyant ces duolets des voix. *La Nativité du Christ* a été commandée par le *Chœur de Hallé* et créée en 2014 à *St Peters* de Hallé sous la direction de Madeleine Venner.

Pour les lecteurs qui ne connaissent pas la musique chorale de David Matthews (né en 1943), quelques éléments bruts permettront de situer sa musique. Il a travaillé à partir du milieu des années 1960 comme apprenti dans le studio de Benjamin Britten, et bénéficie d'une formation inestimable, même s'il ne se trouve pas assez audacieux pour lui montrer sa propre musique. Britten n'a pas enseigné, pas plus que le *"vrai héros de l'époque"* de Matthews, Michael Tippett, qui lui

a tout de même recommandé comme professeur un jeune compositeur: Anthony Milner. Matthews a ensuite étudié avec Nicholas Maw, dont il admirait aussi beaucoup la musique, et explique comment il a commencé à acquérir la confiance nécessaire pour écrire comme il le voulait, au lieu de penser qu'il devrait *"essayer de composer comme Boulez ou Stockhausen, qui dominaient la scène musicale à ce moment-là"*, ajoutant qu'il ne se sentait *"pas destiné à suivre l'avant-garde actuelle, mais à continuer sur une voie similaire à celle que suivaient Britten et Tippett, également enracinée dans les classiques viennois, Mahler et les modernistes du début du XXè siècle Stravinsky, Schönberg, Berg et Bartók"*. Matthews a donc toujours su qu'il ne devait jamais abandonner la tonalité, mais essayer de réconcilier le présent avec le passé. Sa musique, et ses œuvres chorales en particulier, sont moulées dans des formes traditionnelles rigoureuses, le langage musical mûr mais qui ne commence pas encore à pourrir. Il a toujours maintenu un engagement ferme envers une musique fondée sur le chant et la danse, et connectée à la langue vernaculaire.

Un bel exemple de ceci est son *La Clé du Royaume*, basé sur la comptine anonyme *"Ceci est la Clé du Royaume"*, pour chœur SATB avec orgue ad libitum et sur le premier poème de l'anthologie de Walter de la Mare pour enfants intitulé *Viens ici*. Il s'agit en fait d'un verset mystérieux, qui agit comme une sorte de sortilège, ou de mandala, ses lignes multiples conduisant progressivement à la découverte en son centre d'un moment d'immobilité, avant que le sort ne s'inverse. Matthew édifie ici à de lourds blocs de polyphonie, considérée ici comme signifiant de nombreux sons par opposition aux nombreuses voix plus littérales en soi, montant fièrement par des figures simples de triolets ascendants de noires en mesure 4/4 aux voix aiguës contre des motifs de noires – deux croches aux parties inférieures se terminant sur un long accord tandis que les sopranos et les altos reprennent leur envol.



Exemple musical n°2: “La clé du royaume”, David Matthews, mesures 10-19

La clé du royaume – Musique de David Matthews – Texte anonyme © Copyright 2008 Faber Music Limited – Tous les droits sont réservés. Droits d'auteur internationaux garantis – Utilisé avec l'autorisation de Faber Music Limited

Ce qui souligne si efficacement le texte, c'est, en termes polyphoniques, l'utilisation d'un mouvement similaire, parallèle et contraire dans les voix, qui s'observe clairement aux mesures 10, 11 et 12. Et par l'emploi de passages vocalisant sur *"ah"*, une certaine désynchronisation du texte est obtenue. L'œuvre fut commandée par Barbara Wakelyn, et sa première représentation a été donnée en 2007 à *St Mary of Charity*, Faversham, Royaume-Uni par le *City of Canterbury Chamber Choir* dirigé par George Vass.

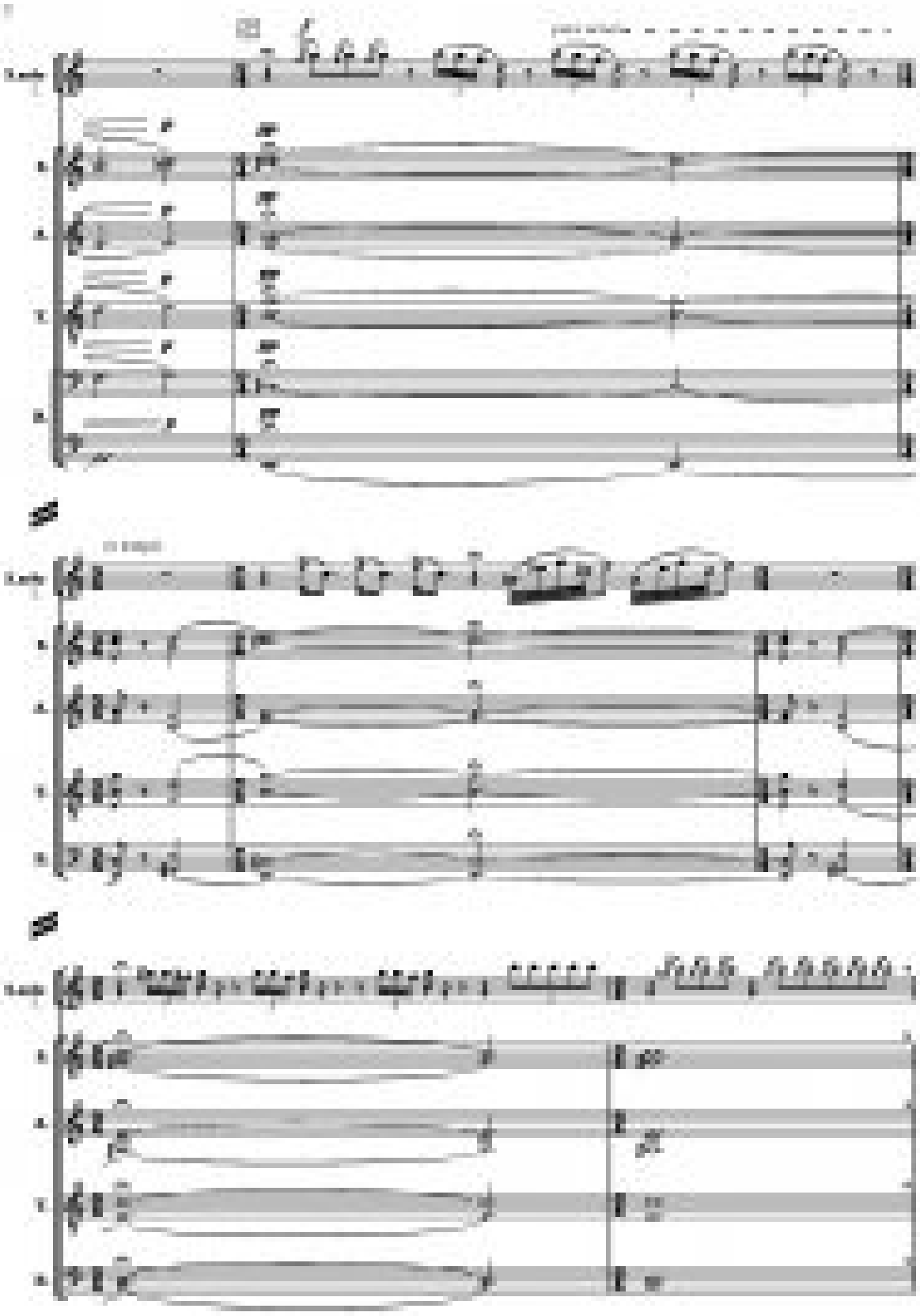
N'en déplaise aux accusateurs déchaînant leur courroux quand un compositeur autre qu'Olivier Messiaen utilise comme source d'inspiration le chant des oiseaux, ils ont permis à cet écrivain de désamorcer toute "situation" concernant une autre œuvre de David Matthews, son *Dawn Chorus*. Comme le titre l'indique clairement, le compositeur cherche ici l'inspiration dans ce que l'humanité a vraisemblablement toujours considéré avec admiration: le son progressivement accéléré et souvent assez tumultueux des animaux à plumes de la classe *Aves*, qui commence généralement bien avant le lever du soleil. Mais l'histoire de la musique est parsemée d'exemples d'œuvres basées sur des sons, et parfois des airs clairs, émis par des oiseaux: du *Chant des Oiseaux* de Clément Janequin au *Cygne de Tuonela* de Jean Sibelius (qui a dit un jour que *"l'appel de la grue"* était le *"Leitmotiv"* de sa vie), pour n'en citer que deux.

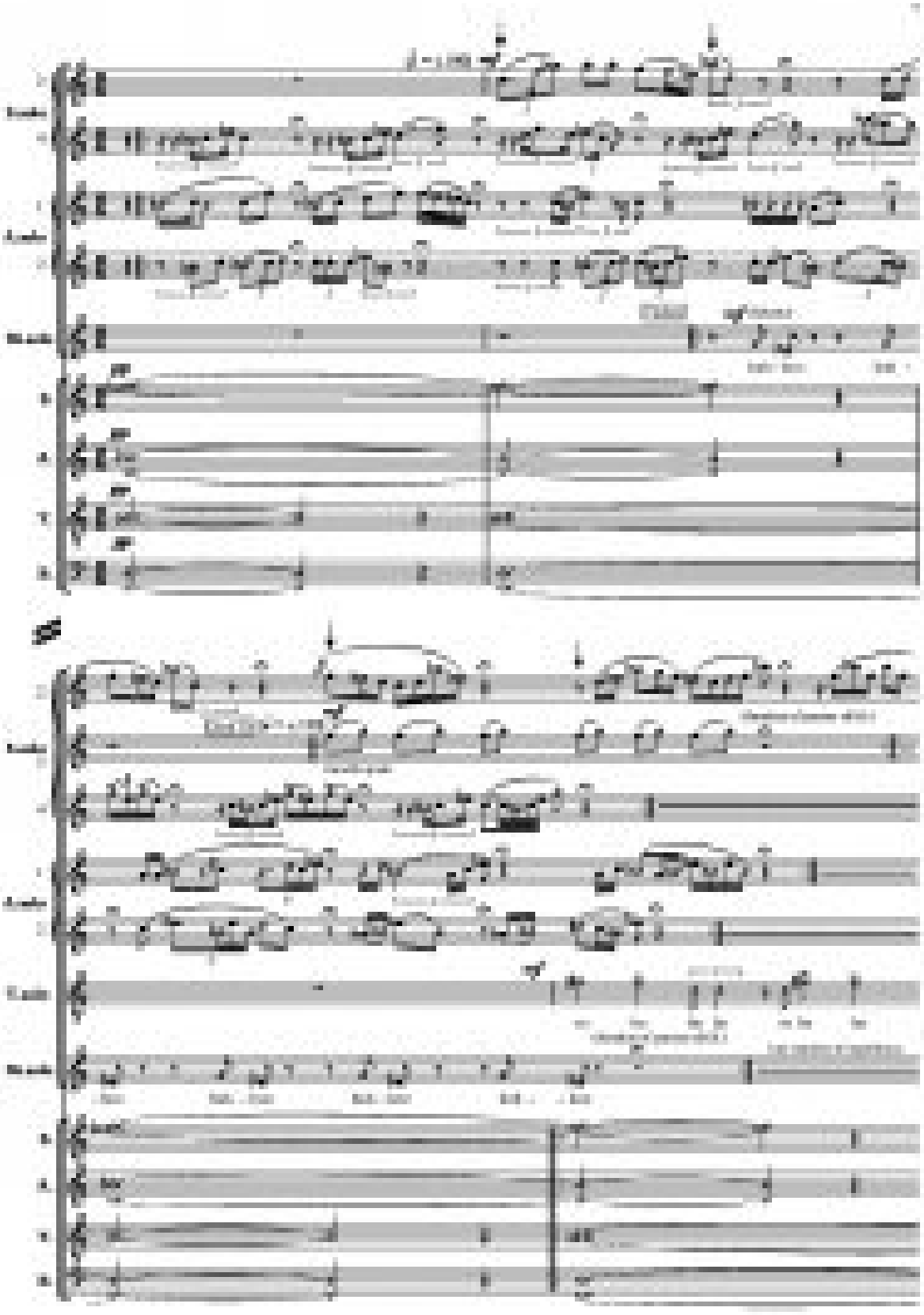
Dans l'œuvre de Matthews, écrite pour chœur mixte SATB avec solistes a cappella, il est tentant de voir dans les longs accords *tenuto* – notez qu'ils sont marqués *pianissimo* – du chœur comme un paysage imaginaire, sur lequel sont projetés des chants d'oiseaux en solo, une technique presque à la Ives.

Ces appels sporadiques ne sont pas des transcriptions strictes à la Messiaen, mais des approximations qui utilisent des hauteurs précises, le but du compositeur étant simplement d'évoquer auditivement chaque espèce particulière. Le premier solo de soprano, trois mesures après la lettre C dans la partition, en est un exemple clair, et il faut noter les quartes justes vers le bas (qui dans l'environnement naturel seraient sûrement plus proches des tritons), ainsi que les quintes justes ascendantes encadrant une quinte diminuée et une tierce majeure.

Harmoniquement, l'accord à la lettre C défie une analyse significative par les intervalles et doit donc être compris comme non fonctionnel. Ce que l'on peut dire, cependant, c'est qu'il combine mi mineur et la majeur, dans un certain type de relation tonique / dominante ou tonique / sous-dominante. Pour ajouter une touche rythmique au chant des oiseaux, des appoggiatures sont utilisées, par ex. six mesures après C, et précèdent chaque son répété avec insistance. Certaines sections de Dawn Chorus sont ainsi ornées, nous l'avons remarqué, et si elles ne sont pas aléatoires, ces appoggiatures autorisent au moins des répétitions ad libitum.

Le traitement de la dissonance revêt deux champs d'application distincts: local et global. Les chants d'oiseaux sont sporadiques: à peine un soliste a-t-il prononcé un cri, que le suivant est audible, il y a peu de chance d'y percevoir une rivalité ou une concorde; les accords à huit voix sont tellement atténués que des frottements internes spécifiques peuvent être entendus à volonté le long d'une ligne de temps lorsque la partition est réalisée sous forme de son choral. Il s'agit bien sûr d'une réponse mimétique assez directe au monde sonore naturel, mais la polyphonie doit être comprise non pas comme des appels de l'oiseau *in campo aperto*, mais comme leur relation abstraite avec les harmonies de fond presque statiques.





Exemple musical n°3: “Dawn Chorus”, David Matthews, p. 2 et 7

Chœur de l'aube – Musique de David Matthews – Les mots vocalisent © Copyright 2005 Faber Music Limited – Tous les droits sont réservés. Droits d'auteur internationaux garantis – Utilisé avec l'autorisation de Faber Music Limited

Pour Dawn Chorus, Matthews a enregistré *"de nombreux cris au printemps, en particulier des merles noirs et le chant de grives"* depuis sa maison du nord de Londres, et en a tiré des *"phrases chantables"*. Neuf solistes sont répartis dans l'espace de représentation, leur matériel vocal basé sur les cris d'une grive, une calotte noire, une mésange charbonnière, des merles, un pigeon ramier, une colombe à collier et enfin d'un coucou. La grive commence la pièce par un solo, et Matthews raconte comment *"un certain nombre de matins de mai"*, il était constamment *"réveillé à 4 heures du matin"*. Comme il l'explique, à l'issue de ce petit morceau aux sonorités du mot naturel, *"tous les oiseaux, avant qu'ils ne soient coupés pour laisser un dernier accord silencieux du refrain, chantent ensemble pendant environ une minute"*. Cela fait bien sûr de nombreuses voix.

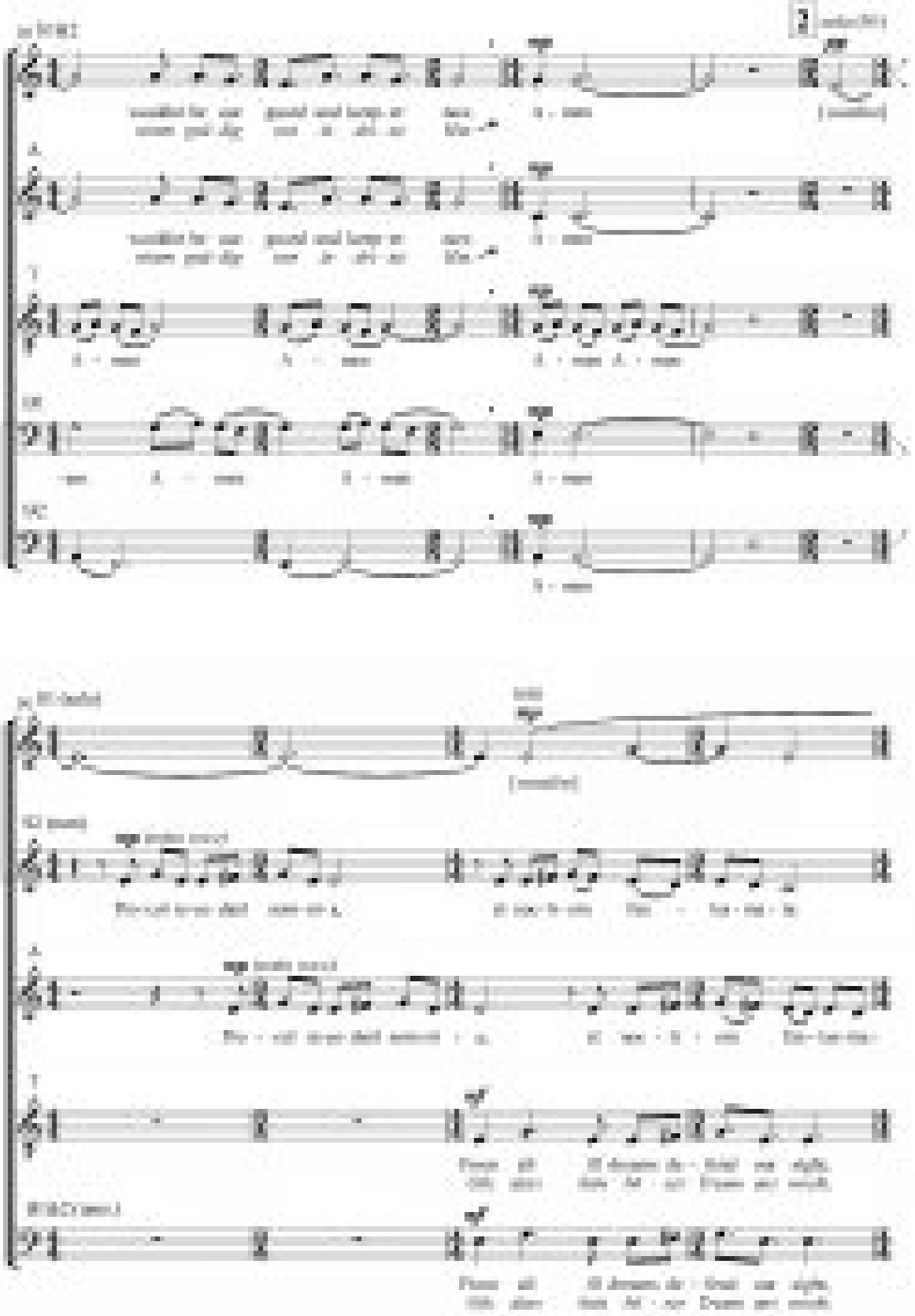
Richard Bratby, écrivant dans le numéro de mai 2018 de The Spectator, affirme qu'il s'agit de *"quatre minutes de l'art qui cache l'art, pendant lesquelles les voix humaines imitent le chant des oiseaux avec une précision hallucinante"*. L'œuvre a été commandée par le *Lichfield Festival and Arts Council England*, recevant sa première représentation en 2015 par *Ex Cathedra* sous la baguette de Jeffrey Skidmore à la cathédrale de Lichfield.

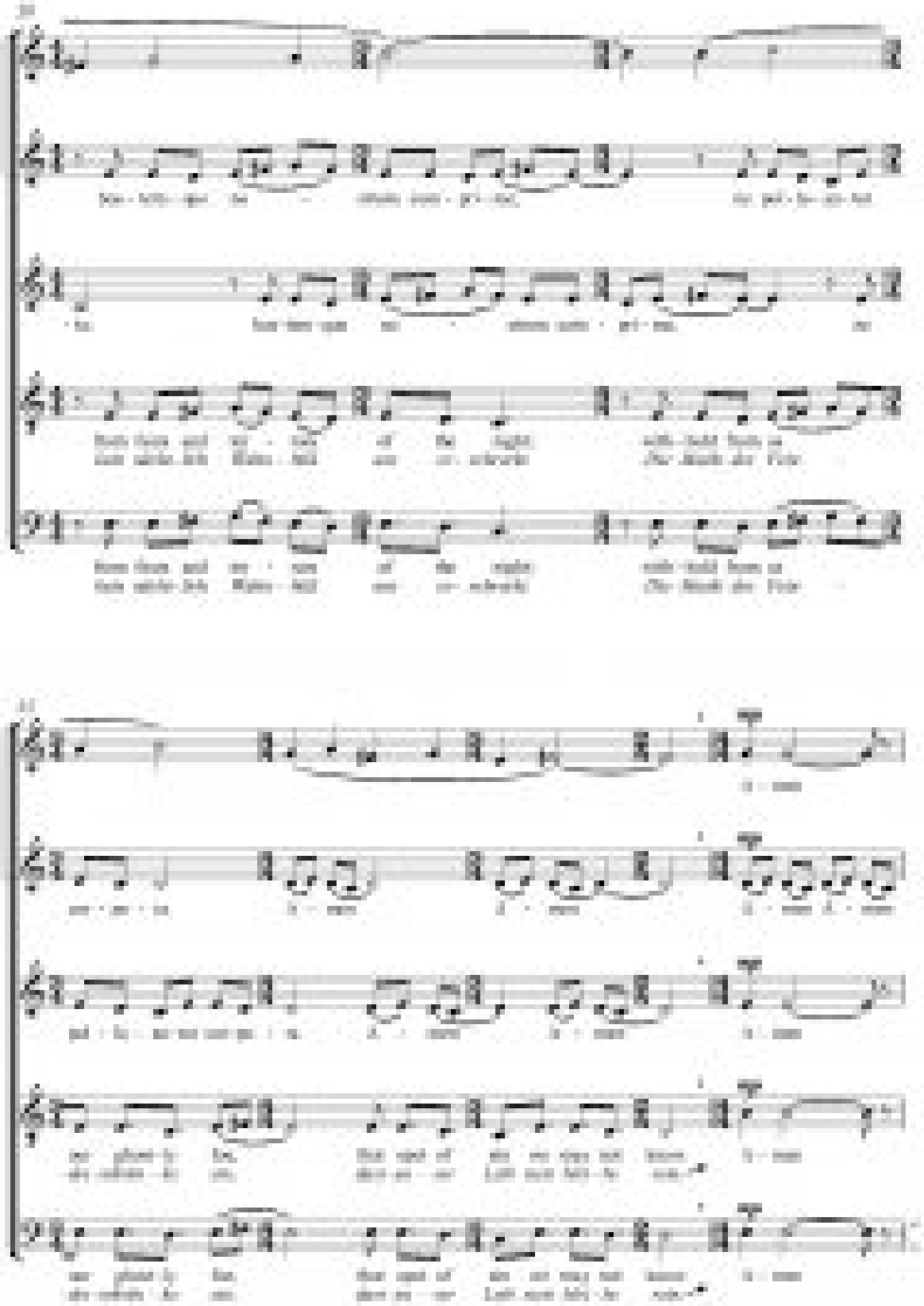
Eclectique est la meilleure façon de qualifier le patrimoine et l'éducation musicale d'Alec Roth (né en 1948). Né près de Manchester, il est d'origine germano-irlandaise et a étudié la musique à l'Université de Durham, la direction d'orchestre avec Diego Masson et Rafael Kubelik, et le gamelan à l'*Academy of Indonesia Performing Arts* de Surakarta, dans le centre de Java. Ses collaborations avec l'écrivain indien Vikram Seth

comprennent les cycles de chansons *Chinese Gardens* (commande du *Chester Festival 1998*) et *Romantic Residues* (commande du *Bury St Edmunds Festival 2003*).

Dans *Night Prayer* (*Te lucis ante terminum*) pour SSATBB a cappella, Roth place le vénérable hymne ambrosien du VIIème siècle pour les Complies (à la fin de la journée), un texte qui a inspiré tant de compositeurs, de Thomas Tallis à Peter Maxwell Davies. Selon Alec Roth, l'œuvre de Tallis l'a tenu *"sous son charme"* depuis qu'il l'a chantée pour la première fois dans sa jeunesse, ajoutant que *"sa mélodie en plain-chant a été une obsession récurrente"* et apparaît dans beaucoup de ses œuvres, *"généralement cachée sous la surface"*. Un chant monophonique peut être une bénédiction déguisée: il est remarquablement résilient mélodiquement, et reste immédiatement reconnaissable aussi obscur que puisse être un traitement de *cantus firmus*; mais il s'avérera une bête têtue quand on essaiera de découvrir de nouvelles implications harmoniques. En supposant que l'on adhère à l'école de Solesmes et non à l'école mensurale de l'interprétation des chansons simples, *Te lucis ante terminum* offre dans sa beauté tranquille peu de possibilités de développement rythmique. Roth résout ces problèmes en s'inspirant – de toute évidence, pourrait-on dire – de sa formation au gamelan. (Il a occupé le poste de directeur artistique du *Royal Festival Hall Gamelan Program* de 1987 à 91). Aux mesures 10-11 de Night Prayer, les polyrythmes entre les voix aiguës et les voix basses rappellent fortement le son du gamelan, se révélant être des motifs mélodiques similaires rendus dans différents tempi: à la mesure 11, les quatre croches pointées en 3/4 des sopranos et les altos pourraient bien sûr être notées comme des quartelets (4 pour 3), si peut-être pas aussi clairement au point de vue visuel. Les motifs sont reconnaissables et admettent une imitation stricte, même si cela frôle la simple alternance de mesures comme aux mes. 16-17 et 18-19. La pratique est inversée à la mesure 25, avec les valeurs pointées chez les ténors et les bases, et les croches

régulières aux deux voix d’alto. Un fort sentiment d’activité contrapuntique est engendré dans la représentation, mais reste dans un cadre harmonique serré qui frôle volontairement le statisme. *Night Prayer* a été commandé par ORA100 pour Suzi Digby et ses *ORA Singers*, qui en ont donné la première représentation publique à Cutty Sark, Greenwich, en 2017.





Exemple musical n°4 : “Night Prayer”, Alec Roth, mesures 10-27

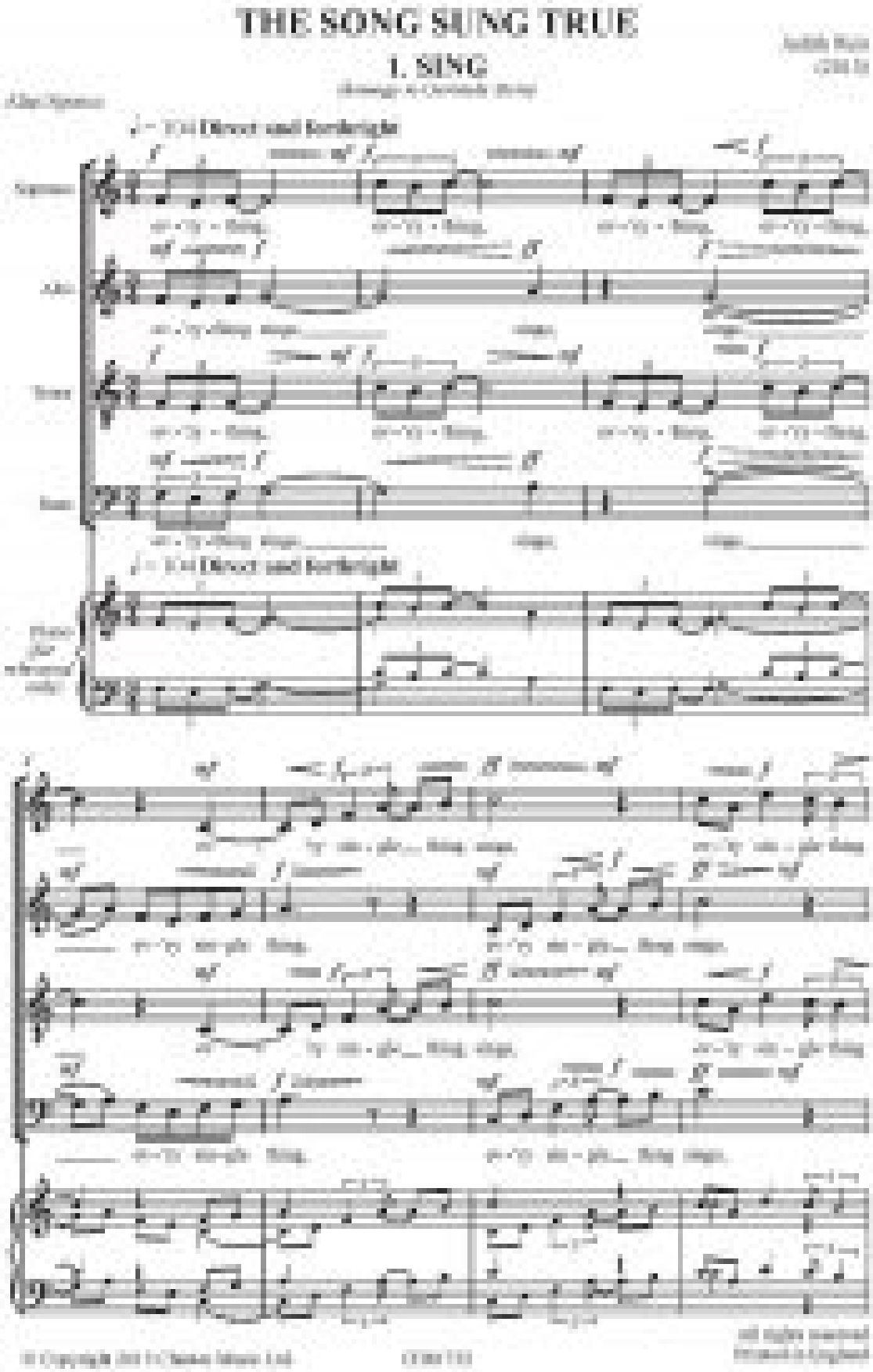
Prière du soir – Musique d’Alec Roth – Texte latin et allemand anon., anglais par J.M. Neale © Copyright 2018 Peters Edition Ltd, Londres – Tous les droits sont réservés. Droits d’auteur internationaux garantis – Utilisé avec l’autorisation de Peters Edition Ltd

La musique de Judith Weir (née en 1954) n’aura heureusement pas besoin d’une longue introduction. Née de parents écossais à Cambridge, en Angleterre, elle a étudié la composition avec John Tavener, Robin Holloway et Gunther Schuller. Au milieu des années 1990, elle est devenue compositrice associée avec l’orchestre symphonique de la ville de Birmingham, directrice artistique du Spitalfields Festival, et a ensuite été Professeur invitée aux universités de Princeton, Harvard et Cardiff. En 2014, Judith Weir a été nommée *Master of the Queen’s Music*, la première compositrice à occuper ce poste. Elle a écrit plusieurs opéras, notamment *A Night at the Chinese Opera* (1987) et *Blond Eckbert* (1993). Ses *Deux Hymnes Humains* sont une œuvre incontournable pour de nombreuses chorales à travers le monde.

“Sing”, de *The Song Sung True*, pour chœur SSAATBB a cappella, est le n°1 des *“quatre chansons sur le chant”*. Il est marqué *“direct et franc”*. L’œuvre est un legs de Helen Sibthorp, une personne apparemment plutôt directe et vivante qui aurait souhaité que tout mémorial en son nom soit animé et original. Bien que Judit Weir ne l’ait jamais connue personnellement, elle a estimé que *“le lien entre nous tous est l’activité vivifiante du chant”*, et donc les quatre mouvements de *The Song Sung True* sont *“sur le chant, et mettent un accent musical particulier sur les mots “chanté”, “chantait” et “a chanté”*.

D’emblée, *“Sing”* se révèle éminemment *chantable*. Le motif du triolet à la mesure 1, présenté comme des unissons d’octave, se déplace immédiatement de sa note finale pour former des secondes majeures, créant ainsi un niveau de semi-dissonance et un moment de micro-polyphonie. A la mesure 2 on trouve une

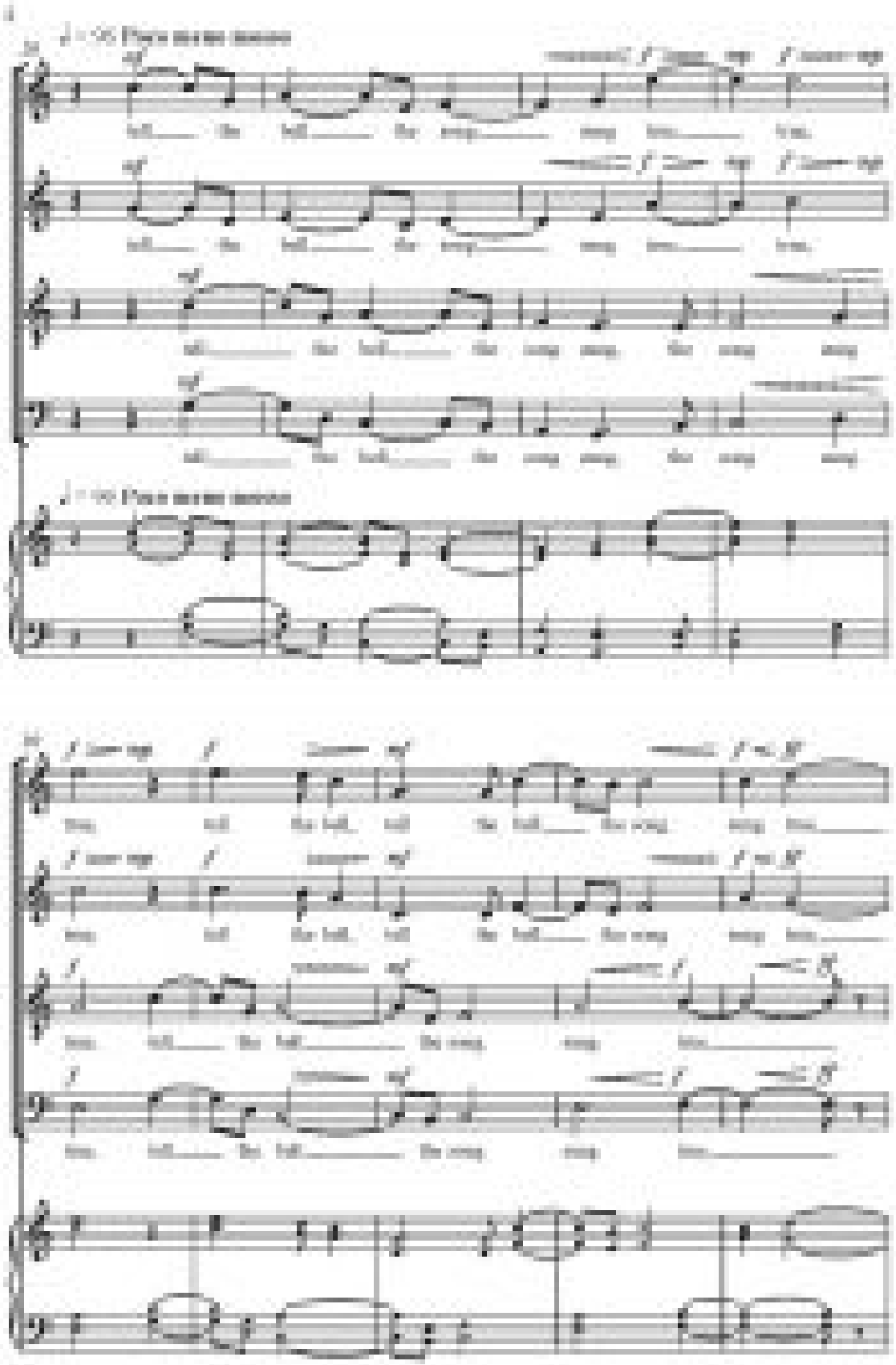
quinte juste plus aiguë, avant de tomber par une tierce mineure descendante. Cet intervalle archétypal se retrouve dans les chants pour enfants du monde entier et est une sorte de chant universel de *“Ur-Song”* qui se situe quelque part entre la parole et le chant, et qui imite fortement les sons de la nature tels que le chant des oiseaux et les cris d’animaux. Il s’ensuit une variation motivique astucieuse avec des contours mélodiquement enrichissants, dont la voix principale est caractérisée par ex. par les sopranos et ténors à la mesure 5 fortement teintée de mode lydien, qui se déplacent respectivement de ré’ à mi ” et ré à mi ‘.



Exemple musical n° 5a: ‘Sing’ from “The Song Sung True”, Judith Weir, mesures 1-7

La chanson chantée vraie – Musique de Judith Weir – Texte d’Alan Spence © Copyright 2013 Chester Music Limited – Tous les droits sont réservés – Droits d’auteur internationaux garantis – Utilisé avec la permission de Chester Music Limited

Le simple couplet d’Alan Spence (né en 1947, un écrivain écossais qui a traversé les genres et couvert de nombreux thèmes, sa production se situant souvent quelque part entre la littérature et la philosophie, mais toujours traversée d’idées zen et de méditation contemplative) est associé à une musique simple, qui n’en est pas moins efficace grâce à des effets imitatifs qui se situent quelque part entre le canon et l’hétérophonie, les mesures 26 à 30 étant un bon exemple. Les mots *“tell the bell”*, avec un nouveau motif construit à partir de deux quartes justes descendantes, produisent un son choral retentissant, quasi un son de campanile, le tout étant plus grand que la somme de ses quatre parties séparément. (Judtih Weir n’est pas un fan de *divisi*, semble-t-il).



Exemple musical n° 5: “Chante” de “The Song Sung True”, Judith Weir, mes. 26-34

La chanson chantée vraie – Musique de Judith Weir – Texte d'Alan Spence © Copyright 2013 Chester Music Limited – Tous les droits sont réservés – Droits d'auteur internationaux garantis – Utilisé avec la permission de Chester Music Limited

Il est donc clair que ce n'est pas seulement l'appariement des voix, mais aussi le rapprochement des entrées (d'abord à deux temps, puis à un seul), qui crée une polyphonie aussi robuste. C'est une contrapuntiste sûre d'elle qui est à la manœuvre. La première du cycle *The Song Sung True* a eu lieu en 2013 à *St Lawrence Jewry* (Londres) par le *London Lawyers 'Chorus* dirigé par Christopher Oakley.

La troisième partie du présent article sera une discussion à propos de la musique chorale avec Francis Pott, Gabriel Jackson, Howard Moody, Roxanna Panufnik, Matthew Martin, Cheryl Frances-Hoad, Owain Park et Rhiannon Randle, avec des observations sur la musique de Thea Musgrave et Nico Muhly.

Graham Lack a étudié la composition et la musicologie au *King's College* et au *Goldsmiths'College* de l'Université de Londres, de l'Université de Chichester et de l'Université technique de Berlin. De 1982 à 1994, il a été maître de conférences en musique à l'Université du Maryland. Sa percée a été avec le *Sanctus à 12 voix*, commandé par *Queens' College* de Cambridge en 1998 et diffusé en direct sur la radio allemande de Cologne. Les *Two Madrigals for High Summer* (SSATB) ont été interprétés dans le monde entier. En 2008, *REFUGIUM*, basé sur des textes du poète croate Peter Hektorović, pour chœur, orgue et trois percussionnistes a été créé à Londres. Les commandes comprennent *Estraines* pour *The King's Singers*,*Lullabies* pour *VOCES8*, *Demesnes* pour *Quartonal*, *A Sphere of Ether* pour *Les Jeunes Voix du Colorado* et *Wondrous Machine* pour le multi-percussionniste Martin Grubinger. Le trio à cordes *The Pencil*

of Nature a été créé à *musica viva* de Munich. Les œuvres orchestrales comprennent *Nine Moons Dark* et *Five Inscapes*. Les *Préludes* pour piano solo ont été créés par Lukáš Vondráček au *Queen Elizabeth Hall* de Londres, l'œuvre orchestrale *Sitherwood* par le *MonteverdiChor Würzburg*. Il travaille actuellement sur un concerto pour violon et un orchestre pour Benjamin Schmid, *The Windhover*. Vainqueur du concours international de musique nouvelle *Ortus 2015*. *The Legend of Saint Wite* (SAA et quatuor à cordes), lauréat du concours *BBC Music Magazine Competition 2009*. CD *Missa Dominica* (avec *Candlemas) Gramophone Recording of the Month December 2017*. *American Record Guide Critic's Choice 2018*, CD *REFUGIUM*. Depuis 2018 *Composer Fellow Trinity Boys Choir London*. graham-lack@t-online.de – www.graham-lack.com *(Photo: Astrid Ackermann)*

Traduit par Matias ALVAREZ NOISEL et Barbara PISSANE (France), relu par Jean PAYON (Belgique)