



RadioMorphoses

Revue d'études radiophoniques et sonores

9 | 2023

Notes, conduites, synopsis, partitions : écrire et composer la radio

Du conducteur à la partition : où n'en finit la radio, où recommence l'art sonore ?

David Christoffel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/radiomorphoses/3266>

ISSN : 2649-9630

Éditeur

GRER - Groupe de Recherches et d'études sur la radio

Référence électronique

David Christoffel, « Du conducteur à la partition : où n'en finit la radio, où recommence l'art sonore ? », *RadioMorphoses* [En ligne], 9 | 2023, mis en ligne le 18 avril 2023, consulté le 30 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/radiomorphoses/3266>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2023.

Tous droits réservés

Du conducteur à la partition : où n'en finit la radio, où recommence l'art sonore ?

David Christoffel

- 1 Des noms des intervenants au détail des événements, des titres des musiques aux horaires des modules pré-enregistrés en passant par les éléments d'habillage d'antenne, le conducteur de radio contient toutes les informations utiles pour conduire une émission dans le meilleur respect des durées imparties à chacune de ses unités. Au regard de la philosophie des médias, le conducteur peut passer pour un efficace canal de contrôle du respect de la machine radiophonique par ses agents (Flusser), des comportements narratifs par les appareils spectaculaires (Debord) et peut-être même de la conformité du réel aux instructions médiatiques (Baudrillard). Considéré depuis ses effets de formatage, le conducteur semble donc quadriller la moindre des libertés éditoriales et limiter tout rapport trop créatif à la radio.
- 2 En tant que document qui contient toutes les informations nécessaires au bon déroulement d'une forme sonore, une partition musicale est techniquement parlant similaire à un conducteur. Si ce n'est que le mot « partition » est chargé de connotations musicale et esthétique plus ou moins refoulées par le mot « conducteur ». Mais ce n'est pas parce qu'il s'appelle « conducteur » et non « partition » que le « conducteur » ne peut pas se doter d'une dimension artistique et se vouloir lui aussi créatif. C'est donc à penser le rapport entre « conducteur » et « partition » en-dehors d'un dualisme axiologique que se dédie ce numéro de *Radiomorphoses*.
- 3 Au risque de laisser s'assécher tout espoir de bifurcation au-delà des formes dominantes de la radio, le couple conducteur/partition ne doit pas se laisser condamner à un arbitrage en faveur de l'un ou de l'autre. Une comparaison entre conducteur et partition doublée d'une attention aux formes hybrides entre les deux types de document doivent nous aider à perturber l'opposition trop manichéenne entre radio d'information et radio de création. Partons ici de l'hypothèse que cette opposition n'est pas insurmontable. Et cherchons à lier, pour mieux les co-dédoubler, les faux

semblants du formatage induit par les pratiques normatives du conducteur et les libertés plus ou moins décisives ouvertes par les partitions de la radio de création. Partir de l'intrication des deux questions nous permet de rassembler ici différents travaux doctoraux en cours qui mettent le conducteur créatif en jeu, en contextes aussi variés que la radio en prison (Petit), la radio en scène (Hervier/Schmitz), et la radio en programmes insulaires (Abgrall). La pensée conjointe du conducteur et de la partition est l'occasion de rapprocher ce champ de recherche en émergence avec des profils de chercheuses rarement reliés, de la musicologie (De Fornel) aux études théâtrales (Chénétier-Alev) en passant par des recherches d'artistes radiophoniques (Cohen) et des réflexions politiques entre études cinématographiques et sciences de l'information et de la communication (Bizien).

Émergence de la question

- 4 À l'occasion d'une journée d'étude au CDMC organisée par la revue *L'Autre musique* en 2017, nous avons enquêté sur l'idée de partition dans un contexte de création radiophonique. Nous établissions alors une opposition programmatique, pour ne pas dire standard, entre la forme du conducteur qui « empile les événements dans une verticalité relativement unidimensionnelle » et la force de la partition à pouvoir « cumuler plusieurs événements au sein de chaque moment et d'offrir, dans l'enchevêtrement des séquences, un déploiement multi-dimensionnel¹. » À cette réflexion qui aboutissait à penser la pertinence de la partition radiophonique au regard d'un contexte musical², il fallait un match retour et chercher comment l'histoire de la radio a pratiqué le conducteur à l'écart et en vis-à-vis des partitions musicales.
- 5 Il est souvent tenu pour utile de rappeler que l'enregistrement phonographique a ouvert une nouvelle gamme de sons. Comme disait l'un des assistants du laboratoire d'Edison, Francis Jehl : « le passage délicat de la brosse en poils de chameau a été magnifié [par le phonographe] en rugissement d'un vent puissant. Le bruit des pattes d'un minuscule moustique sonne à présent dans les cohortes de la Rome antique » (Jehl, 2005). Depuis les machines à vent utilisées dans les opéras baroques au XVIII^e siècle jusqu'aux bruitages inventés par le fils de George Sand pour animer son théâtre de marionnettes au XIX^e siècle, on n'a pas attendu l'invention du phonographe pour imaginer des illusions sonores. Ce qui est nouveau avec le développement du microphone, c'est l'apparition d'un nouvel outil de production de sons (Francis Jehl parle de « musique moléculaire »), mais aussi une nouvelle manière d'investir narrativement la musique³, qui part d'observations techniques – qui seront le support d'investissements esthétiques – sur le rendu radiophonique de la musique enregistrée. Dans *l'Essai sur la radio et le cinéma* (1941-1942), Pierre Schaeffer (Schaeffer, 2010) part du projet d'André Cœuroy de produire un *Traité d'harmonie et d'orchestration pour musiciens radiophonistes*. Faute de réaliser ledit *Traité*, il pose l'idée que les transformations du son des orchestres impliquées par la retransmission radiophonique, nécessitent une reconfiguration des rapports de timbre. Cœuroy veut acter que « les compositeurs qui voudront écrire des musiques radiogéniques seront conduits à user d'une écriture nouvelle et contrôlée. » Il observe par exemple que « Les instruments à archet sont respectés par le microphone dans l'aigu et le médium, mais [que] le quatuor à cordes, dans le grave, n'est qu'horreur et putréfaction » (Cœuroy, 1930) C'est pourquoi la question de « partitions radiophoniques » suppose de se régler sur la part esthétique

que l'on entend prêter à la radiogénie dans la nouvelle écriture musicale induite par le passage à la radio. Mais à la question d'une optimisation du traitement du son opéré par la diffusion radiophonique, suit le débat de conformer la préparation de ce qu'on y produit aux possibilités du média. C'est là que le choix du terme de « partition » au lieu de « conducteur » et, peut-être plus rarement, de « conducteur » à la place de « partition », s'entend comme un choix esthétique ou, du moins, éditorial.

La partition entre le domaine du radiophonique et le réel

- 6 Un conducteur peut reprendre certains codes typographiques de la presse écrite. Par exemple, la voix des journalistes est en écriture romaine alors que, pour bien la distinguer, la voix des interviewés est en italique. On peut trouver des codes de formalisation plus spécifiques à la radio. L'enjeu est suffisamment stratégique pour prendre des tournures parfois militantes, comme a pu le vérifier Juliette Petit en interrogeant des membres de *Parloir Libre* (programme anticarcéral, abolitionniste, diffusé sur Canal 9, Radio Tomate & Lucrèce et Fréquence Paris Plurielle de 1985 à 1999). La chercheuse thématise les documents préparatoires des émissions comme « autant d'interfaces en tension entre pratique militante et contrainte de production radiophonique. » Tout en croisant ces documents avec les problématiques liées à la transcription des émissions, le comparatif entre l'écrit en amont de l'antenne et sa formalisation en direct permet de révéler la marge que se donnent les militants au cours des différentes étapes d'élaboration de l'émission. Juliette Petit y voit une politique du montage, telle que Jacques Rancière la définit comme une « pratique de mise en commun d'éléments séparés » dont le conducteur est un préalable. D'autant que l'interactivité de *Parloir Libre* consiste à intégrer des lectures d'écrits des détenus et déplie donc sa forme à mesure qu'elle intègre les envois de l'auditoire et dont l'assemblage vient vite témoigner « des différends politiques qui régnaient à l'intérieur des prisons ». Au point de penser la radio et le conducteur comme des espaces de construction d'une « structure d'accueil de proches et d'ex-détenu⁶¹e⁶²s », manière de formaliser l'emblématique *partage du sensible*. Mais au lieu d'un exercice d'idéalisation de *Parloir Libre*, Juliette Petit thématise ses conducteurs comme une matière pour « penser la complexité logistique et symbolique de l'aventure ».
- 7 Envisager la radio à travers les conducteurs porte à une nouvelle échelle la question du choix des voix antagonistes et du régime de leurs coexistences. La conduite focalise, en devant la formaliser, l'action de la radio sur ce qu'elle reçoit avant de le retransmettre : un casting des existants, une ventilation de ses différences, un cadrage de leurs déterminations. Tanguy Bizien va jusqu'à amplifier l'ambiguïté du *qui-agit-qui* entre direct et journaliste, en s'arrêtant sur le contexte spécifique de la radio d'information : « est-ce bien le journaliste qui conduit le direct ou est-il conduit par le direct » ? Depuis la naissance de France Info en 1987 jusqu'à aujourd'hui, l'histoire du concept d'info « en continu » voit un basculement en 1998 (au moment de la Coupe du monde) où le principe de la « priorité au direct » semble fonctionner comme si l'événement prenait le contrôle sur la grille, en devenait virtuellement le conducteur. À moins qu'un alignement des horloges biopolitiques entre le temps de l'événement et le temps de sa médiatisation demande, au nom de leur fusion, d'inverser la perspective et de se demander si le réel n'est pas hypostasié par la conduite de l'info en continu, au

point de penser CNN et BFM TV comme des dispositifs de vidéo-surveillance. L'exemple de la couverture des attentats du 13 novembre 2015 montre des prises d'antenne anticipées simultanées d'aveux en direct des difficultés à identifier ce qui est en train de se passer. Plus que jamais, on prend l'antenne pour dire qu'on ne sait pas encore quoi dire, dans l'espoir d'être en phase, de se synchroniser avec l'ampleur d'un événement encore non-identifiable mais déjà « conducteur » du direct non préparé (dont François Jost a souligné qu'il engageait une « promesse d'authenticité » plus forte et, avec elle, « une lisibilité accrue du réel » alors même qu'il est, par définition, un mode de traitement de l'information privé de recul et d'analyse). C'est là que Tanguy Bizien fait une analogie très prononcée avec « les images captées et diffusées en direct (...) à la manière d'images de vidéosurveillance », à commencer par le *split screen*.

- 8 Si le conducteur de l'info en continu relève d'une forme de surveillance du monde en temps réel, alors les journalistes sont des vigiles, dont le public devient une communauté d'assistants qui recourt à la radio comme à une interface de contrôle.

Entre documentation du capté et partition de l'écoute

- 9 L'écart entre une radio « de conducteur » vouée à l'information, à l'instruction, au divertissement (John Reith, 1927), et une radio « de partition » ouverte à la fiction, l'imaginaire et la création, est déjà présente dans l'*Essai sur la radio et le cinéma* de Pierre Schaeffer. En qualifiant la radio et le cinéma d'« arts-relais », pour mieux mettre en tension conceptuelle les termes « arts » et « relais », Schaeffer s'étonnait que « Les romantiques de la radio, admirateurs du progrès, les fervents d'un art radiophonique ont presque toujours été confondus » (Schaeffer, *op.cit*, p.12). En parlant de confusion, il semble sous-entendre qu'elle est abusive ou impropre. Même s'il n'est pas si évident de savoir de quel côté le « romantisme » est placé, on devine dans cet *Essai* qu'un rapport d'admiration au progrès technologique n'induit pas nécessairement un rapport de ferveur à la dimension esthétique de la radio. Pour autant que le choix du lexique, entre admiration et ferveur, revient à mettre tous les intéressés de la question radiophonique dans un même horizon de sentiments irrationnels. Et pour cause, Schaeffer prépare déjà l'idée d'une radio concrète qui l'amène à valoriser, quelques pages plus loin, l'apport du radioreportage : « En deux phrases, on peut exposer à la radio telle information : les crues de la Garonne ont dévasté un département. Mais, en réalité, on ne fait pas de la radio, on transmet trois lignes de journal. Pour dire la même chose en radio, on est obligé de passer de l'abstrait au concret, d'aller le long des routes dévastées et de faire parler le paysan, le maire, l'ingénieur des Ponts et Chaussées. Cette fois l'auditeur ne peut pas être indifférent ; en tout cas on joue le jeu » (Schaeffer, *ibid.*, p. 54)
- 10 Autrement dit, la radio serait en soi une langue plus proche du réel et, par suite, plus à même de toucher la sensibilité. C'est ce qui amène Schaeffer à thématiser « la qualité profonde de la poésie du cinéma et de la radio » (*Ibid.*, p. 55), une qualité qu'il place dans la force des signifiants amplifiés. Le fait est qu'on peut chercher la singularité technique – le biais qui consiste à appeler « radio de création », une manière qui consiste à soustraire, dans son *faire* radiophonique –, tout ce qui viendrait des arts et techniques qui ne sont pas de la radio pour faire-valoir cette spécificité renforcée pour une sorte plus élevée que les autres de radio de création. Mais cette recherche d'amplification des effets de la radio par les moyens propres de la radio s'inscrit dans

un imaginaire partitionnel. Il est significatif de noter que la typologie des sources dans les conducteurs et plans de réalisation est calquée sur une tripartition reprise par Schaeffer (et déjà présente dans le « radio-scénario » de *Mare-Moto* en 1924) entre parole, bruits et musiques. Chacun des régimes peut servir de modèle à l'autre : le bruit et la parole peuvent être musicalisés, la parole et la musique peuvent être bruités, la musique et le bruit peuvent être sémantisés. Et cette manière de sérialiser les croisements des registres mobilisés par l'art radiophonique tient elle-même d'une importation d'un mode de pensée de la musique sérielle dans la pensée de la forme radiophonique. Alors que, du point de vue des compositeurs, le montage radiophonique est naturellement identifié comme une des techniques de transformation du son ou d'agencement des sources sonores mobilisées, qu'elles soient de la musique ou de la parole. Pour autant, les éléments de ces manipulations ne justifient pas une notation digne de produire une partition. C'est notamment à cet endroit que le rapport des compositeurs à la radio vient creuser l'écart entre partition et conducteur jusqu'à avoir des incidences substantielles sur la forme radiophonique produite.

- 11 La contribution d'Anne de Fornel retrace le corpus des œuvres radiophoniques de John Cage et permet d'envisager des ponts entre les œuvres emblématiques *Imaginary Landscape n° 4* (1951) et *Radio Music* (1956) où la manipulation du volume, du tuning, devient un répertoire de gestes musicaux réglés par une partition formellement assimilable à un conducteur. En s'arrêtant plus spécifiquement sur *The City Wears a Slouch Hat* (1942) et *Lecture on the Weather* (1975), Anne de Fornel montre comment la radio renouvelle la pensée de la partition et, par elle, participe de la révolution conceptuelle que Cage opère sur la notion d'œuvre. Au lieu de penser la radio comme *objet musical* séparément de la radio comme *medium de diffusion*, l'approche proposée par la musicologue fait de la radio une porte d'entrée dans « la relation entre la musique et son environnement » (Patterson, 2002). C'est-à-dire que le rapprochement entre la conduite radiophonique pensée comme partition est aussi une ouverture pour penser la musique dans l'ouverture aux sons médiatiques, avant de se reconfigurer comme une suite d'instructions techniques prises dans une composition d'événements sonores médiés par leurs appareils de diffusion.

- 12 La confrontation des différents documents de travail ouvre de nouveaux horizons à l'analyse des œuvres. Ceci peut tenir d'une évidence pour la musicologie. Cela devient une réalité méthodologique pour les études radiophoniques quand Marion Chénétier-Alev fait l'expérience de recroiser une analyse à l'oreille de la pièce *Rouge* (1976) de René Jentet et les documents de travail conservés aux Archives nationales. Ces recoupements permettent de détecter une partition à travers le rangement des écrits et la classification des rushes. Même si les opérations de coupe et de montage ne sont pas renseignées, le relevé des rushes est en lui-même un témoignage de la méthode de René Jentet avec, spécifiquement, une importance structurelle des lieux d'enregistrement et de la répartition des voix dans l'espace (« les lieux sont eux-mêmes traités comme des voix »). Cette indexation des sources produites est alors très révélatrice de sa pensée dramaturgique : « comme si la déposition manuscrite, minutieuse et exhaustive de ce répertoire sonore constituait une étape indispensable à l'écriture de la pièce ». Mais le double dédoublement de la pensée d'une partition des sons par une sorte de conducteur des paroles et du conducteur des paroles par la partition sonore tient justement dans un effort d'emboîter l'un et l'autre dans un « *devenir-texte*, sinon *devenir-poème*, de *Rouge* ». En présentant la pièce dans *Le Monde* du jour de la diffusion (4 janvier 1976), Catherine Clément insistait sur l'idée d'un poème radiophonique : « ce

travail repose sur l'idée d'une communication entre imaginaires, et sans retour à l'envoyeur, l'envoyeur ne sait plus ce qu'il a envoyé, ni à qui. (...) Tant il est persuadé de la toute-puissance des sons, qu'il s'étonnerait presque de n'en pas trouver les effets dans le réel : car quelque part, à ces chimères sonores, il croit comme si c'était toute la réalité. » Dans cette façon de qualifier de poétique la démarche de Jentet, il y a comme un *troc*, un échange peu conventionnel d'une force poétique contre quelques sentiments irrationnels à l'écoute des sons du réel. Et parce qu'il est *troc*, il veut s'attirer la sympathie sous couvert d'économie parallèle. On pourrait commettre une sorte de tour de passe-passe à échanger une autre exclamation du réel sur l'estampille de poésie de la radio.

- 13 Si l'étude des documents préparatoires du travail de composition de *Rouge* laisse entendre une esthétique radiophonique qui peut donner une idée de ce que serait une partition, Andrea Cohen a pu confronter deux expériences de « mise en partition » d'une même œuvre radiophonique, *L'escalier des aveugles* (1991) de Luc Ferrari. Là encore, les temps-lieux sont constitués en unités de séquence de la pièce. Motivée par le fait que le compositeur a donné la pièce en version concert et lui-même cherché des formes de transcription originales de ses *hörspiele*, la « mise en partition » explicite une relative homologie entre la liste des lieux d'enregistrement et le chapitrage de la pièce et permet « de visualiser l'ensemble des éléments mis en jeu ». D'où la nécessité pour Maison ONA au moment de faire la partition de *L'escalier des aveugles*, de reconstituer la démarche compositionnelle au plus intégralement. Ce dont témoigne la description des prises de son par le compositeur. En conclusion, Andrea Cohen insiste sur le potentiel pédagogique de ces partitions : « par le détail de toutes les étapes de fabrication, par les éléments techniques qu'elle fournit, la partition permet une connaissance plus grande non seulement de la démarche compositionnelle mais aussi de la méthodologie de travail. »

Du séquenceur à la régie

- 14 En réfléchissant sur la conduite de spectacles d'adaptation pour la scène de fictions radiophoniques, Élodie Hervier et Sébastien Schmitz entendent donner une représentation créative de l'organisation des éléments sonores dans une session du logiciel *Ableton Live* pour des spectacles comme *Piletta Remix* (2016) du Collectif Wow ! ou *Les Chemins de Désir* (2020) de Claire Richard et Sabine Zovighian. Comme il s'agit d'adaptations de formes préexistantes, la « mise en conduite » est une sorte de réécriture à la fois rétrospective et prospective. La mise en scène induit une coupure entre ce qui est projeté par le « metteur en ondes » (le mot inventé dans le contexte intra-radiophonique a été conservé) et ce qui est joué en direct sur le plateau, mais aussi une attention nouvelle à leur (re)synchronisation. Au point qu'Élodie Hervier et Sébastien Schmitz parlent d'une « coexistence de la radio et du théâtre » et la comparent aux hybridations de sources dont témoignent les textes des émissions de Walter Benjamin qui « donnent la trace d'une pensée de l'insertion du reportage dans les émissions de fiction ». Mais à la différence des séquenceurs comme *Reaper*, *Protools* ou *Adobe Audition*, le logiciel *Ableton Live* sort de la conception « horizontale, linéaire » du son, même si les usages au théâtre pour *Piletta Remix* et *Les Chemins de Désir* reviennent à s'en servir comme d'un cartoucheur déclaré « propre à la pensée radiophonique », comme s'il reconstituait dans le rapport entre plateau et régie celui

qu'il peut y avoir dans un studio de radio en direct. Mais au lieu que l'élément envoyé depuis la régie soit fixe dans sa texture et dans sa durée, certains sons du spectacle *Piletta Remix* sont « transformés progressivement » au cours de chaque représentation, suivant la cadence de la représentation : « cette souplesse augmente les potentialités interactives entre les comédiens et les effets sonores ».

- 15 À la suite des réflexions lancées par Pierre Schaeffer et Etienne Fuzelier, en complicité avec les recherches de Sébastien Schmitz, la question du conducteur est amorcée comme une analyse du « langage sonore » orientée vers la démultiplication de ses possibles, au point de chercher un équilibre entre un rapport combinatoire à l'art radiophonique (le fantasme d'une exploration de tous les possibles) et une approche qui rend grâce à l'*intention*, entendues comme synonyme d'*écriture*. C'est pourquoi Guillaume Abgrall a fait le choix d'inclure des statistiques dans ses écoutes attentives (en dessinant des « régions » temporelles dans *Reaper* et en codant les transitions : « / = cut ; % = très court fade out sur la reprise de la voix ; X = fondu enchainé ; 0 = à voix nue ; _ = voix sur tapis. ») et en reconstituant le montage après avoir colorisé les sources (avec des catégories comme « solo », « chorale », « tapis », « ambiance », « habillage », « archives »...) pour monter d'un cran d'objectivité son vocabulaire d'écoute avant de le confronter en entretien avec le réalisateur de l'émission choisie pour cas d'école, *MegaCombi*. Comme Marion Chénétier-Alev et Andrea Cohen, il trouve un risque de fossé entre la documentation préparatoire de la forme radiophonique étudiée et l'ensemble des choix formels qui l'ont composée. Il faut alors noter que le vocabulaire de travail d'Olivier Minot (réalisateur de *MegaCombi*) fait d'abord référence à des formats de radio présentés comme antagonistes (« on va faire les documentaires comme France Culture mais entre on va faire des interventions comme sur Skyrock »), mais aussi à un conducteur colorisé (« Vert pour le direct. Rouge, la musique. Noir, les formes produites (...) ») dont l'équilibre des teintes devait assurer une bonne variété des coloris radiophoniques, tout en témoignant d'un souci d'homogénéité dans la mobilisation de sources volontairement hétérogènes.

Comme un manifeste

- 16 En commençant en prison pour finir à Radio Canut, en passant par des œuvres radiophoniques extra-hertziennes, ce dossier peut tenir lieu de manifeste. À penser le conducteur comme partition et la partition comme conducteur, à dé-séparer la radio d'information et la radio de création, il veut faire entendre des recherches émergentes et inciter à ouvrir les vocabulaires de travail de la radio pour en libérer la multiplication des hybridations, bifurcations et débordements de ses pratiques.

BIBLIOGRAPHIE

CŒUROY André. *Panorama de la radio, avec un exposé technique de Jean Mercier*, Paris, Kra, 1930, pp. 180-181.

JEHL Francis. *Menlo Park Reminiscences*, Edison Institute, New York, 1936, p. 140, cité dans Anthony Enns, « Voices of the Dead : Transmissions/Translation/Transgression », *Culture, Theory & Critique*, vol. I, n° 46, 2005, p. 19, traduit par Philippe Baudouin, « Machine nécrophoniques », in Thomas A. Edison, *Le royaume de l'au-delà*, Grenoble, Jérôme Million, 2015, p. 56.

SCHAEFFER Pierre. *Essai sur la radio et le cinéma : esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, édition Allia, 2010.

NOTES

1. David Christoffel, *Partitionner l'écriture radiophonique*, LAM n° 5. URL : <http://www.lautremusique.net/lam5/funambule/partitionner-l-ecriture-radiophonique.html>
 2. Cette réflexion a été présentée sous le titre « Les corrélats graphiques de la radio de création » dans le cadre de la journée *Observer-conserver* organisée par la revue *L'Autre Musique* menée par Frédéric Mathevet au Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) le 13 octobre 2017.
 3. Sur ce point, lire notre étude : « Orphée au micro », *Journée d'étude autour des travaux de Catherine Kintzler* (dir. Rémy Campos), Centre de musique baroque de Versailles, 2013.
-

AUTEUR

DAVID CHRISTOFFEL

Auteur de l'émission *Metaclassique* et producteur pour la Radio Télévision Suisse.
david.christoffel[at]gmail.com