

# LA CLEF DE SCRATCH

Par Clément DUVAL

[Dj Claim](#)

[www.djclaim.com](http://www.djclaim.com)

[Le blog](#)

[www.djclaim.com/clef](http://www.djclaim.com/clef)

[Facebook](#)

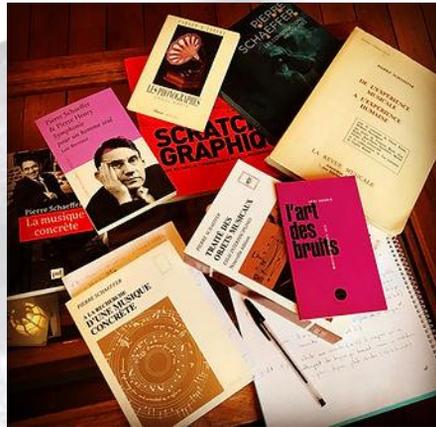
[Facebook.com/clef.de.scratch](https://Facebook.com/clef.de.scratch)

[Instagram](#)

[Instagram.com/clef.de.scratch](https://Instagram.com/clef.de.scratch)

# AVANT - PROPOS

## La Musique Concrète



Le 18 avril 1948, au Club d'Essai de la Radio Diffusion Française, au 37 rue de l'Université à Paris, Pierre Schaeffer est découragé. Voilà plusieurs années qu'il étudie la question de la radio, du microphone, et de leur impact sur notre écoute. Sollicité au sein du service public comme ingénieur et comme chercheur, il consacre son temps à améliorer les techniques de diffusion radiophonique, mais aussi à réfléchir sur notre rapport à ce média encore nouveau. Il avait compris que le pouvoir suggestif de la radio n'était pas dû à l'absence d'image, mais à la présence du microphone. Il avait compris que celui-ci avait un pouvoir grossissant et séparateur, et qu'il pouvait induire chez l'auditeur une nouvelle forme d'écoute.

Ce jour-là donc, comme les jours précédents, il cherche à collecter des sons pour illustrer les programmes radiophoniques qu'il est en charge de créer. Il cherche à "faire parler les bruits" à créer des décors sonores toujours plus suggestifs et poétiques. Il veut séparer le son de l'objet qui l'a émis. Mais rien à faire.

*"tous ces bruits sont identifiables.*

*Sitôt entendus, ils évoquent le verre, la cloche, le bois, le gong, le fer."*

*"À La Recherche D'une Musique Concrète" -- Editions Du Seuil 1952*

Résigné, il s'enferme dans la cabine d'enregistrement.

*“C’est là que je me suis finalement réfugié. Une vitre me protège du studio. Je suis parmi les tourne-disques, le mélangeur, les potentiomètres. Je me sens vaguement rassuré. (...) Je ne manipule plus moi-même les objets (...). J’écoute leur effet au micro. (...) Ce sentiment de sécurité que j’éprouve dans la cabine du son me donne la force de continuer encore quelques jours ces expériences dont je n’attends plus rien”*

*"ibid"*

C'est souvent lorsque l'on n'attend plus rien que les choses arrivent. Et dans cette histoire, il aurait été dommage d'abandonner à la veille d'un jour historique!

Le lendemain, le 19 avril 1948 :

*“En faisant frapper sur une des cloches, j’ai pris le son après l’attaque. Privée de sa percussion, la cloche devient un son de hautbois. Je dresse l’oreille. ”*

*"ibid"*

Le miracle s'est opéré, cette cloche coupée a perdu son identité de cloche, nous sommes face à une matière sonore séparée de l'objet qui l'a créé. Nous sommes face à un **objet sonore**.

Le 21 avril 1948, il va plus loin :

*“Si j’ampute les sons de leur attaque, j’obtiens un son différent; d’autre part, si je compense la chute d’intensité, grâce au potentiomètre, j’obtiens un son filé (...).”*

*"ibid"*

Pierre Schaeffer s'engouffre dans la brèche, et pense avoir trouvé un nouvel instrument. Ces sons filés comme il dit, il les grave sur des disques souples en fermant les sillons sur eux-mêmes, ce qui les fait tourner en boucle et donne des notes continues. Et là, il se met à rêver.

22 avril 1948 :

*“Dans une anticipation cinématographique, à la manière de Hollywood, je me vois entouré de douze douzaines de tourne-disques, chacun à une note. Ce serait enfin, comme diraient les mathématiciens, l’instrument de musique le plus général qui soit.”*

*"ibid"*

Bien qu'à ce stade elle ne soit pas encore définie, la musique concrète venait de naître.

***“Où réside l'invention? Quand s'est-elle produite? Je réponds sans hésiter: quand j'ai touché au son des cloches. Séparer le son de l'attaque, constituait l'acte générateur. Toute la musique concrète était contenue en germe dans cette action proprement créatrice sur la matière sonore.”***

*"ibid"*

Ah pardon, vous ne savez peut-être pas ce qu'est la musique concrète. Pas de panique. Je vais vous l'expliquer. Il s'agit d'un changement de paradigme. Au lieu d'écrire dans un langage musical abstrait une œuvre qui deviendra concrètement sonore lorsque l'instrumentiste l'exécutera, il s'agit de faire le chemin inverse, de prendre le son déjà concrétisé comme point de départ d'une composition musicale.

Vous commencez à comprendre pourquoi en tant que scratcheur je m'intéresse au sujet... Mais attendez un peu.

Rejoint en 1949 par Pierre Henry, ils forment un duo de choc, l'ingénieur musicien et le musicien ingénieux. Ils explorent les capacités musicales et instrumentales de ces nouveaux procédés techniques. Pierre Henry apprécie particulièrement les manipulations de disques. Mais il avouera lui-même que ce support était très limité... Du moins de leur point de vue de l'époque.

***"La bande magnétique n'existait pas encore. Enchaîner un son à un autre son, d'un disque souple à un autre était une entreprise incertaine, bien que les hasards de l'aiguille sur le sillon et les incidents de parcours aient pu parfois représenter un véritable enrichissement, une part d'imprévu et de fantaisie. On avait huit plateaux de tourne-disques. Il s'agissait de sauter à pieds joints sur les sons. Je sautillais toute la journée. Je faisais des bonds d'un plateau à l'autre. J'étais devenu le virtuose du passage de sillons."***

*"Journal De Mes Sons" - Pierre Henry - édition Maison Ona 2023*

On comprend après cette lecture que la comparaison entre les musiciens concrets et les instrumentistes est tentante. Mais malheureusement, elle est fautive. Les manipulations sont bien trop périlleuses, hasardeuses, et ressemblent plus à une performance de montage en direct, qu'à un jeu subtil de musicien. Pourtant oui, les manipulations que fera Pierre Henry toute sa carrière bénéficieront évidemment de sa sensibilité de musicien, ses gestes auront bien un impact direct et contrôlé sur le son, mais il manquera dans ce contexte un paramètre essentiel qui le différenciera de l'instrumentiste : le langage.

Un instrumentiste est quelqu'un qui passe ses journées à travailler le son, certes, mais aussi et surtout le langage (langage rythmique, harmonique et tonal).

Or la musique concrète ne s'écrit pas. On peut tout au plus écrire un conducteur, parfois de manière très créative, qui guidera l'opérateur dans sa performance, mais il ne peut pas y avoir de texte musical à proprement parlé.

L'arrivée des bandes magnétiques et des inventions de Schaeffer ne vont rien changer à cela. Elles vont permettre plus de flexibilité dans les expériences sonores, elles vont permettre d'approfondir l'analyse du son, sa morphologie et sa typologie, jusqu'à aboutir au fameux *Traité des Objets Musicaux* mais malgré toute la bonne volonté et le talent des musiciens qui s'y adonnent, le langage musical et le travail de l'instrumentiste semblent disparaître.

***“Qu'étaient devenues les machines dans tout cela ? Après avoir été induit en tentation de les prendre pour des instruments de musique, on ne leur reconnaissait plus que l'étrange pouvoir d'élucider le phénomène sonore. Pour un temps il ne serait plus question d'y recourir pour faire de la musique, mais du "solfège", c'est-à-dire pour s'exercer à mieux entendre.”***

*"Traité des Objets Musicaux" - Pierre Schaeffer - éditions du Seuil 1966*

Les musiciens concrets vont même carrément renoncer aux manipulations directes qu'ils considéreront comme des trucages sonores, et se concentreront surtout sur les prises de son, leurs préparations et autres transmutations en studio. Et les performances publiques se feront principalement autour de la spatialisation du son. Le concert n'est plus un spectacle, mais une expérience sonore. Le musicien laisse place au technicien concentré et inexpressif.

De son côté, et assez ironiquement, la musique électronique, apparue en Allemagne en 1950, poussera quant à elle le côté abstrait du langage musical bien plus loin que ce que l'être humain sera mentalement et physiquement capable de suivre, de faire, voir même d'entendre.

À ce stade ce pauvre Schaeffer qui aimait tellement la musique se désolait d'avoir créé un monstre qui paraissait hors de contrôle et si prompt à répudier toute tradition.

En effet, la musique classique avait atteint un équilibre parfait entre l'abstrait (la structure, l'harmonie et le langage) et le concret (la pratique de l'instrumentiste, les sons, les timbres). Les musiques expérimentales poussent quand à elles ces deux paramètres, l'abstrait et le concret, dans des extrêmes qui semblent irréconciliables.

Et là vous allez me dire : *“mais de quoi il se plains, si ça ne lui plaît pas, pourquoi avoir initié tout cela ?”*

...

Laissez le vous répondre :

***“je n'ai pas à renier mes premiers éblouissements, mes propres trouvailles, ma coopération à une œuvre de découverte, mais aussi de destruction. J'estime que celui qui ne se serait pas préoccupé dans les années 50 des nouvelles sources de sons, voire de nouvelles musiques possibles lorsque les circonstances l'y disposaient, aurait manqué gravement à un acte de présence. (...) Cette œuvre d'ouverture ne vise pas ces années ci, mais le futur.”***

"De L'Expérience Musicale À L'Expérience Humaine" - Pierre Schaeffer - La Revue Musicale 274-275 - Editions Richard Masse 1971

Pour ma part, de retour du futur, j'ajoute une crainte due à mon expérience personnelle et à mes observations, une crainte que Schaeffer lui-même n'avait pas entrevu (et heureusement pour lui) :

s'il n'est plus nécessaire de passer par un apprentissage musical classique, à la fois théorique, historique, et instrumental, si on peut manipuler directement les sons pour faire de la musique... Le niveau musical général ne risque-t-il pas de chuter drastiquement ?

Quoi qu'il en soit, toutes ces musiques évolueront, vivront heureuses et auront beaucoup d'enfants.

# AVANT - PROPOS

## Le Hip-Hop



[Grand Wizzard Theodore](#)

En 1975, dans le Bronx, un jeune dj, Theodore Livingston alors âgé d'environ 12 ans enregistre une compilation dans sa chambre. Il passe les disques les uns derrière les autres, et enregistre le résultat de son mix sur une cassette. Le niveau sonore est bien trop élevé, et sa mère tape à la porte pour lui lancer un ultimatum : "*soit tu baisse cette musique, soit tu la coupes !*" Comme par réflexe il pose la main sur le disque pour lui répondre, et sans s'en rendre compte il se met à le faire bouger. Le son sur lequel il s'est arrêté est transformé par son geste. Cela provoque une sonorité inattendue qu'il peut contrôler directement et manuellement. Il s'entraîne quelques temps dans sa chambre, avant de montrer sa trouvaille à l'occasion d'une fête de quartier.

Le scratch était né.

Ensuite tout va très vite. Tout le monde s'y met. Au sein d'un mouvement Hip-Hop encore naissant mais extrêmement vif, une compétition saine s'installe, chacun apporte sa dernière trouvaille année après année, les gestes se précisent, on organise des battles, les techniques se complexifient, se nomment, on implique le corps, on fait le show, parfois de manière spectaculaire, et surtout, on retrouve un langage musical clair : le rythme.

L'objet sonore manipulé aurait-il fini par retrouver l'instrumentiste dont Pierre Schaeffer déplorait la disparition ?

Car ici le concert monotone est redevenu spectacle, et le langage perdu dans les expérimentations les plus complexes a retrouvé son chemin à travers ce rythme exercé de manière précise, et sur une base structurelle claire.

Sans le savoir, comme un magicien, *Grand Wizard* Théodore vient d'apporter un début de réponse aux questionnements de Schaeffer. Malheureusement celui-ci n'en saura rien, car il mourra avant que les techniques de scratches deviennent suffisamment complexes et subtiles pour qu'elles puissent lui revenir aux oreilles et provoquer chez lui un quelconque intérêt.

Mais de toutes les façons (et nous entrons maintenant dans le cœur de mon propos), le scratch, imbriqué dans le Hip-Hop, musique populaire par excellence, est beaucoup trop éloigné de la musique classique pour être en mesure d'établir un lien d'égal à égal avec elle. Malgré les ponts qui peuvent parfois se faire d'un domaine à l'autre, le fossé est toujours existant.

Pourtant je souhaite dire à monsieur Schaeffer que je ne crois pas qu'il soit encore temps de conclure.

Et vous savez quoi? Je relève le défi. "*Doutons, persévérons*" dit-il. Très bien.

J'ai l'intuition que le scratch ne nous a pas encore révélé tout ce qu'il a à nous offrir, qu'il tourne en rond, et que pour aller plus loin, il a besoin de deux choses : se dé-fusionner du Hip-Hop, et bénéficier d'une écriture qui puisse s'intégrer au langage classique existant.

Ces deux conditions pourraient ouvrir aux futurs scratcheurs les portes des conservatoires, et leur donner accès à une étude approfondie de la théorie, de l'écriture, de l'histoire de la musique, ainsi qu'à une pratique instrumentale rigoureuse héritée de siècles d'excellences.

Et Dieu seul sait quelles musiques pourraient alors advenir.

Donc commençons par le commencement : le langage.

# TRANSCRIRE LE SCRATCH

## Les Prémices

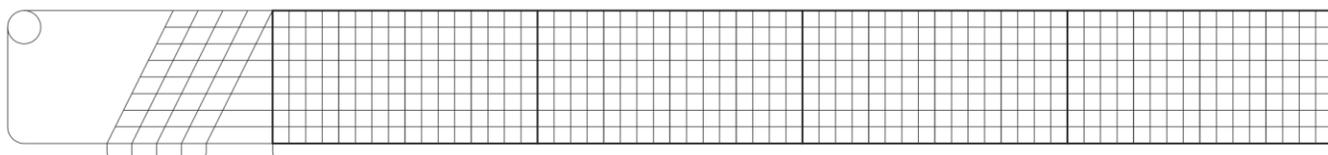
Alors évidemment, vous vous doutez bien que je ne suis pas le premier à vouloir transcrire le scratch sur papier, voir même sur partition. Donc avant de vous parler de ma méthode, je vais vous présenter les deux seules que je connaisse, afin de vous expliquer pourquoi je les ai recalées.

Le scratch est issu de cette génération qui s'est développée dans un contexte éloigné (volontairement ou non) de l'apprentissage de la musique classique. Mais comme je l'ai expliqué précédemment, le scratch est un langage, et un langage qui s'est complexifié. À tel point qu'il a paru nécessaire à certains de recourir à nouveau à l'écriture au moins pour retenir les techniques, mais aussi pour les transmettre. Le scratch a eu besoin, comme les chants Grégoriens du IXe siècle d'avoir ses propres neumes afin de se perpétuer.

C'est ainsi qu'en 1996 un vidéaste nommé John Carluccio publie un système dont il a eu l'intuition à force d'observer les djs qu'il rencontrait et qu'il filmait. Il a appelé son système le TTM pour Turntablist Transcription Methodology.

Le principe est simple, clair, et figuratif. Il représente à la manière d'un sismographe le mouvement du scratch. Car le scratch, c'est finalement que deux paramètres qui évoluent en fonction du temps. Il y a le mouvement du disque (d'avant en arrière), et la découpe du son (potentiomètre ouvert ou fermé).

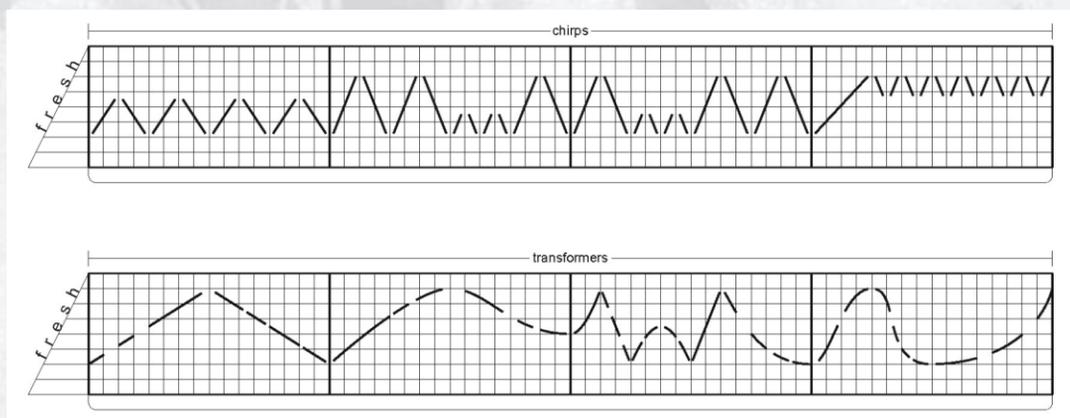
Donc en allant sur le site [TTM-DJ.COM](http://TTM-DJ.COM) on peut télécharger une notice. John Carluccio nous propose d'utiliser une grille qui représente le cours du temps.



Vous pouvez déjà constater que la grille en question nous impose une structure pré établie. Elle est découpée en sections qui symbolisent des mesures, mesures découpées elles même en 16, ce qui correspond en fait à 4 temps binaires. Car pour Carluccio, la musique, c'est forcément des mesures de 4 temps binaire. Quand je vous dis que le scratch a besoin de se défusionner du hip hop...

Sur cette grille donc, qui par sa hauteur représente la longueur de son que l'on va manipuler (point de départ en bas, point d'arrivée en haut), on y inscrit une sorte de sinusoïde. La courbe monte lorsque le disque tourne à l'endroit, elle descend lorsqu'il est joué à l'envers, il y a un trait lorsque l'on entend du son, et rien (ou un point), lorsque que le son est coupé.

Je ne peux pas vous donner tous les détails ici mais de mon point de vue c'est bien la meilleure des façons de représenter un scratch. D'ailleurs, absolument tout le monde utilise cette méthode partout dans le monde, pour soi, ou pour enseigner.



C'est très bien, mais si vous vous rappelez du sujet que l'on traite, à savoir la réconciliation entre la musique expérimentale et la musique classique, vous comprenez qu'il manque quelque chose à cette méthode. Il manque le langage. On a la forme du scratch, on peut y deviner le mouvement, mais aucune idée claire du rythme que l'on doit faire, et il est impossible d'intégrer ça à une partition.

Nous sommes face à ce que Pierre Schaeffer appelait "la partition du faire et non de l'entendre"

Méthode recalée



# TRANSCRIRE LE SCRATCH

## Les Premières Partitions

Je connais deux autres Djs ont constaté la même chose que moi, à savoir DJ radar et un certain Alexander Sonnenfeld. DJ radar a eu l'ambition de jouer avec un orchestre, et pour ça il a naturellement cherché à transcrire ses scratches sur partitions pour des raisons bien naturelles.

Alors je n'ai pas très bien compris si Radar et Sonnenfeld ont développé cette écriture ensemble ou si l'un d'eux l'aurait initié en premier. Lorsque je l'ai découverte (et instantanément abandonnée), vers 2005 c'est Radar qui en parlait. Mais comme entre temps c'est l'allemand Sonnenfeld qui l'a développée et documentée, c'est de sa méthode dont je vais parler aujourd'hui.

J'ai donc replongé 14 ans plus tard dans cette *Scratch Notation*, mais elle ne me convient pas non plus, et voici pourquoi :

Premièrement, il ne prend pas la portée comme une indication de la position dans le son (comme avec le TTM) mais comme une indication de l'intensité du geste. Chez lui la ligne du milieu symbolise la vitesse normale. Plus on monte, plus on joue le son rapidement, plus on descend, plus on le joue lentement. Il veut retrouver la hauteur de note au détriment de la forme du scratch, et je trouve ça dommage car il va falloir qu'il trouve tout un tas d'autres signes pour symboliser les techniques à utiliser, ce qui rendra ses partitions très vite illisibles.



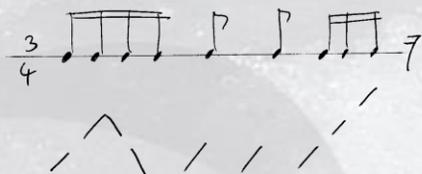
Deuxièmement, il utilise des couleurs, et ça je m'y refuse.

Et troisièmement, je suis tombé sur une vidéo qui montre une note sur la portée alors que l'on entend deux sons...

Méthode recalée.

# LA CLEF DE SCRATCH

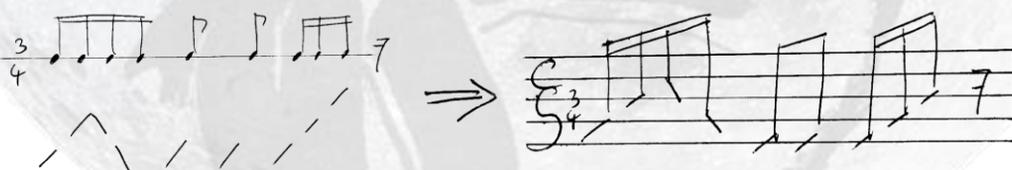
Me voici donc à l'époque bien embêté. Je me contente d'écrire à la main une forme en TTM par dessus laquelle j'ajoute une ligne pour y inscrire le rythme. C'est suffisant pour mon utilisation personnelle ou pour donner des cours, alors je m'en contente. Ça donnait ce genre de choses :



Et puis un jour, aux alentours de 2010 et je parle de mon problème à un certain Guy Borderieux, ancien directeur pédagogique de mon conservatoire, je lui parle des limites du TTM, de celles de l'écriture de Radar et Sonnenfeld, il écoute attentivement et me dit :

*"je connais un percussionniste qui utilise un trait vers le haut pour symboliser la main gauche et un trait vers le bas pour symboliser la main droite"*

Et voilà. Vous vous attendiez peut-être à une nouvelle grande page de lecture, mais non. Parfois les problèmes se résolvent d'un coup. Et là ce fut le cas. Il venait de m'apporter le moyen de fusionner le TTM avec l'écriture du rythme. Un dessin vaut mieux qu'un long discours, voilà ce que ça cette phrase a donné dans ma tête :



Puis j'ai laissé tout ça de côté quelques années, je suis parti explorer d'autres horizons, la chanson, la photographie, le vide. Et finalement le sujet m'a rattrapé car je n'avais pas dit mon dernier mot. La preuve, en 14 ans, personne n'avait trouvé la clef !

J'ai pour projet une série de vidéos qui expliquera ma méthode en détail et en exemples, mais en attendant vous trouverez une brève notice de la *Clef De Scratch* juste ici :

(l'audio correspondant est disponible sur le site)



Évidemment, cette méthode est encore loin d'être complète. Au niveau logiciel je cherche encore comment écrire facilement un trait vers le bas. Il va falloir que créer ma propre police de caractère dédiée au scratch, compatible avec MuseScore, Final et Sibelius. Pour l'instant je ne parle que de sons simples, et j'ai volontairement écarté certaines techniques pour ne pas m'empresser d'ajouter des signes particuliers avant d'être sûr de ne pas avoir de choix plus simples. Et surtout, même imparfaite, il est temps de la confronter au réel. Et quoi de mieux pour commencer que le duo !

Le 15 Septembre 2023 grâce à la confiance de Vincent Renaud, directeur du conservatoire Maurice Ravel de Levallois, je me retrouve face à tous les professeurs lors de leur réunion de rentrée dans le but de leur pitcher mon projet...

Anissa Taguigue, talentueuse guitariste que je ne remercierai jamais assez, m'a proposé ce duo de Marc Khalifa. Nous avons enregistré les deux voix séparément, puis j'ai écourté certaines notes de la deuxième voix pour pouvoir y intégrer mes scratches.

Il a donc fallu faire évoluer mon système, car je ne pouvais plus me contenter de signifier uniquement les formes et les rythmes du scratch. Il fallait que je puisse lire les mélodies des parties que je lançais afin de pouvoir suivre le texte et de savoir précisément quand et comment reprendre les prochains scratches.

Cette manière de mélanger ma clef avec celle de l'instrument que je scratch je l'appelle la *Clef de Scratch intégrée*.

Pour l'instant la règle est simple, c'est une clef de scratch, sauf que le début du son n'est plus symbolisé par la première ligne de la portée, mais par la ligne ou l'interligne de la note que l'on s'apprête à scratcher, ou de celle qui vient d'être jouée.

Des duos comme celui-ci il y en aura d'autres et il en y aura beaucoup pour parfaire petit à petit cette clef et répondre aux différents défis musicaux et techniques que demande ce travail de l'enregistrement à l'exécution.

Et en plus cela fera du matériel d'étude pour les futurs musiciens qui voudront se lancer dans cette voix.

À bon entendeur.

*Dj Claim*

# La Clef de Scratch - Duo #1

## Le funambule amoureux

Décembre 2023  
Marc KHALIFA / Dj Claim

♩ = 114

Guitare 1

Guitare 2

6

Guit. 1

Guit. 2

11

Guit. 1

Guit. 2

16

Guit. 1

Guit. 2