

ROGER MANNING JR, CLAVIERS ET CHANT

À l'époque, toute les nouveautés musicales provenaient soit des radios universitaires locales, soit de 120 Minutes, une émission diffusée en fin de soirée sur MTV. Si vous vouliez découvrir de nouvelles choses intéressantes, vous deviez rester éveillés et regarder. Je n'oublierai jamais : j'étais dans l'autre pièce, en train de faire la vaisselle dans la cuisine pendant que ma copine de l'époque regardait 120 Minutes. Elle m'a dit : «tu dois venir voir quelque chose» - le fait qu'elle ait dit cela signifiait que quelque chose d'incroyable était en train de se produire, car nous étions tous les deux à la fois terriblement irrités et amusés par 120 Minutes. Je me suis précipité et j'ai vu la deuxième moitié de la vidéo de Sexy Boy. J'ai entendu la musique, mais il y avait surtout les visuels, avec le style d'animation unique de Mike Mills. Nous étions fascinés, ça nous rappelait notre enfance dans les années 1970, c'était très parlant. Ensuite, je ne comprenais pas ce qu'il se passait avec la musique, qui était très simple et relaxante, mais aussi un peu groovy - et quelles étaient ces voix féminines ? Le claviériste en moi était très intrigué, même si c'était une chanson très simple, presque répétitive. Ce n'est pas comme s'ils étaient des virtuoses. J'étais incroyablement fasciné. Nous savions que le groupe s'appelait Air, mais rien ne disait qu'il venait de France ou d'ailleurs. Nous avons immédiatement commencé à chercher à comprendre ce qu'il se passait. Je savais que je devais comprendre ce qui se passait avec ce groupe.

À cette époque, je venais de commencer à travailler avec Beck. Au départ, je devais faire une tournée de trois semaines avec lui parce qu'il avait changé de claviériste et j'étais son remplaçant. Heureusement, cela a débouché sur l'enregistrement de son nouvel album et ainsi de suite - cela fait maintenant 27 ans que je travaille avec lui de façon intermittente. Il avait fait un remix de Sexy Boy après qu'ils l'aient contacté. Un jour, je suis allé chez lui et il était en train de travailler dessus

avec un ingénieur du son. Je pense qu'à ce moment-là, j'avais trouvé le CD. J'étais dans un projet parallèle qui s'appelait Moog Cookbook, signé sur un label indépendant aux États-Unis et avec une distribution européenne, ce que j'ignorais. Environ quatre mois plus tard, les gars de Air nous ont contactés et nous ont demandé de faire un remix pour leur deuxième single, Kelly Watch the Stars : quel honneur. C'était terriblement excitant. Ayant travaillé avec Beck et les Dust Brothers, j'avais vraiment envie d'utiliser ce son old-school et la façon dont beaucoup d'entre nous, en Californie du Sud, imaginaient la création de disques à cette époque. J'ai travaillé sur ce remix pendant trois semaines d'affilée en sculptant le son et en essayant différentes choses. La technologie était terriblement archaïque par rapport à tout ce que l'on peut faire aujourd'hui. Heureusement, ils l'ont beaucoup aimé. Ensuite, Beck a commencé à enregistrer son prochain disque, Mutations, le premier album auquel j'ai pu participer à part entière, car il voulait un groupe au lieu de le faire avec les Dust Brothers. Par pure coïncidence, les gars de Air l'ont contacté et lui ont dit : «On sera à Los Angeles, on aimerait beaucoup te voir.» Beck a dit : «Venez.» Il ne savait pas que nous avions fait un remix pour eux. Ils sont donc venus au studio et nous nous sommes retrouvés dans l'entrée. C'était super bizarre parce que nous étions déjà tous fans du travail de l'autre, c'était comme une grande rencontre des esprits : Ils nous font un compliment, nous leur faisons un compliment, et c'était magnifique et bizarre car ils parlaient à peine anglais. Nous connaissions leur album sur le bout des doigts et ils étaient de grands fans du Moog Cookbook. Pendant qu'on parlait, tout le monde leur demandait pourquoi ils ne faisaient pas de tournée. Ils ont répondu : «Parce qu'il n'y a que nous deux. Les gens de la maison de disques veulent vraiment qu'on parte en tournée, mais on leur dit non, on n'est pas un groupe de tournée, on est un groupe de studio». Je

crois que Justin, notre bassiste, a dit : «Il y a sûrement des musiciens à Paris que vous pourriez emmener en tournée ?» Et ils ont répondu, «Non, les musiciens français pas trop.» On s'est mis à rire comme des fous. Je ne sais pas comment ils ont pu dire ça, car nous sommes tellement fans de Serge Gainsbourg et de cet âge d'or de la pop française. Manifestement, ils l'étaient aussi et nous avons parlé du fait que c'était ce qui avait inspiré une grande partie de leur travail. C'était avant YouTube, on s'échangeait des cassettes VHS d'obscures émissions qui avaient été recopiées 500 fois, donc de qualité médiocre, mais qui nous permettaient au moins de regarder Top of the Pops ou le Beat-Club, de voir tous ces groupes rétro des années 1970 que nous connaissions tous, mais dont nous n'avions jamais vu d'images, ni même de photos. Mon partenaire Brian était un grand collectionneur de cassettes VHS obscures - Gainsbourg, France Gall, tous ces autres classiques de la pop française que nous ne connaissions pas en Amérique. Nous partions en tournée au Japon, où il y avait beaucoup d'imports parce qu'ils produisaient une tonne de rééditions, et c'est ainsi que nous avons entendu parler des artistes français. Tout à coup, nous pouvions enfin écouter cette musique et nous en parlions avec Air. Quand ils ont dit : «On ne trouve pas de musiciens, il n'y a pas de musiciens français valables », quelqu'un a demandé : «Pourquoi vous ne nous engagez pas ?». C'est comme ça qu'ils ont trouvé leur premier groupe de tournée, juste là, dans l'entrée de ce studio d'enregistrement. JB et Nicolas sont repartis en se disant que c'était possible. Ils nous ont contactés un mois ou deux plus tard et nous ont dit : «On veut essayer, on va venir à Los Angeles et répéter tous les six. On ne sait pas comment ça va se passer », mais je n'étais pas inquiet à ce sujet. On s'entendait à merveille. Les concerts ressemblaient plus à ceux de Tangerine Dream, de Kraftwerk ou de n'importe lequel de ces célèbres groupes instrumentaux. Ce qui se passe

sur scène est plutôt ennuyeux, il n'y a pas beaucoup d'explosions et de rock, mais le public était là pour écouter de la musique instrumentale.

Avec Moon Safari, ils avaient créé quelque chose pour leur propre plaisir. La musique instrumentale ne marche généralement pas aussi bien ou n'est pas aussi populaire que la pop traditionnelle ou le rock, avec un frontman et des textes. Ils avaient un peu de tout ça, et pourtant, elle a absolument touché une corde sensible au niveau international. Ils n'étaient pas préparés

à cela et ont été projetés sous les feux de la rampe avec de nombreuses séances photos. Je pense que l'une des raisons pour lesquelles ils ont fait tout ça vient du fait qu'une grande partie de ce qui les fascinait n'était justement pas cette forme traditionnelle de divertissement axée sur la célébrité. Il y avait une certaine simplicité. J'ai ressenti une immense joie en voyant des hommes et des femmes très enthousiastes venir à leur rencontre après les concerts. Ils se sentaient comme Elvis Presley, c'est ainsi qu'on les traitait, et je ne pense pas qu'ils y étaient habitués du tout. Évidemment,

c'est une sensation fantastique, mais il y a aussi la question de savoir quoi en faire et comment être censé se comporter. Quand tous les regards sont braqués sur vous, vous êtes incroyablement gêné, mais plus vous vous autorisez à évoluer dans ces environnements, plus ce sentiment a des chances de s'atténuer et vous finissez par vous sentir à la hauteur. Lors de la tournée Moon Safari, j'ai pu les voir sous les feux de la rampe et voir comment ils sont passés de la gêne - "ce n'est pas nous" - à une situation plus normale : c'est fantastique d'être régulièrement apprécié pour ce que

« Être en studio pour ce disque a été une période très expérimentale. Tous les jours, on venait et ils nous disaient quoi faire. [S'éloigner du son de Moon Safari] avait été bien perçu et assimilé. »

BRUCE KEEN, INGÉNIEUR DU SON

Ils avaient besoin d'un opérateur Pro Tools et ils m'ont contacté. Ils n'avaient pas beaucoup d'expérience avec ProTools et nous devions transférer certaines des bandes de Paris à Los Angeles. Ils m'ont dit : «Pourquoi ne viendrais-tu pas avec nous à Los Angeles pour enregistrer?».

En arrivant, ils m'ont expliqué : «Nous ne voulons pas faire un refrain puis un couplet. Nous voulons un album divisé en plusieurs sections, avec trois parties différentes dans une même chanson.» Au début, je n'étais pas sûr de comprendre. Et tout d'un coup, quand ils ont commencé à jouer la musique, ça a commencé à prendre tout son sens - l'idée d'un ABC, plutôt que couplet, refrain, couplet, refrain, pont, refrain. Je pense vraiment que c'est la version française de Dark Side of the Moon. Leur vision était très cohérente, ils savaient où ils voulaient aller. Ils ont dit : «On veut faire un album qui coûte cher et qui sonne bien.» Ce serait leur chef-d'œuvre et ils tenaient absolument à ce qu'il sonne bien. Ils ont réalisé à un moment donné qu'ils ne pouvaient pas faire tout ça en utilisant uniquement des bandes. C'est pourquoi le fait d'utiliser Pro Tools et de pouvoir déplacer des éléments a été très utile pour effectuer tous les ajustements en amont du mixage. On est donc allés à Bomb Factory pour enregistrer la batterie avec Brian Reitzell. C'était une super séance, puis nous sommes allés à Capitol Recordings pour enregistrer l'orchestre, la chorale et les flûtes. Ce que nous avons réalisé en un mois n'aurait pas été possible avec des bandes. Nous n'aurions pas eu toutes les pistes. Nous aurions eu les cordes en stéréo et serions restés coincés au lieu de pouvoir creuser dans tous les éléments. Faire un tel album sur Pro Tools était assez nouveau à l'époque. Cela signifiait que nous pouvions nous déplacer avec un disque dur et tout avoir avec nous, plutôt que d'expédier des cassettes dans le monde entier.

On a passé un bon moment. C'était intense.

On travaillait sans arrêt. Ils devaient être d'accord sur tout. Ils étaient aussi intenses l'un que l'autre. Je me souviens être rentré chez moi épuisé. Enregistrer un orchestre au complet était une toute nouvelle chose pour eux, mais c'était très créatif. Ils avaient écrit toutes leurs idées pour l'orchestre au piano. Normalement, quand vous enregistrez, vous déplacez les niveaux, mais avec l'orchestre, l'idée était de mettre les faders à zéro et la balance de l'orchestre était faite par l'orchestre lui-même, qui revenait et écoutait la prise et disait : OK, cette partie doit être plus forte, cette partie doit être plus douce, cette partie doit être plus staccato. L'idée générale était qu'une fois l'orchestre enregistré, vous n'aviez plus qu'à régler vos deux faders et c'était terminé. Ce n'est pas quelque chose à laquelle j'étais habitué. Ils ont passé beaucoup de temps à tout mettre au point. C'était vraiment un album élaboré dans ses conditions paradisiaques, car nous avions du budget. Je savais qu'on pouvait réserver un studio et que ça ne serait pas un problème. Nous pouvions engager un batteur et passer toute la journée à enregistrer la batterie et le résultat était magnifique.

Il y avait un peu de hype là-bas. Je me souviens être allé chez Virgin Records et tout le monde disait : «Oh regarde, c'est Air!». Je n'avais pas réalisé qu'ils étaient si connus. Ils n'étaient pas assaillis par la foule, mais juste assez pour qu'ils se sentent un peu importants.

Vingt ans plus tard, j'ai reçu un appel : «Seriez-vous intéressé par mixer l'album en Atmos?» Je sentais qu'il y avait là le potentiel nécessaire pour faire quelque chose d'intéressant, et j'avais aussi remarqué qu'il était difficile de vraiment entendre l'orchestre autour du groupe dans la version originale. Lorsque j'ai récupéré les stems et fouillé dans les sessions originales que nous avons enregistrées à Los Angeles, j'ai retrouvé beaucoup de choses que nous n'avions faites qu'en stéréo et que nous

avons pu rouvrir pour avoir accès aux deux micros sur lesquels nous avons enregistré à Capitol. C'est assez impressionnant, vous pouviez réellement entendre la dimension de la pièce. C'était un lieu d'enregistrement très spécial. Le son était très agréable et nous avons enregistré le champ sonore des chambres d'écho. J'ai pu l'extraire et le placer à l'arrière, le rendre un peu plus ample, principalement sur la chorale et sur certaines parties orchestrales. Il était logique de placer l'orchestre autour du groupe et des arrangements vocaux. Nous avons fait un panoramique des synthés, ce qui les a rendus aussi un peu plus amples.

Je tenais à ce que la batterie soit bien en avant. Ce sont des peaux spéciales, et en fait, je n'ai jamais entendu des peaux sonner aussi bien sur un album. On a eu beaucoup de chance avec Brian. On a enregistré ça à la Bomb Factory. Ils ont une console spéciale là-bas, une vieille Trident Series A au son particulier. On a très peu touché au son de la batterie.

J'ai l'habitude de travailler en 5.1 et 7.1, mais le fait d'avoir les haut-parleurs au-dessus du spectre sonore était également intéressant, car cela donne une autre expérience de la hauteur et de la profondeur, et le sentiment d'entendre des choses au-dessus de soi. Nous avions tendance à placer les voix, les synthés, la flûte, tous les éléments qui n'avaient pas besoin de trop de basses au-dessus, et même sur certains haut-parleurs. L'idée était de les rendre assez amples. Tous les morceaux lents sont très bien mis en valeur grâce à l'espace fourni par l'Atmos, mais nous étions également vraiment préoccupés par le fait de ne pas vouloir faire une démo du système Dolby Atmos, et de garder intacte la vision des artistes.

Nous avons passé beaucoup de temps à essayer d'obtenir un mastering presque identique à celui du CD original en down-mixant l'Atmos en 2.1 pour le

comparer à l'original. Lorsque vous travaillez en Atmos, vous ne pouvez pas le livrer à un centre de mastering, vous devez le faire vous-même. Nous avons mis moins de niveau que sur le master original car lorsque vous répartissez le son sur plusieurs enceintes, vous n'avez pas besoin d'autant d'écrasement. Quand ils ont fait le CD, c'était un peu trop. Cela nous a facilité les choses d'avoir un peu plus de dynamique sur le master final. Nous étions vraiment satisfaits du résultat. Le système Atmos peut fonctionner sur certains albums, mais il ne fonctionne pas aussi bien sur d'autres. JB a dit qu'il aurait voulu que l'album sorte de

cette manière à l'époque. J'étais vraiment fier d'en faire partie. Je pense que l'Atmos fonctionne vraiment. Ce n'est pas juste un gadget. Cela a bien fonctionné pour cet album en particulier.

10 000Hz ne s'est pas très bien vendu, mais il reste néanmoins un classique. Le son reflétait la philosophie des fouineurs de bacs à disques, qui consiste à récupérer les vieux albums, à les ressortir et à leur donner un nouvel élan. Le mixage de l'album original a duré trois mois, ils ont passé beaucoup de temps à mettre au point chaque égalisation et nous avons pu nous servir de tout ce travail qu'ils avaient déjà fourni.



« Et tout d'un coup, quand ils ont commencé à jouer la musique, ça a commencé à prendre tout son sens - l'idée d'un ABC, plutôt que couplet, refrain, couplet, refrain, pont, refrain. Je pense vraiment que c'est la version française de Dark Side of the Moon. »

BRIAN KEHEW, INGÉNIEUR DU SON

Nous avons fait des tournées ensemble. J'étais l'un des quatre clavéristes de Moon Safari, et on a fait quelques concerts pour Virgin Suicides, mais pas une tournée complète. Ils m'ont appelé et m'ont dit qu'ils travaillaient sur un nouvel album. Ils allaient en enregistrer une grande partie en région parisienne, mais ils voulaient venir à Los Angeles pour les cordes et les overdubs. Ils m'ont demandé des recommandations et je les ai envoyés vers notre ami Roger Neill, qui est un superbe orchestrateur et chef d'orchestre. Pour Moon Safari, ils avaient obtenu un excellent travail de David Whitaker à Abbey Road à Londres, mais ils étaient frustrés car il voulait parfois en faire trop alors qu'ils voulaient parfois des choses simples. Roger est venu et a entendu les parties qu'ils souhaitaient enregistrer. Il pouvait travailler à partir de leurs démos, mais aussi ajouter ses propres idées. Il a compris leur volonté de «garder les choses simples».

Nous avons enregistré les cordes lors d'une grande séance à Capitol Records, la célèbre tour cylindrique d'Hollywood, au Studio A, l'ancien repère de Frank Sinatra, entre autres. L'orchestre a été recruté parmi d'excellents musiciens locaux et j'étais l'ingénieur du son pour ces morceaux. Le meilleur titre, pour moi, est Radian - qui s'appelait Karmafuzz à l'époque. J'adore ce titre. Le morceau qui en résulte comporte une belle section de flûtes qui joue avec l'orchestre au complet. La bande-son et l'orchestration de cette chanson sont l'un des points forts de leur carrière, à mon avis. Nous avons également enregistré de belles parties pour Don't Be Light et Wonder Milky Bitch. Roger a fait rire l'orchestre quand il leur a dit qu'il pensait que le titre était Wonder Milky Beach - le groupe lui a répondu que non, c'était Bitch. La chanson parle de sexe oral d'une manière joliment déguisée.

Nous avons également enregistré au Bomb Factory à North Hollywood, un studio cool appartenant à des amis qui avaient développé le fameux logiciel Bomb Factory, maintenant fourni dans chaque kit de Pro Tools. Ils avaient une sélection incroyable d'instruments. Le meilleur moment était l'enregistrement de la piste de batterie avec Brian Reitzell. Elle devait correspondre à un son de batterie vintage des années 1970, quand on avait l'habitude de faire sonner les peaux de façon très chaude et claire, mais sans réverbération ni écho. J'ai fait de mon mieux pour atteindre leur objectif, qui était la batterie de Cold Turkey enregistrée par Ken Scott pour John Lennon. Ils m'ont dit que c'est encore aujourd'hui leur son de batterie préféré de tous leurs albums.

Nous avons également enregistré à Hollywood Sound Recorders, un studio incontournable des années 1970 situé à Hollywood. Les premiers enregistrements de Prince avaient été faits là-bas, mais aussi ceux d'Earth Wind and Fire et de Grease. On y a enregistré les voix des invitées, Lisa Papineau sur Lucky and Unhappy et suGar Yoshinaga de Buffalo Daughter sur Sex Born Poison. On a aussi fait la chanson The Vagabond avec Beck là-bas. Ils étaient vraiment très excités à l'idée de collaborer avec lui. Il était prêt à faire n'importe quoi et ils lui ont demandé de jouer quelques quelques parties : il a travaillé sur les paroles en écoutant les backing-tracks. Il était très collaboratif, demandant à tout le monde les mots qui pouvaient correspondre ou qui rimaient, c'était un vrai travail de groupe. Beck a ensuite enregistré sa voix, puis a ajouté des couches d'octaves et de timbres différents. Beck s'est beaucoup amusé et son rire a été laissé à la toute fin du morceau. J'ai toujours la feuille des paroles qu'il a écrite et l'harmonica sur lequel il a joué. J'ai été très satisfait du son que j'avais obtenu pour l'harmonica, un son très simple, mais incroyablement réaliste et

direct. Un spécialiste du sifflement avait été engagé pour terminer Don't Be Light, et il a vraiment fait du bon travail. C'était juste un professionnel local engagé à partir du registre syndical des musiciens.

Lorsque j'ai découvert la pochette de l'album, j'ai beaucoup ri. Nous avons fait partie de leur toute première tournée à travers les États-Unis. La partie la plus longue a été un trajet épique de trois jours en bus, de la Californie à Chicago. JB et Nicolas ont été stupéfaits par la grande région du Painted Desert, dans le Nevada. Elle ressemble presque à la Lune - très rouge et sèche, avec des formations inhabituelles de rochers sur des plateaux. Pour quelqu'un qui vient d'Europe, c'était un paysage très inattendu. Dans le même pays où l'on trouve de belles plages, des forêts vertes, des montagnes et des fermes, il y a cette partie sèche et morte d'une rareté et d'une beauté incroyables. C'est devenu un rêve, et leur pochette ressemble à cet endroit que nous avons traversé en voiture lors de la tournée Moon Safari.

« Roger a fait rire l'orchestre quand il leur a dit qu'il pensait que le titre était Wonder Milky Beach - le groupe lui a répondu que non, c'était Bitch. La chanson parle de sexe oral d'une manière joliment déguisée. »



ROGER NEILL, DIRECTEUR D'ORCHESTRE, ARRANGEMENTS

Nous sommes devenus amis à peu près au même moment avec ce groupe d'artistes de LA, à Silverlake en particulier, et les musiciens de Versailles. J'ai rencontré Mike [Mills] peu après l'enregistrement de l'album - nous avons organisé une grande soirée d'écoute de l'album chez lui. Roman Coppola, Sofia et Spike Jones étaient là, ainsi que Brian Reitzell, et nous nous sommes trouvés. Je pense que Brian Reitzell a été le point de départ de beaucoup de choses.

Mike avait fait ce documentaire sur la tournée Moon Safari, avec Brian Reitzell à la batterie, Roger Manning et Brian Kehew aux claviers. Roger Manning et moi étions allés à l'université ensemble, donc je le connaissais depuis longtemps, mais c'est Brian Kehew qui m'a fait découvrir Air. J'ai rencontré Brian lors d'une soirée et il m'a parlé de l'album qu'il était en train de réaliser pour l'auteur-compositeur Andrew Sandoval, il m'a dit qu'ils avaient besoin de cordes. J'ai enregistré dans un garage, quelque part à Los Angeles, puis j'ai oublié, et neuf mois plus tard, Brian m'a appelé pour me dire qu'il travaillait avec un groupe à Burbank et qu'il avait besoin de quelqu'un pour noter des parties de Mellotron, ce que je pouvais faire en une demi-heure. Burbank est une partie un peu démodée de Los Angeles et pas du tout glamour. Je me rends donc à ce studio de Burbank pour un projet, je ne sais pas lequel, et il s'avère que Brian est en train de travailler sur le nouvel album de Air.

J'avais acheté Moon Safari neuf mois plus tôt, sans même savoir qui ils étaient - à l'époque, on allait à Tower Records et on achetait des CD de n'importe qui. Il n'a pas quitté ma chaîne hi-fi pendant des mois, je l'ai écouté en boucle. J'étais si amoureux de cet album... C'était un tel choc quand on m'a appelé pour travailler sur ce disque,

car je n'avais aucune idée de qui était Air. Je savais juste que c'était un groupe, qu'il était super cools et qu'ils n'étaient pas d'ici. Ils venaient d'un endroit exotique en France, et je ne pouvais qu'imaginer qui ils étaient. Arriver dans un studio à Burbank et les rencontrer, c'était la juxtaposition la plus folle que l'on puisse imaginer. Avant de les rencontrer, j'avais cette image de Français très cools et sophistiqués - et c'est ce qu'ils sont ! Nous nous sommes bien entendus et ils m'ont engagé pour que je continue à travailler avec eux. J'ai écrit tous ces arrangements pour l'orchestre et la chorale et le projet a fini par durer neuf mois.

Je pense que le groupe aimait vraiment être ici. Ils aimaient ces musiciens - Brian Reitzell, en particulier, et Roger. Je pense qu'ils passaient un très bon moment et quand ils ont réalisé que je faisais partie de ce groupe, je me suis bien intégré. J'ai une expérience orchestrale très solide en tant que chef d'orchestre et compositeur de musique classique, mais je suis aussi un gars qui vient de la pop. Je pense qu'ils ont apprécié les nombreuses casquettes que je pouvais porter pour eux.

Je me suis dit qu'après le succès de Moon Safari, ils avaient pu bénéficier d'un plus gros budget pour explorer certaines choses - car nous avons dépensé de l'argent avec un grand orchestre et avons enregistré chez Capitol Records dans une superbe salle avec de grands musiciens. Au fil des ans, Nico m'a souvent dit que c'était un plaisir de travailler sur cet album. Ils ont senti qu'on leur donnait l'occasion de vraiment explorer, ce dont ils ont profité, et je pense qu'ils ont eu l'impression d'aller plus loin d'un point de vue artistique. Il y avait vraiment deux types de pressions : d'un côté, ils voulaient profiter du succès commercial de l'album précédent, de l'autre, il avaient l'intention de proposer quelque

chose de nouveau.

Je me souviens que pour certaines chansons, j'avais écrit des choses assez élaborées que nous avons simplifiées en cours de route, car ils voulaient que l'orchestre soit une partie organique de leur univers sonore basé sur les claviers et que les parties orchestrales aient l'air rêveuses et cotonneuses et fassent partie de la même atmosphère. Après m'avoir fait écouter la musique, je me suis senti en confiance et ils ont vraiment aimé ce que je leur ai montré.

« Je me souviens que pour certaines chansons, j'avais écrit des choses assez élaborées que nous avons simplifiées en cours de route, car ils voulaient que l'orchestre soit une partie organique de leur univers sonore basé sur les claviers et que les parties orchestrales aient l'air rêveuses et cotonneuses et fassent partie de la même atmosphère. »

Ils écrivaient une chanson, ou m'envoyaient un work in progress, puis je créais un enregistrement de la partie orchestrale que j'avais en tête et leur renvoyais. Je faisais des allers-retours plusieurs fois, ce qui me

permettait de créer des maquettes assez fidèles. Je n'avais jamais collaboré avec des artistes pop de cette manière auparavant. Je savais juste que j'en étais capable. J'aimais toute la musique qu'ils aimaient, alors ça m'a semblé très naturel.

Michel Polnareff est un artiste qu'ils aimaient beaucoup et dont ils m'ont parlé. J'ai écouté sa musique mais je ne l'ai pas vraiment comprise. Serge Gainsbourg est bien sûr une grande influence pour eux, mais nous ne nous sommes pas vraiment référés à des choses précises. J'ai vraiment joué avec leur sensibilité sonore - le rock progressif télescope Burt Bacharach et rencontre l'électronique. Mon approche des arrangements orchestraux et des chœurs était très classique. Je pense qu'ils aimaient vraiment le son orchestral des années 1960. Nous voulions le son d'une bande originale de film français, comme celles de Georges Delerue. J'essayais juste de rendre le son beau et luxuriant.

« J'ai vraiment joué avec leur sensibilité sonore - le rock progressif télescope Burt Bacharach et rencontre l'électronique. »



La chanson Radian s'ouvre sur un magnifique arrangement pour quatre flûtes qu'ils avaient écrit sur un Mellotron. J'ai pris cette partie et l'ai écrite pour quatre joueurs individuels. J'ai pu utiliser la sensibilité de ce qu'ils avaient écrit, mais en faisant en sorte que chaque flûte joue une partie distincte, en profitant du fait que des êtres humains jouaient ces parties. Certains flûtistes jouent des trilles ou des choses que l'on ne peut pas faire sur un clavier. J'ai contacté certains des meilleurs musiciens de Los Angeles qui faisaient partie d'un quatuor de flûtes.

Pendant que nous préparions l'album, il y avait d'autres parties instrumentales que nous devons enregistrer, la chanson Radian par exemple. Ils étaient venus avec un sample d'une partie vocale d'une chanteuse, et ils devaient la remplacer par une personne réelle. Barbara Cohen, une compositrice avec qui je travaillais, avait une voix très exotique et elle est venue improviser ces merveilleuses mélodies

folkloriques, quasi-hongroises, et assez étranges. Ils ont utilisé ces mélodies, les ont décalées et mélangées pour créer ce tapis vocal vraiment cool au début de Radian. Nous n'avons cessé d'appeler des gens pour faire ceci ou cela et c'était vraiment amusant. Ils m'ont dit à quel point ils étaient satisfaits de la qualité des musiciens de Los Angeles dont ils disposaient pour cet album. Ils avaient été moins impressionnés par les musiciens français, avais-je entendu dire...

[Travailler sans repères visuels] n'a pas été un obstacle. Je me sentais très à l'aise avec le son qu'ils essayaient de créer, je n'avais pas à deviner quoi que ce soit. Leur musique est très cinématographique, en particulier sur cet album. Elle est très évocatrice avec ses merveilleux paysages d'ambiance. Il y a tellement de parties instrumentales sur cet album, peut-être plus que sur tout autre album qu'ils ont publié. Il y a beaucoup d'endroits où on n'entend que de la musique et pas de chansons. Il possède une qualité

cinématographique, car la musique s’y suffit à elle-même.

[L’enregistrement] était tout simplement le meilleur moment. Je voulais vraiment aller à Capitol Records car ce studio possède un son chaud très classique. La grande salle peut être agrandie - il y a une salle A et une salle B, et vous obtenez une salle combinée si vous enlevez le mur, et c’est ce que nous avons fait. C’est aussi un lieu très historique - vous voyez les photos de Sinatra, Nat King Cole et de tous ces grands artistes dans la même pièce où vous enregistrez. Ça vous donne des frissons. Le studio est également célèbre pour les chambres d’écho construites sous le studio et dont ils ont également profité. Un jour, après avoir terminé l’enregistrement de l’orchestre, notre ingénieur Tony Hoffer a fait passer toutes les pistes de toutes les chansons dans la chambre d’écho et a enregistré la réverbération afin de pouvoir l’utiliser plus tard pour ses mixes, et tirer parti de ce fameux son des studios Capitol. Nous avons passé un très bon moment là-bas. Je pense qu’ils résidaient au Magic Castle hotel, tout près d’Hollywood, et ils s’amusaient bien - des Français à Hollywood. Ils se sont quand même plaints de la nourriture - ils ont dit : «Aucun Français ne devrait être obligé de manger cette nourriture !».

Je me souviens du chœur. J’ai eu un excellent professeur de chant, Sally Stevens. Beaucoup de choristes professionnels sont membres de chœurs religieux, c’est leur activité principale. Je me souviens que

« Ils savent exactement ce qu’il faut et ce qu’il ne faut pas utiliser, et malgré tous les moyens à notre disposition avec l’orchestre, la chorale et les autres musiciens que nous avons fait venir, ils n’en ont pas trop fait. »

quelques choristes voulaient clarifier le sens des paroles de How Does It Make You Feel, car ils ne voulaient pas chanter quelque chose qui serait inapproprié au regard de leurs croyances. C’était une question parfaitement légitime pour eux. Nous avons apaisé leurs inquiétudes, mais c’était assez drôle, je n’étais pas préparé à ça. J’ai enregistré les chœurs au studio Capitol, les choristes étaient sur des estrades, alignés en rangs face aux micros. Je n’avais jamais fait ça, et je me souviens très bien que lorsqu’ils ont commencé à chanter les premières phrases de How Does It Make You Feel, j’ai senti leur souffle passer près de moi. Je n’avais pas prévu ça, et j’en ai eu des frissons. C’était amusant de se rappeler que ce sont des êtres humains qui fabriquent de l’air et qui remplissent la pièce d’air et de sons.

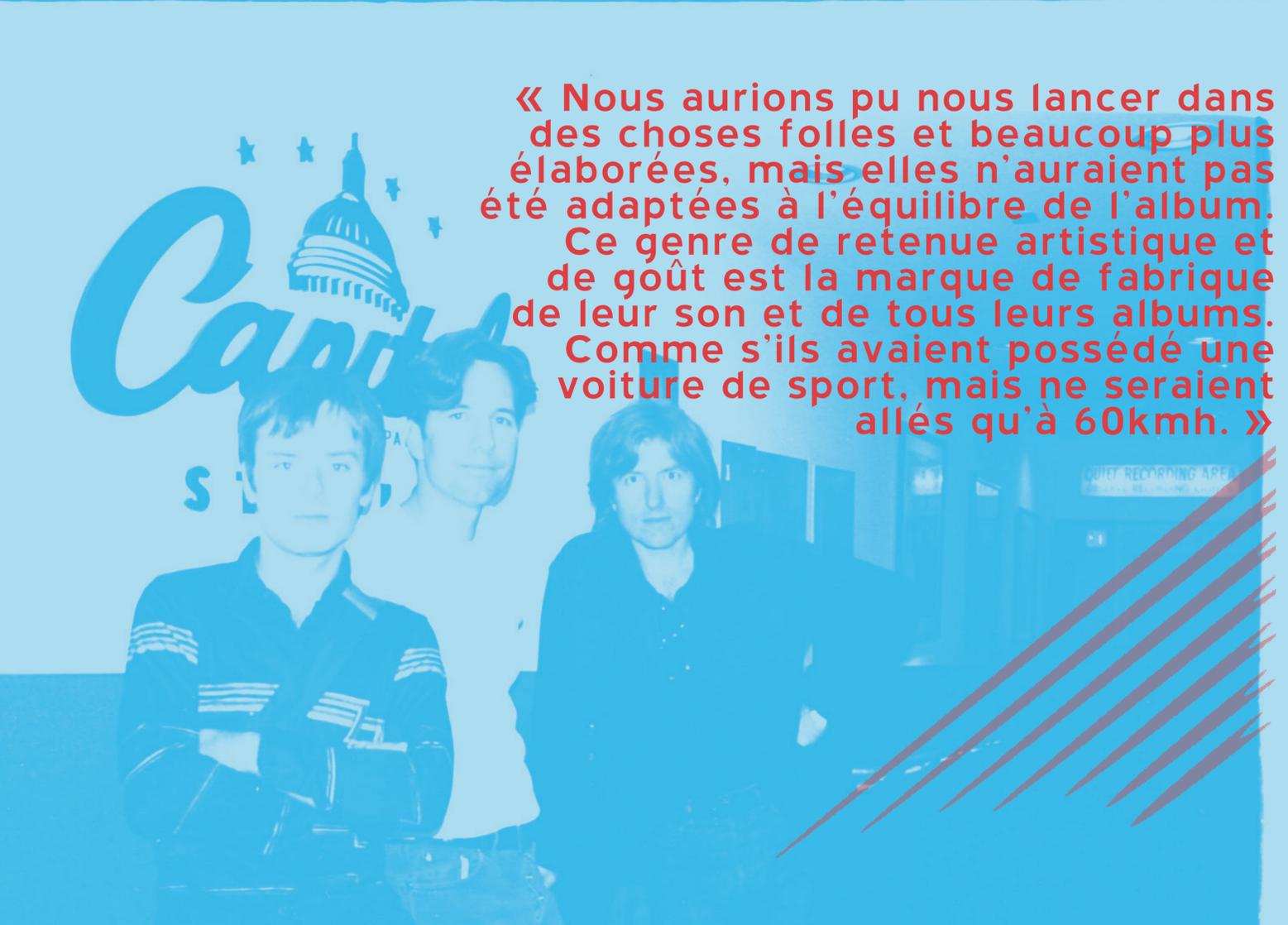
Moon Safari est, d’une certaine manière, très romantique, et c’est l’un des meilleurs albums relaxants jamais réalisés. 10 000Hz est épique - le son offre une vue en cinémascope. Ils sont eux-mêmes de très bons arrangeurs et c’est ce qui rend la musique d’Air si spéciale. Ils savent exactement ce qu’il faut et ce qu’il ne faut pas utiliser, et malgré toutes les moyens à notre disposition avec l’orchestre, la chorale et les autres musiciens que nous avons fait venir, ils n’en ont pas trop fait. Nous aurions pu nous lancer dans des choses folles et beaucoup plus élaborées, mais elles n’auraient pas été adaptées à l’équilibre de l’album. Ce genre de retenue artistique et de goût est la marque de fabrique de leur son et de tous leurs albums. Ils avaient une voiture de sport, mais ils n’allaient qu’à 60 à l’heure.

Je comprends tout à fait pourquoi les gens ont été déconcertés par cet album. Il est plus difficile à écouter que le précédent. À un moment donné, ils ont déclaré que si Moon Safari était leur Dark Side of the Moon, celui-ci était leur Wish You Were Here - l’album qui suit le grand album. Et il y a quelques similitudes - 10 000HZ est un album plus froid et plus vaste, mais toujours aussi beau. À la sortie de l’album, nous avons donné un grand concert au Hollywood Bowl, et c’était génial. Nous l’avons abordé comme l’album - je devais créer des arrangements, non seulement pour les morceaux de l’album,

mais aussi pour d’autres morceaux de Moon Safari, et le producteur de ce concert m’avait demandé de collaborer également avec Stereolab et Sondre Lerche, qui étaient les premières parties. J’ai donc travaillé avec ces trois groupes en créant des arrangements pour eux. C’était très excitant.

C’était une connexion fructueuse pour moi - Brian Reitzell et moi avons fini par travailler sur beaucoup de choses ensemble au fil des ans. Il a été très élogieux à l’égard de mon travail sur cet album et, à l’époque, Brian était en train de passer du statut de batteur de rock de tournée à celui de superviseur musical et de compositeur de musique de film. J’ai donc travaillé avec lui sur un certain nombre de choses - Beginners de Mike, son film Thumbsucker et d’autres projets que Brian réalisait. J’avais l’impression de passer beaucoup de temps dans son studio. Il était toujours si élogieux et généreux, il aimait vraiment travailler avec d’autres artistes et collaborer. Un an ou deux plus tard, nous avons écrit la partition de Beginners dans le studio de Brian à Burbank, et il n’y avait que moi, Brian, Dave Palmer, l’autre compositeur, et Mike Mills dans cette pièce, jour après jour, à trouver des idées et à bidouiller. C’est le résultat de mon travail de longue date avec Mike, qui se poursuit encore aujourd’hui. J’ai eu l’occasion de travailler individuellement avec Roman et Sofia Coppola - Sofia sur Marie Antoinette, Brian m’a fait participer à ce projet en tant que, je crois, historien de la musique d’époque. Roman et moi sommes devenus amis, j’ai travaillé sur deux de ses films et j’ai ensuite joué un très grand rôle dans sa série télévisée Mozart in the Jungle, toujours en tant que producteur et compositeur. Tout cela est né de ce projet, et ce groupe d’amis a fini par constituer un réseau.

C’était une période très excitante. Je pense que nous étions tous très sûrs de nous et reconnaissants de pouvoir faire ce genre de travail. La maison de disques croyait en eux et nous avions des moyens. Nous nous sommes rencontrés et cette belle chose en est née avec cet album, puis beaucoup de carrières ont pris leur envol à partir de ce moment.



« Nous aurions pu nous lancer dans des choses folles et beaucoup plus élaborées, mais elles n’auraient pas été adaptées à l’équilibre de l’album. Ce genre de retenue artistique et de goût est la marque de fabrique de leur son et de tous leurs albums. Comme s’ils avaient possédé une voiture de sport, mais ne seraient allés qu’à 60kmh. »

SUGAR, BUFFALO DAUGHTER, CHANT

Je suis sûr qu'ils nous ont demandé de participer à l'album car nous étions signés chez Grand Royal. Mike D, le président de Grand Royal à l'époque, était un très bon ami. Lorsque nous avons joué à Paris, Air est venu à notre concert. C'est ainsi que nous sommes devenus amis. Puis ils nous ont demandé de participer à leurs nouveaux enregistrements pour 10 000Hz. Ils utilisaient du matériel vintage, et nous aimions tout cela, c'était quelque chose que nous avions en commun. Avec Mike D et Grand Royal, nous avions des goûts musicaux en commun, c'était donc assez naturel. Et nous aimions aussi leur musique.

Ils nous ont proposé une chanson et nous ont demandé de chanter en japonais - de traduire leurs paroles anglaises en japonais. Ils ne nous ont rien dit sur le genre de disque qu'ils enregistraient, il s'agissait juste de cette chanson. Travailler avec eux a été très facile. Nous sommes allés au studio où ils travaillaient à Los Angeles pendant quelques jours. C'était à Hollywood, le studio était assez vieux, avec une ambiance vintage. Ils logeaient dans un célèbre hôtel voisin qu'on voyait dans des livres ou des films [Chateau Marmont], c'était un symbole culturel. Toutes les backing-tracks étaient déjà prêtes et nous y sommes allés pour chanter. Ils nous ont dit qu'ils aimaient notre disque, nos concerts et nos harmonies vocales, alors ils nous ont demandé de faire notre truc habituel. Les paroles parlent de

« Les paroles parlent de technologie - c'était en 1999, tout le monde parlait du nouveau millénaire, il y avait un peu d'anxiété, mais aussi de l'excitation. »

technologie - c'était en 1999, tout le monde parlait du nouveau millénaire, il y avait un peu d'anxiété, mais aussi de l'excitation. C'était vraiment amusant à faire et c'était un excellent défi de traduire des paroles anglaises en japonais. Lorsque l'album est sorti, j'étais vraiment heureuse d'entendre nos voix et les paroles en japonais sur leur album.

Nous avons été un peu surpris par le son, car il était très différent de celui de Moon Safari, mais il contenait toujours des éléments vintage. Faire la même chose encore et encore est ennuyeux pour les musiciens, donc je comprends tout à fait pourquoi ils ont essayé de faire quelque chose de différent avec des personnes différentes. Un nouveau défi, c'est toujours bien. Pour moi, Moon Safari ressemble à de la musique chill out pour se détendre dans sa chambre, mais 10 000Hz est plutôt un album à écouter attentivement.



JASON FALKNER, CHANT

Quand Moon Safari est sorti, c'était comme une sorte de mot de passe underground : «Vous l'avez entendu ?». Il était beaucoup plus doux et lent que ce que j'attendais de la part de ce groupe dont tout le monde parlait, mais j'ai très vite adhéré à ce disque. Brian Reitzell m'a fait entrer dans le groupe. Brian, Roger [Manning Jr] et moi avons réalisé un projet parallèle [une bande originale pour une suite imaginaire de Logan's Run], et peu après, Brian m'a demandé : «Est-ce que tu voudrais jouer de la basse sur scène avec Air ?». J'ai beaucoup répété, avec mon petit Discman, mon casque et ma basse. J'avais retranscrit toutes leurs chansons à un tel point que lors des répétitions, on me demandait parfois : «Euh, on est quelle tonalité déjà ?». Je le savais parce que j'avais écouté ces titres pendant deux semaines.

J'ai ressenti une affection immédiate pour ces deux garçons après les avoir rencontrés et répété avec eux. Les types de Phoenix étaient aussi à Los Angeles et leur disque n'était pas encore sorti. Je possède une vieille voiture américaine des années 1960, une Ford Galaxie 500, et ils ont tous eu le coup de foudre pour ma voiture. Vous ne verrez pas une voiture comme celle-là en France, je les emmenais partout et je suis devenu rapidement leur ami. C'était vraiment amusant.

J'étais là pour la musique. J'adore leur travail et la subtilité de leur musique, et j'ai l'impression que c'est quelque chose qui se perd. Ils sont les rois de la subtilité et de la lenteur. C'est grâce à ça que j'ai vraiment pris mon pied. J'aime le défi que cela représente, car nous sommes dans une époque où les gens n'ont pas le temps d'être subtils car ils sont bombardés d'options et quelque chose doit toujours vous frapper pour attirer votre attention. Air, ce n'est pas ça.

J'ai accepté de faire le premier concert dans une salle de Los Angeles, puis nous sommes allés à Sundance pour jouer à l'occasion de la sortie de Virgin Suicides. Lors d'un trajet en van, Nico m'a demandé : « ça te dirait

de chanter sur le nouvel album de Air ? » J'ai répondu : «Oui, oui, j'aimerais bien.» Je ne savais pas que cette participation vocale allait devenir une sorte de plaisanterie. Pour Radio #1, nous étions en studio à Los Angeles. Ils m'ont dit : «OK, on se disait que tu pourrais chanter comme un crooner» J'ai répondu : «un crooner ?! Regardez-moi, je ne suis pas un crooner, mais je peux essayer.» Sur l'album, on entend la première prise où j'essayais encore de comprendre ce dont ils parlaient. Ils ne m'ont pas donné de lignes mélodiques ni quoi que ce soit d'autre - c'est juste moi en train de me dire : «c'est un peu bizarre, et pas tout à fait dans mon registre... ». Je termine la prise et tout le monde se met à rire dans la salle de contrôle : «C'est parfait !» Je leur dis : «Non, non, non, j'essaie juste de me faire à cette idée, ce n'est pas la bonne. » Et ils me disent : «Non, c'est parfait, tu as terminé. » J'ai réécouté en grimaçant, puis j'ai dit : «OK, alors vous allez... - je crois que j'ai même fait des guillemets avec les doigts - Vous allez 'aérer' ça, hein ? Vous allez le traiter ou le mettre en arrière-plan pour qu'on n'entende pas ce type qui ne sait pas ce qu'il fait ?»

Des mois plus tard, nous étions chez Mike Mills pour une séance d'écoute. Tony [Hoffer] m'a demandé si j'avais écouté le titre. Je lui ai dit : «Non - qu'ont-ils fait à la voix ? Est-ce qu'elle est au fin fond du mix, en arrière-plan ou quelque chose comme ça ?» Il s'est éloigné de moi parce qu'il ne voulait pas me faire flipper. On arrive à la chanson et à la fin, je regarde tout le monde, sidéré - Quoi ? ça se termine comme ça ? Ils essayaient de faire croire qu'un DJ passait un disque, ouvrait son micro et se mettait à chanter. « Bon Dieu, pourquoi vous ne m'avez pas laissé chanter mieux ?!» Mais peu importe, c'était assez drôle. J'ai pris l'avion pour Paris juste pour une journée pour apparaître dans le clip.

Je m'intéresse aux paroles autant qu'à la musique, mais pour je ne sais quelle raison, dans le cas de Air, les paroles sont un autre instrument, elles se fondent dans la musique. Je ne sais pas vraiment quel était le message de l'album, mais il se rapproche

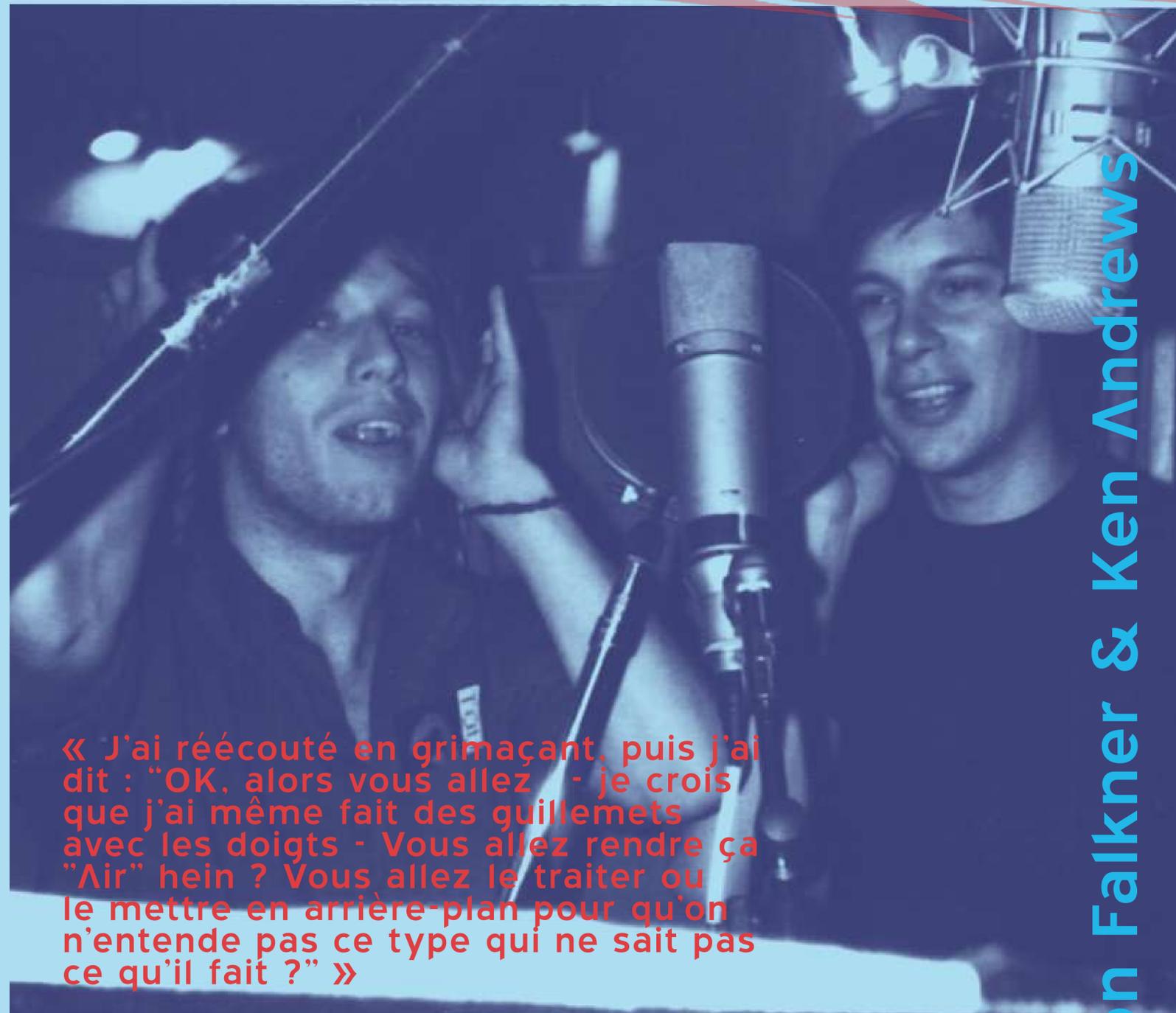
d'une analyse de la vie moderne. Et il y a aussi beaucoup d'humour chez eux - beaucoup plus que les gens ne le pensent. Pour moi, le concept global se résumait à une créativité sans fin. Cette musique est encore très moderne. Elle est toujours surprenante. C'est quelque chose dont on peut être très fier. Elle pourrait sortir aujourd'hui et être toujours aussi puissante.

J'ai beaucoup plus aimé [10 000Hz Legend] que Moon Safari. Je l'ai trouvé beaucoup plus étrange. Plus audacieux, plus aventureux. Le premier album est très doux et ne vous réserve pas vraiment de surprises. Or, ce deuxième album est plein de surprises. Je préfère les choses et les émotions plus sombres. Il est beaucoup plus expérimental, ce vers quoi je vais toujours tendre.

La tournée était tout simplement dingue. Il y avait beaucoup de monde aux concerts et le public devenait fou. Je me souviens d'un truc vraiment drôle dans Mojo - il y avait une photo de notre concert, la scène était inondée de lumière rouge et l'éclairage était époustouflant. La légende disait : «Air : définitivement pas prog» - parce que ça ressemblait à quelque chose tiré de The Lamb Lies Down à Broadway.

Les deux principaux accessoires de JB [sur scène] étaient soit la cape, soit le cache-œil. Leur humour m'a tué. J'aime tellement ces gars-là. Ils ne pensent qu'à la musique, qu'au show et à cette expérience - par opposition à ceux qui se contentent de jouer. C'est important, car on peut parfois se laisser emporter par l'apparence des gens et leur façon d'agir. Air, ce n'est pas ça. Un parfait exemple s'est déroulé lors des répétitions à Paris. Les managers sont arrivés et, bien sûr, dans la parfaite tradition française, ils avaient dessiné les plans de la scène sur des sortes de parchemins. Lors d'une réunion, ils ont étalé les parchemins en posant des petits sacs de sable sur les bords. Ils ont dit : «Jason, tu seras là», en désignant l'endroit où je me tiendrai sur la scène. Je pensais que c'était au fond de la scène, et je me suis dit, «OK, c'est cool.» Il n'y a jamais eu de

discussion sur la disposition de la scène. Puis ils ont pointé du doigt la batterie, qui était derrière moi, tout au fond, et ils m'ont dit : «Oui, en fait, tu seras au centre». J'étais loin devant JB et Nico - j'avais l'impression d'être le frontman de facto, ce à quoi je ne m'attendais pas du tout. Mais c'était quelque chose que je savourais.



« J'ai réécouté en grimaçant, puis j'ai dit : "OK, alors vous allez - je crois que j'ai même fait des guillemets avec les doigts - Vous allez rendre ça "Air" hein ? Vous allez le traiter ou le mettre en arrière-plan pour qu'on n'entende pas ce type qui ne sait pas ce qu'il fait ?" »

ORA-ÏTO, CONCEPT ET DESIGN DE LA POCHETTE DE L'ALBUM

Ils voulaient que je conçoive la pochette car à l'époque, je piratais des marques comme Nike ou Apple et ils voulaient quelque chose d'un peu subversif. Nous sommes passés par de nombreux concepts différents. L'un d'entre eux était inspiré par l'idée que la technologie sauverait le monde, comme l'arche de Noé, mais dans le futur. Au lieu de l'arche de Noé, un vaisseau spatial apporterait la preuve de l'existence du monde pour le reconstruire ailleurs. Cette idée coïncidait avec le concept de l'album, mais c'était trop compliqué à réaliser à l'époque. Et puis ils m'ont dit : «Nous voulons créer un endroit en dehors du monde où nous pourrions vendre notre musique.» C'est de là qu'est venue l'idée de ce manoir dans le désert qui serait leur studio et l'endroit où ils vivaient, avec une antenne diffusant leur musique au monde entier. Nous étions tous très heureux d'avoir trouvé l'idée de faire d'eux les directeurs d'une station de radio pirate.

L'idée était de créer cette maison sur une immense plateforme surplombant le désert de l'Arizona. Les fenêtres devaient être panoramiques, comme dans un film, avec la bande noire en haut, de sorte que lorsqu'ils sont dans leur maison et qu'ils regardent l'environnement, ils se trouvent dans un cadre photo. Le père de Nico avait construit le stade de Monaco. Il y a quelques mois, j'étais là-bas pour un match de football et je lui ai envoyé une vidéo en lui disant : «C'est fou comme [cette œuvre] ressemble à ce que faisait ton père.» Nous ne l'avions pas remarqué à ce moment-là. Peut-être qu'inconsciemment nous le savions. Si je me souviens bien, Nicolas tenait vraiment à cette idée d'architecture.

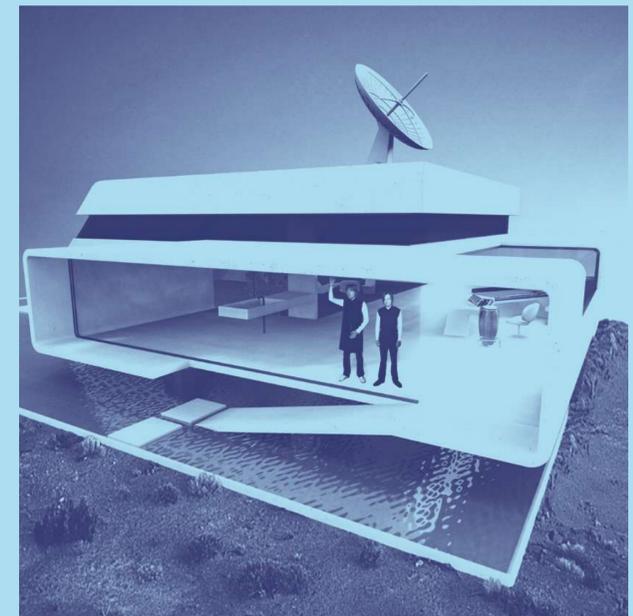
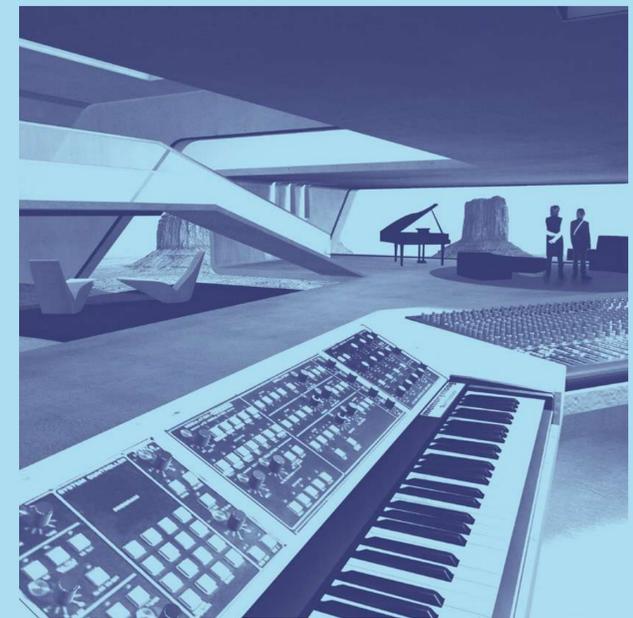
Le son de l'album était proche du psychédélique américain. Nous voulions donc apporter cette idée d'une Amérique à la fois moderne et futuriste, mais également rétro-futuriste. Pour être honnête, il

n'y avait aucune référence - peut-être Hitchcock, peut-être un peu les Jetsons. Je dessinais depuis mon école. On voit tout de suite que c'est un dessin d'Ora-Ito. Une référence architecturale pourrait être celle de Claude Parent, l'inventeur de l'architecture oblique. Instinctivement, je l'ai fait sans vraiment savoir d'où cela venait, mais avec le temps, on peut voir d'où vient cette influence. Je pense que nous partageons le même type d'inspirations. Nous avons eu quelques débats au sujet des couleurs du ciel. L'un voulait qu'il soit plus sombre, l'autre qu'il soit plus clair. Nous avons donc dû trouver un équilibre, mais nous nous sommes finalement tous mis d'accord sur la luminosité de l'image.

Nous avons organisé une grosse séance photo avec eux. Nous avons beaucoup ri car nous avons fait appel à un très bon photographe et le tournage était très coûteux, mais au final, ils sont si petits à l'image que vous ne pouvez pas les voir. C'est une image solitaire qui renforce l'idée d'autarcie. Nous voulions vraiment donner l'impression qu'ils créaient seuls, loin de la modernité et du monde extérieur.

Pour moi, c'est l'un de leurs meilleurs albums car il est plus sombre. Ils y dévoilent leur personnalité subversive. En quelque sorte, cet album ouvrait les portes du futur.

« Ils voulaient que je conçoive la pochette car à l'époque, je piratais des marques comme Nike ou Apple et ils voulaient quelque chose d'un peu subversif. »



BECK, VOIX, HARMONICA

Ils m'avaient contacté avant la sortie de leur premier album pour faire un remix d'un single. Je n'avais jamais entendu parler d'eux auparavant, mais je connaissais leur label [Source]. Ils sont venus à Los Angeles peu de temps après. J'étais en train d'enregistrer l'album Mutations. Ils sont venus au studio pendant que j'enregistrais. Ils sont entrés dans le studio et nous avons appris à nous connaître. Leur anglais n'était pas encore très fluide. Au fil du temps, ils se sont liés d'amitié avec tout mon groupe, qui les a ensuite accompagnés lors de leurs premiers concerts.

Nous étions des frères de l'autre côté du globe. Je ne sais pas comment l'expliquer - nous nous sommes immédiatement reconnus. C'était pareil avec les gars de Phoenix - on partageait les mêmes idées et avions grandi dans des endroits complètement différents, mais on aimait la même musique et nous partagions la même éthique et la même esthétique. Nous avons découvert que nous faisons des choses similaires en venant d'endroits différents. Nous nous sommes tout simplement trouvés. Dans le paysage musical de l'époque, nous n'étions pas nombreux à venir du même endroit. C'était assez rare

« Dans le paysage musical de l'époque, nous n'étions pas nombreux à venir du même endroit. C'était assez rare de rencontrer un autre musicien qui aimait le vieux matériel analogique et connaissait Françoise Hardy, le krautrock et Suicide. »

de rencontrer un autre musicien qui aimait le vieux matériel analogique et connaissait Françoise Hardy, le krautrock et Suicide. C'était assez miraculeux de trouver quelqu'un qui avait tout ça sur son radar.

Nous étions donc tous amis et formions une famille musicale élargie depuis plusieurs années à ce moment-là [avant 10 000Hz]. Ils ont fait appel à un ingénieur du son que j'avais utilisé sur mon précédent album, Tony Hoffer. Il était le guitariste du groupe de mon bassiste Justin Meldal-Johnson lorsqu'il était adolescent. J'avais l'habitude de traîner dans leur local de répétition quand j'étais plus jeune et d'aller à leurs concerts avant de me produire sur scène. Tony travaillait sur des effets sonores ou quelque chose comme ça dans une station de radio à San Francisco, et je n'avais pas eu de nouvelles de lui depuis des années. On l'a donc convaincu de revenir à Los Angeles pour travailler sur un disque que j'enregistrais chez moi, Midnite Vultures. Ils étaient fans de ce disque et ont demandé à Tony de travailler avec eux sur le leur, ainsi qu'à Jason Falkner, qui fait toujours partie de mon groupe de scène.

J'ai passé un peu de temps dans leur studio à Paris avec Roger, Justin, Brian Reitzell et bien sûr Tony, l'ingénieur du son. C'était un petit studio très modeste avec quelques claviers. Ils aimaient le Korg MS 10 et avaient peut-être quelques nouveaux Moogs. Roger avait une collection assez importante de synthés analogiques vintage et beaucoup d'orgues très obscurs, et je suis sûr qu'il a apporté certaines de ces choses. Il venait de travailler avec moi sur Mutations et Midnite Vultures et il apportait toujours des choses que je n'avais jamais vues auparavant. Finalement, ils sont venus à Los Angeles et m'ont demandé de chanter sur quelques morceaux qu'ils étaient en train de terminer. Je voulais faire partie de ce disque car tous mes amis travaillaient dessus, et du coup, j'étais heureux qu'on me demande de participer.

Ils allaient dans une direction différente en abandonnant peut-être celle de Moon

Safari, qui était très populaire à l'époque. Il était incontournable - on l'entendait dans les restaurants, dans les hôtels ou dans les halls d'aéroports. Il faisait partie de ces disques qui sortent et que tout le monde aime, tous genres et générations confondus. 10 000Hz était donc un virage assez complexe, mais j'avais l'habitude d'en faire et ça me semblait tout à fait normal. Nous n'en n'avons jamais parlé - personne ne parlait de ce genre de choses à l'époque. Nous étions plus occupés à faire de la musique, à nous faire rire les uns les autres et à parler de matériel. On avait l'impression qu'ils s'amusaient beaucoup, qu'ils avaient beaucoup de liberté. L'énergie de mon groupe était particulière à ce moment-là - nous étions sur la tournée Midnite Vultures pendant que Air enregistrerait. Cette tournée était un peu sauvage, un peu "chacun pour sa peau". Peu de gens ont vu cette tournée, mais si vous l'aviez vue, vous auriez compris - le son et l'approche étaient agressifs, sauvages et libres. On essayait de mélanger le P-Funk, Sly and the Family Stone, Devo et les Germs. Il y avait donc un peu de cette énergie dans 10 000Hz. Ils sont incroyablement méticuleux et précis dans tout ce qu'ils font, et cette énergie était canalisée par cette approche.

J'étais dans un petit studio à Hollywood, Sound Factory, et je travaillais avec Marianne Faithfull. J'ai écrit et enregistré une chanson pour elle intitulée Sex With Strangers. Air est arrivé le lendemain, ils m'ont fait écouter la chanson [The Vagabond], qui n'avait pas de paroles à part le refrain. J'ai écrit les couplets sur le champ et je l'ai enregistrée assez rapidement. Comparé à Midnite Vultures, qui était le résultat d'un processus long et ardu, c'était très facile et rapide. Je me souviens avoir pensé : «J'aimerais qu'on puisse faire plus de chansons ensemble, car c'est si facile».

À l'époque, j'étais un peu vagabond, je vivais dans différents endroits. Je sortais d'une très longue relation, je dérivais un peu, et je n'avais pas vraiment d'endroit où me poser. J'étais en tournée depuis l'âge de 22 ans et je venais d'en avoir 30. Ils vivaient

leur première expérience d'un disque à succès, voyageaient dans le monde entier en voyant les choses différemment et en vivant l'expérience de l'industrie musicale de cette manière. Ils voulaient simplement faire quelque chose d'audacieux et ils avaient vraiment créé un son dans un créneau très particulier - c'était une musique downtempo très belle et très travaillée. Mais là encore, il y avait toujours des choses comme Sexy Boy qui ne rentraient pas vraiment dans ce moule. Avec 10 000Hz, ils se dirigeaient davantage vers le côté aventureux.

Je me souviens avoir demandé ce que signifiait le titre de l'album et ils me l'ont dit. Je crois qu'ils m'ont envoyé un e-mail avec la pochette de l'album, et je me souviens que Nico avait dit que cette fréquence pouvait tuer les gens. Elle était développée pour être utilisée sur les champs de bataille.

Je continuais à dépenser de l'argent pour produire des disques, mais j'avais remarqué une baisse spectaculaire des ventes vers 1999 [en raison de Napster et du piratage]. Je me demandais comment tout cela allait bien pouvoir marcher, car à cette époque, faire un disque coûtait encore entre 200 000 et 700 000 dollars pour un album à gros budget. Je me souviens avoir été dans le rouge sur Midnite Vultures et en avoir été vraiment conscient pour le disque suivant, Sea Change. 10 000Hz était produit par un label qui permettait aux musiciens d'aller plus loin. À la même époque, je me souviens de la sortie du deuxième album de Daft Punk, du deuxième album de Basement Jaxx, de Kid A et il y avait une éthique similaire dans tous ces disques - quelque chose d'expérimental, de nouveau, d'un peu décadent et sans trop de règles définies.

J'ai eu l'occasion de jouer avec eux plusieurs fois avec ce disque, au Hollywood Bowl, puis au Greek Theater des années plus tard. Je me suis toujours demandé pourquoi nous n'avons pas plus collaboré. Nous devrions probablement le faire. Il est encore temps.

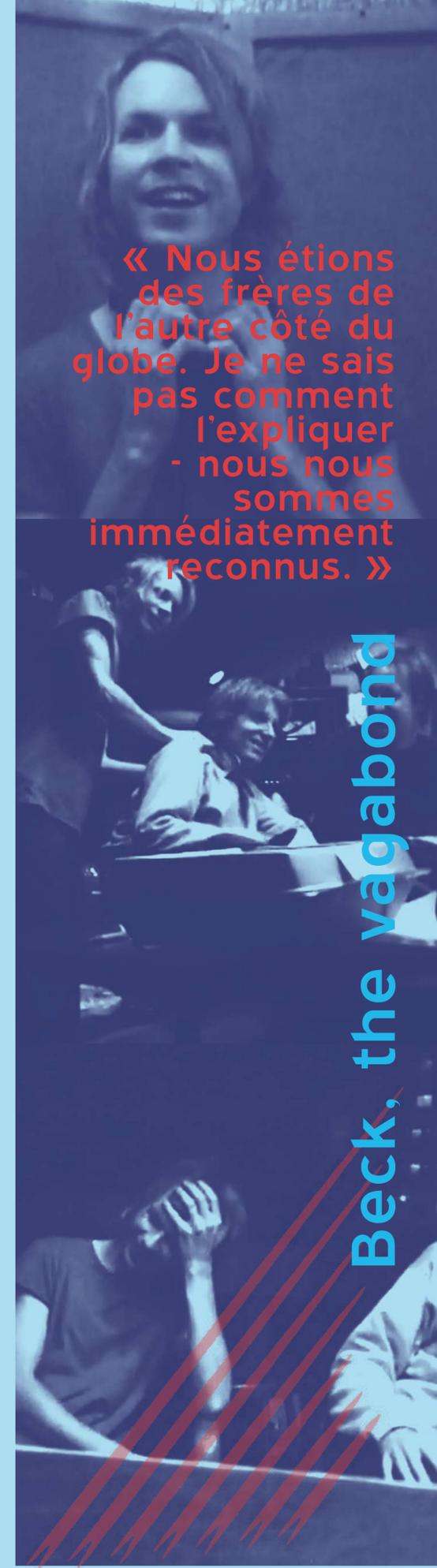
[connexions fructueuses]

C'est un fait peu connu, mais Mike Mills avait conçu la pochette originale de l'album

Odelay en 1995, mais nous ne l'avions finalement pas retenue. Je me souviens avoir été très impressionné par sa pochette de Moon Safari. Mike habite à deux pâtés de maisons de chez moi, donc je le voyais souvent à cette époque. JB et Nico sont venus à Los Angeles lorsqu'ils ont terminé l'album et nous avons organisé un rendez-vous chez Mike avec une grande partie de leur famille et de leurs amis de Los Angeles, les personnes avec lesquelles ils étaient venus collaborer et se lier d'amitié - dont Sofia Coppola, bien sûr, et ils ont travaillé sur cette bande originale ; Spike Jonze était là, avec différents membres de mon groupe. Nous nous sommes tous assis et avons écouté l'album lors de cette soirée dans les collines de Silver Lake. Je me souviens très bien de cette soirée - je me sentais vraiment fier d'avoir fait partie de cet album. C'était probablement juste avant Sea Change. Brian Reitzell, qui avait auditionné pour remplacer Joey, mon premier batteur, a fini par jouer avec Air, puis par faire la musique du film de Sofia. Spike et moi, ça remonte à loin, c'était un bon ami et nous avons collaboré un peu ici et là, mais nous étions surtout amis. Les seules photos de moi prises pendant l'enregistrement d'Odelay l'avaient été par Spike. C'était à peu près mon seul ami à ce moment-là qui possédait un appareil photo. Et je tourne toujours avec Phoenix - nous avons fait beaucoup de tournées ensemble en 2017-18. Phoenix donne des concerts avec moi depuis ce premier album. C'est très organique, ça n'a jamais été vraiment réfléchi, tout le monde est entré naturellement dans le monde des autres. Ce sont des pairs et une source d'inspiration pour moi aussi. Je suis fan de tous ces musiciens.

« Nous étions des frères de l'autre côté du globe. Je ne sais pas comment l'expliquer - nous nous sommes immédiatement reconnus. »

Beck, the vagabond



TONY HOFFER, PRODUCTION, EDITING, MIX

J'étais un grand fan de leur album Moon Safari. Je me souviens l'avoir acheté en CD : je suis rentré chez moi ce soir-là, l'ai mis dans mon lecteur, j'ai pris mon casque et je l'ai écouté du début à la fin, face au mur et en étant complètement époustoufflé. Je ne savais même pas qu'on pouvait faire ça. Je ne savais même pas de quel genre de musique il s'agissait, mais c'était incroyable.

Ils combinaient des genres musicaux dont certains m'étaient familiers. Ils faisaient appel au meilleur des artistes Français, comme Serge Gainsbourg, et la palette qu'ils utilisaient était incroyablement inhabituelle à l'époque, avec le Rhodes, un hybride électronique et organique, et de beaux accords qui viennent de l'éducation classique de JB et de sa formation. C'était définitivement ancré dans quelque chose de très différent de tout ce qui se passait à l'époque - et qui l'est toujours.

J'ai été impliqué par l'intermédiaire de Brian Reitzell. J'avais produit de nombreux disques, mais le premier vrai disque que j'ai fait et que tout le monde connaît était Midnite Vultures de Beck. C'était une étape importante pour moi. Ensuite, j'ai travaillé sur un projet avec Brian dans lequel il jouait de la batterie, et il a dit à Nico et JB : «vous devez engager mon ami Tony avec qui je viens de travailler. Il fait des sons incroyables pour la batterie.» Ils étaient fans de Beck, ils avaient entendu ce que j'avais fait avec Brian, et ils ont dit : «OK, prenons Tony !» Et tout d'un coup, je me retrouve à Paris, à travailler sur un album de Air.

Il y a eu quelques semaines de production. Sur les premiers enregistrements, il y a beaucoup de musiciens live et Brian joue de la batterie. Il y avait un côté organique, comme joué dans une pièce abandonnée, mais Air est vraiment un groupe électronique qui pourrait se rapprocher de Kraftwerk sans problème. Avant de commencer à mixer, nous avons passé pas mal de temps à passer en

« Au milieu de la nuit, je me réveille et j'ai une crise d'angoisse : Qu'est-ce que je fais ici ? C'est nul. C'est la première chanson sur laquelle je travaille - la première d'une douzaine de chansons pour l'album, ces gens comptent sur moi - et je n'ai aucune idée de ce que je fais. »

revue toutes les chansons, tous les sons, à réenregistrer certaines choses, ou à les traiter avec certains équipements pour les faire sonner plus électroniques et vice versa - prendre des sons électroniques et les faire sonner plus organiques. Il fallait vraiment manipuler les sons jusqu'à ce qu'ils soient passés par les machines. Travailler en France est très différent de travailler à Los Angeles : en France, lorsque vous êtes dans un studio, tout le monde s'arrête pour déjeuner pendant environ une heure et demie, voire deux heures. Le propriétaire du studio apporte du bon vin et tout le monde en boit. Je ne buvais pas de vin car je devais me concentrer sur la réalisation de l'album et sur sa qualité sonore. Mais j'adore travailler en France.

Ensuite, nous avons déménagé dans un autre studio pour le mixage. Je n'avais jamais vraiment mixé d'album auparavant - je n'avais fait qu'un seul vrai album et il venait tout juste de sortir. Travailler avec un artiste de ce calibre était nouveau pour moi. Nous sommes donc allés dans le nouveau studio pour mixer la première

chanson, How Does It Make You Feel, et j'ai passé environ une journée sur le mixage. À la fin, j'avais travaillé assez tard et j'avais l'impression d'être dans un tunnel, une vraie impasse : Je ne savais pas pourquoi, mais ça ne sonnait pas bien à mes oreilles. Je rentre à l'hôtel et je vais dormir. Au milieu de la nuit, je me réveille et j'ai une crise d'angoisse : Qu'est-ce que je fais ici ? C'est nul. C'est la première chanson sur laquelle je travaille - la première d'une douzaine de chansons pour l'album, ces gens comptent sur moi - et je n'ai aucune idée de ce que je fais. Je gamberge : OK, voilà ce que je vais faire demain matin : Je vais avoir une conversation avec les gars, je vais leur dire que je vais rembourser la somme qu'ils m'ont payé, et ramenez-moi à Los Angeles. Je vais rembourser pour qu'ils puissent trouver quelqu'un d'autre qui puisse faire du bon travail. Je pense vraiment que c'est la chose la plus logique à faire. Je me réveille le lendemain matin, j'ai peut-être dormi quelques heures car j'ai littéralement passé toute la nuit à paniquer, à transpirer, à avoir des palpitations. Je me dis : Putain, avant de faire quelque chose d'extrême, laissez-moi juste vérifier quelque chose. Je voulais me rendre au studio tout seul pour écouter une dernière fois, mais quand je suis arrivé, tout le monde était là, donc il n'y avait pas de pré-écoute possible pour essayer de sauver les meubles. Nico et JB sont là, leur manager Marc est là, avec Stéphane du label, tous réunis autour des enceintes. J'appuie sur play, je suis debout au fond de la pièce en train d'écouter et je me dis : Tu sais quoi ? Ce n'est peut-être pas si mal. Est-ce même bien ? On pourrait faire quelques trucs ici et là, mais peut-être que ce n'était pas aussi grave que je le pensais. La chanson se termine. Silence. Je me dis, merde, je pourrais peut-être prendre un vol plus tard dans la soirée. Silence. On aurait dit que Marc pleurait - ses yeux étaient humides. Je ne comprends pas ce qui se passe. Et tout d'un coup, tout le monde parle en français. Je crois que Nico m'a dit, «Tony, c'est un chef-d'œuvre. Nous sommes

submergés par l'émotion.» J'ai réalisé : Tu sais quoi ? Ca sonnait plutôt bien. C'était une chose assez importante pour moi, parce que j'aurais littéralement pu voir toute ma carrière changer à ce moment-là. Ma confiance aurait été démolie si j'étais rentré chez moi et sans avoir terminé cet album. Ça m'a vraiment appris à faire taire cette voix dans ma tête car il faut savoir prendre des risques. Il faut prendre des initiatives audacieuses et oser quand il s'agit du son.

Ils sont tous les deux très créatifs et la dynamique était formidable - c'était vraiment une collaboration à trois. Ils ont tous les deux des qualités individuelles, ils ont très bien travaillé ensemble et ils savaient comment tirer le meilleur de chacun. Pour ces chansons, ils savaient comment utiliser ces accords classiques et ces beaux arrangements tout en les faisant sonner de façon très moderne, comme quelque chose que vous n'aviez jamais entendu auparavant.

Ils semblaient vraiment apprécier de travailler à Los Angeles, avec des chorales et des séances de cordes. Grâce à Moon Safari, leur art avait été grandement validé et je pense que cela a contribué à l'idée d'y aller à fond et de faire appel à d'autres personnes. Ils ont été très clairs sur ce qu'ils voulaient, très directs. Je pense que c'est une question de langage, mais je pense aussi que c'est leur façon d'être. J'aime ça - passons aux choses sérieuses. «Tony, nous n'aimons pas ce truc » - OK, bien, merci de me le dire, maintenant que je le sais, je peux gérer ça rapidement.

J'avais le sentiment que les auditeurs allaient être dérouterés par cet album. Je savais qu'il allait susciter des réactions, d'une manière ou d'une autre. J'espérais évidemment une réaction très positive ! C'est un album auquel il faut prêter attention. Ce n'est pas vraiment un album à écouter avant de sortir en boîte. C'est un album sombre, mais c'est aussi un très bel album. Il était vraiment aventureux et j'ai adoré ça. Il aurait été très facile de faire Sexy Boy ou Moon Safari 2 - beaucoup d'artistes tombent dans ce piège. Mais ils voulaient vraiment se définir comme de vrais artistes, ce qu'ils sont. J'aime l'idée d'avoir réalisé un disque très audacieux auquel les gens reviendront et

dans lequel ils trouveront de nouvelles choses. Quand j'écoute cet album, j'y découvre encore des éléments que j'avais complètement oubliés.

« Ils ont été très clairs sur ce qu'ils voulaient, très directs. Je pense que c'est une question de langage, mais je pense aussi que c'est leur façon d'être. J'aime ça - allons droit au but. »

« Je n'avais jamais vraiment mixé d'album auparavant - je n'avais fait qu'un seul vrai album et il venait tout juste de sortir. Travailler avec un artiste de ce calibre était nouveau pour moi. »



Tony Hoffer

BRIAN REITZEL, BATTERIE

C'était leur disque le plus élaboré en studio. Il n'y avait presque pas de démos. J'étais la troisième personne à rejoindre ce projet, et je suis resté longtemps - j'ai passé un mois à Paris. Roger Manning et Justin [Meldal-Johnson] étaient en tournée, mais ils ont eu une semaine de libre pour venir au studio. C'était charmant - je logeais dans le Quartier Latin et chaque jour, je me rendais à pied au studio Appolo - je passais devant le Panthéon, je traversais le jardin du Luxembourg et j'arrivais dans ce charmant petit quartier de l'autre côté du jardin, c'est là que se trouvait le studio et Nicolas vivait dans le même pâté de maisons. Roger et Justin m'accompagnaient car je pensais que la marche nous ferait du bien. Travailler avec eux était complètement différent de la façon dont je travaillais ici. J'ai surtout appris à m'arrêter quand quelque chose n'allait pas, à aller au café. Il y avait tellement de possibilités lors de cet enregistrement à Paris. Nous n'avions pas internet sur nos téléphones à l'époque, alors nous allions boire un café et sortions du studio. Ce n'est plus possible aujourd'hui. Ils avaient un gros budget pour faire ce disque, et ce studio avait une telle ambiance - il n'existe plus, c'est vraiment triste. Il se trouvait dans une petite rue résidentielle de Paris : au fond de l'immeuble, il y avait un studio avec des moniteurs en plexiglas massif. Je suis presque sûr que Serge Gainsbourg y avait travaillé.

« C'était magique, j'avais l'impression d'être dans le groupe d'Herbie Hancock. »

Nous avons passé beaucoup de temps ensemble en tournée, donc nous étions toujours sur la même longueur d'onde - nous n'avions pas besoin de parler, nous faisons simplement ce que nous avons à faire. On n'utilisait pas d'ordinateur, on enregistrait sur bande. Nous étions très opposés à Pro Tools à ce moment-là, bien que ce disque ait finalement été réalisé avec

Pro Tools au moment du mixage. C'était très old school. C'est aussi à cette époque que nous avons découvert Phoenix. Faire partie de ce monde et faire un disque comme celui-là était vraiment un luxe. Nous trouvions dans le studio des idées. Il y avait beaucoup d'expérimentation, mais une fois que les idées étaient enregistrées, la magie arrivait très rapidement.

Je ne sortais jamais avec eux, seulement pour déjeuner, car ils étaient très proches de leurs familles à l'époque. Je me souviens avoir dîné chez Nicolas. C'était un moment tellement à part pour moi. À Los Angeles, on s'asseyait dans l'entrée du studio et on mangeait des sushis - il n'y avait pas de fêtes. C'était vraiment juste du travail, mais le travail était si amusant qu'on ne le ressentait jamais comme tel. Les fêtes avaient lieu quand on partait en tournée, même si Air n'a jamais été un groupe festif.

Ils sont venus à Los Angeles pour quelques jours. Ils étaient en plein décalage horaire, jeunes, innocents et tout à fait novices. Moon Safari et Virgin Suicides avaient été réalisés avec des moyens très modestes. 10 000Hz était la première fois qu'ils travaillaient sur un projet international à gros budget et ils ont sorti le grand jeu. J'aimerais refaire un autre disque de cette manière avec eux. Aujourd'hui, je passe tout mon temps à collaborer avec des artistes sans les rencontrer avant la sortie du disque. On peut travailler de cette manière, mais ce n'est pas pareil. À l'époque, il y avait une énergie et une harmonie entre nous, une alchimie qui fait que tout le monde est sur la même longueur d'onde. Il y avait un tel sentiment de liberté rien qu'en étant dans la pièce. C'est une vraie collaboration. Ils étaient très ouverts à ce que nous pouvions leur apporter. Ce disque est devenu beaucoup plus futuriste une fois que Tony Hoffer est arrivé, car il l'a fait passer à un autre niveau sonore. C'est un bon équilibre avec le rock old-school, celui des Beatles des dernières années avec la compression sur la batterie à la fin de Radio #1.

La batterie était complètement désincarnée.

Nous l'avons enregistrée à la Bomb Factory en utilisant l'écho à bande, comme dans Instant Karma [de John Lennon], bien que la seule chose qui ait survécu à ces sessions soit ce rythme. Nous poursuivions ce que nous avons commencé sur The Virgin Suicides, où mon kit était complètement entouré de couvertures. Je jouais même avec les coudes baissés, parce que nous recherchions ce son vraiment désincarné. Cela aide les claviers à sonner de façon plus ample, on n'a pas besoin de toutes ces informations. Cela fait aussi sonner la batterie un peu comme une boîte à rythmes. Je suis un grand fan de Can et du krautrock, l'esprit motorik dont nous nous sommes inspirés sur Don't Be Light. C'était magique, j'avais l'impression d'être dans le groupe d'Herbie Hancock. Quand on a fait How Does It Make You Feel, tout est ressorti sauf la grosse caisse et la caisse claire. C'était si magique de jouer un rythme comme celui-là avec autant d'espace, avec Nicolas qui me coachait. Ça sonnait énorme, et pourtant je jouais de la manière la plus minimale possible. C'était une grande révélation en termes d'approche. De même, lorsque nous avons enregistré Radian, JB et moi avons accordé les toms sur le piano. Cela a pris beaucoup de temps parce que les peaux étaient vieilles, funky et pas commodes, mais c'était une expérience merveilleuse. Avoir le luxe de prendre le temps, c'était assez incroyable pour un album produit par une major.

Ces premiers disques ont été un tel tourbillon pour nous. Avant Moon Safari, ils n'avaient jamais fait de tournée et ils nous ont engagés. Pour les concerts de Virgin Suicides, j'ai fait venir Jason Falkner et j'étais en quelque sorte leur directeur musical américain - ils ne voulaient pas jouer avec des musiciens français. Jouer ce disque en live était vraiment fou. Jouer 10 000Hz en live était une toute autre expérience. C'était une chose de faire ce disque, mais devoir le jouer en live était vraiment difficile à cause de la technologie. Je me souviens que Thomas [Bangalter] est venu me voir au théâtre Mayan, à Los Angeles, et m'avait dit : «Tu as vraiment

joué tous ces trucs ?» Daft Punk n'avait jamais joué en live auparavant, et je pouvais voir une petite ampoule s'allumer dans sa tête, du genre : «Oh merde, s'ils y arrivent, alors on peut aussi faire un concert.» On arrivait à faire des choses vraiment magiques. Pour Radian, nous avons pressé le vinyle d'un chanteur et le passons au ralenti sur la platine. Nous nous déplaçons avec plusieurs exemplaires du disque pour pouvoir le jouer tous les soirs. Ils avaient réenregistré un sample, mais il y avait un problème pour pouvoir l'utiliser. À l'époque, beaucoup d'entre nous étaient obsédés par la library music. Comme je suis resté longtemps à Paris, j'ai fait des cassettes DAT de tous ces disques que j'achetais au marché aux puces. Je pense que la version originale de Radian contenait un sample de quelqu'un qui chantait, et ils le jouaient à mi-vitesse ou avec leur doigt pour créer ce son. Lorsqu'ils n'ont pas pu obtenir d'auto-risation, ils sont allés dans un studio, ont enregistré un chanteur et l'ont pressé sur le vinyle que nous passions tous les soirs sur scène.

Quand on a fait The Virgin Suicides, j'ai eu le sentiment qu'ils voulaient absolument éviter de se répéter. Il s'agissait toujours

d'aller de l'avant. À partir de The Virgin Suicides, nous n'allions plus utiliser de vocodeurs et nous n'allions plus être rétro comme l'était Moon Safari. Heureusement, Zero 7 et un tas de groupes sont arrivés et ont exploité ce son et comblé ce vide. Air y est retourné plus tard dans sa carrière, et c'est une bonne chose, mais 10 000Hz est pour moi leur disque le plus expérimental en termes d'évolution sonore. Pourtant, c'est toujours un disque pop. Comme dans une grande bande originale, il est agréable d'aller dans certains endroits très étranges, puis d'être ramené sur Terre avec Radio #1 ou les autres chansons pop. Il ne rentre pas vraiment dans une catégorie très définie. La chanson Electronic Performers est un morceau d'ouverture tellement fou - comment qualifieriez-vous cette musique ? 10 000Hz sonne toujours comme le futur, ce qui est assez étonnant étant donné qu'il y a tellement d'instruments électroniques - il est plus facile de faire de la musique intemporelle avec un orchestre. C'est tellement cinématographique - pour moi, cet album ressemble à la bande originale d'un western futuriste.

[Sur la tournée], il n'y avait pas de pistes en play-back. C'est une chose de jouer sur

des bandes, mais je pense que c'est une façon plus intéressante et plus légitime de le faire. On était contre le play-back car tout le monde en faisait. Aujourd'hui, c'est tellement courant, mais à l'époque, la technologie était vraiment archaïque. JB avait une MPC branchée sur un ordinateur externe. J'avais tellement peur que quelque chose ne se déclenche pas ou que ce soit la mauvaise boucle ! J'avais un kit de batterie vraiment cool avec des cymbales en acrylique. Nous avions des samplers 808 que je déclenchais avec une pédale. La quantité de matériel sur mesure qu'il fallait transporter était ridicule. Il y avait quatre claviéristes et tout le matériel était vintage. JB portait une cape argentée en hommage à Rick Wakeman. Il portait aussi parfois un cache-œil. Sur la tournée Moon Safari - et c'est moi qui m'en attribue tout le mérite - on portait tous du blanc. Ensuite, pour les deux suivantes, nous avons tous porté du noir. L'idée était d'avoir une couleur unie pour chaque tournée. Ainsi, chaque fois que vous tombiez sur une photo, vous pouviez dire que c'était telle ou telle tournée. Je suis parti après la tournée noire et ils sont revenus au blanc. J'aurais aimé qu'ils poursuivent cette tradition.



« C'était si magique de jouer un rythme comme celui-là avec autant d'espace, avec Nicolas qui me coachait. Ça sonnait énorme, et pourtant je jouais de la manière la plus minimale possible. C'était une grande révélation en termes d'approche. »

« C'est tellement cinématographique - pour moi, cet album ressemble à la bande originale d'un western futuriste. »