

John Frusciante sur les sons flexibles et pourquoi vous ne devriez pas juste relier les points.

Par John Baccigaluppi, photos par Sarah Simon.

Magazine Tape Op n°61, octobre 2007.

Traduction par la_kagol, robertson, frusci et dying-sOng, pour RHCPFrance.

La première chose que l'on remarque lorsque l'on pénètre dans la maison de John Frusciante située dans le Laurel Canyon, ce sont les deux Studer A800 deux-pouces qui bloquent presque la porte d'entrée et le hall, laissant juste assez de place pour passer à côté d'elles et pour entrer dans la maison. En plus de la musique géniale composée dans ce canyon, John s'est engagé dans le *home recording* -enregistrement analogique, pour être plus précis- qui de loin dépasse la plupart des arrangements d'enregistrement des musiciens. Une chambre est occupée par une console vintage API, un impressionnant synthétiseur analogique modulaire Doepfer, et un rack d'effets avec un Faichild 670, des Pultecs, un Neve vintage 1176s, et des modules UA. A un autre endroit, il y a à la fois un EMT plate et un EMT digital reverb. La salle à manger a un grand piano et plusieurs orgues et claviers. Le salon est rempli de guitares, avec un Mellotron et un ARP 2500. Les murs sont jonchés de vinyles, et de posters et photos de rock vraiment cool. C'est une maison dévouée à faire de la musique.

Frusciante est connu pour être le guitariste des Red Hot Chili Peppers, mais ce qui m'a poussé à faire cette interview sont les six albums solos qu'il a faits en six mois et sortis en 2004. Le *DC-EP* a été produit par Ian McKaye (Dischord/Fugazi) et enregistré par Don Zientara au Inner Ear Studio à Washington DC. Les autres albums ont été enregistrés dans différents studios de Los Angeles (Cello, Ocean Way, the Pass et Mad Dog) par Ryan Hewitt (voir son interview dans ce numéro). *The Will To Death* et *Inside Of Emptiness* ont été mis très rapidement sur un 16 pistes 2-pouces et mixés de même. *Curtains* est plus acoustique, et est le premier album entièrement enregistré et mixé au *home-studio* dans le Laurel Canyon -sur un 8-pistes Ampex 440 un-pouce). Frusciante et son fréquent collaborateur Josh Klinghoffer ont fait équipe avec Joe Lally, le bassiste de Fugazi, pour un projet qu'ils nommèrent *Ataxia*. *A Sphere In A Heart Of Silence* est une collaboration électronique massive entre Frusciante et Klinghoffer. Ces six albums sont devenus six de mes disques favoris depuis quelques mois. Pris ensemble ou séparés, ils sont impressionnants à la fois du point de vue de l'écriture des chansons et de l'enregistrement, et pour ceux qui sont seulement familiers avec John comme guitariste, sa voix expressive est le vrai hameçon. Légèrement grave à des moments avec un magnifique fausset, c'est une de ces voix qui vous restent collées. Les chansons-elles même reflètent des années d'écoute de musique, mais avec les influences absorbées et internalisées, le résultat final est unique et personnel.

Quelques jours avant qu'il remporte plusieurs Grammys pour l'album *Stadium Arcadium* des RHCP, j'ai rencontré Ryan et John à la maison de ce dernier, où ils étaient en plein milieu de l'enregistrement du nouvel album solo de John. John était en train de cuisiner le petit-déjeuner et s'est proposé de me faire des œufs et du bacon. Une personne si adorable! Après le petit-déjeuner de John (mon repas) nous nous sommes assis dans le salon, où de larges baies vitrées donnent sur la piscine et une section luxuriante, verte et boisée du Laurel Canyon, pour discuter de faire des albums. La

conversation qui s'en est suivi fut intéressante non seulement parce qu'elle s'intéressait au processus d'enregistrement de John, mais également parce qu'elle s'intéressait à la collaboration que John et Ryan ont développé après avoir travaillé ensemble sur plusieurs projets.

Donc, vous travaillez sur un nouvel album solo en ce moment. Vous voulez commencer en parlant de ceci ?

Hummmmm, je ne sais pas. Je trouve plutôt marrant de parler de ça. Je trouve marrant de parler de quelque chose avant qu'il soit fini. Je ne veux pas fixer les idées en les tournant en verboté ou quelque chose dans le genre. Pour moi, faire de la musique -c'est quelque chose que tu fais juste. Je pourrais dire les choses standard comme « Flea joue de la basse et mon ami Josh [Klinghoffer] joue du clavier et de la batterie et des synthétiseurs et je joue de la guitare et je chante ». Mais nous sommes toujours en plein dans ceci, je ne veux pas parler du mixage de ceci alors que ce n'est même pas encore mixé. Je pense que je pourrais dire que nous sommes concentrés sur le mixage en tant qu'état constant du changement et avoir les choses aller de haut en bas -ne pas être statique- avec les choses bougeant beaucoup autour. Je suis dans ce style de son depuis un bon moment. Je voulais le faire sur *Stadium Arcadium*, mais certaines des personnalités et les différences d'opinion ont fait que je ne pouvais pas le faire aller dans les extrêmes comme je l'aurais voulu. Les sons que j'entends dans ma tête sont des instruments allant de façon plus lourde et plus douce et changeant de tonalité et de son, et laissant la musique toujours aller dans un état de changement en terme de son.

Vous avez apparemment un engagement impressionnant à la fois dans l'enregistrement analogique et maison. Je veux dire, votre maison toute entière est fondamentalement un studio. Qu'est ce qui vous a mené à cela ? La plupart des musiciens ne vont pas aussi loin...

Je pense que j'ai commencé à remarquer combien j'aimais plus les enregistrements que les gens font sur des cassettes que quand ils les font sur un ordinateur. J'ai commencé à poser des questions et à lire des livres et des magazines et remarqué que l'approche entière pour enregistrer dans les années 60 et le début des années 70 est de loin supérieure à l'approche de maintenant -à la fois en terme de rapidité d'exécution, de résultats produits, d'être capable de faire un album rapidement et être capable de venir avec un album qui a un bon son- au moins dans la musique rock. La musique électronique est la seule chose qui est prospère dans l'âge digital. Il semble que vous n'avez pas de gens qui font des albums de rock aussi bon que *Master Of Reality* ou *Led Zeppelin II* ou des choses dans ce genre -il y a une chaleur ici et une atmosphère ici que tu ne prends pas seulement. Ryan et moi avons lu quelque chose à propos de Joe Boyd [*Tape Op 60*] où il disait qu'une grande partie de pourquoi les disques ont une telle atmosphère et un tel vibe dans les années 60, est qu'ils avaient toutes les personnes jouant ensemble dans une même pièce -ils ne jouaient pas dans des stands d'isolation. Avec les micros placés comme il faut, le saignement entre les instruments était ce qui créait l'atmosphère et ce que nos oreilles enregistraient était le vibe. Il y a quelque chose qui manque quand tout le monde enregistre les choses séparément. Ryan me disait, à propos des gens qui enregistrent en faisant les tomes séparément à partir du piège et du *hit-hat* [rires], et les choses vont dans les extrêmes fous. Mais généralement les gens utilisent beaucoup de micros proches et ils ne veulent pas de saignement, vous voyez? Donc nous avons essayé d'incorporer plus de distance de micro et des choses dans le genre -essayant de mettre de l'espace et de l'air dans l'enregistrement. N'importe quelle pièce, peu importe si elle a beaucoup de rebond, ou si c'est une petite pièce, cet espace va toujours de transformer en

sorte de vibe, vous voyez? Donc, nous avons commencé à apporter plus d'attention à comment les gens le faisaient dans les années 60. Les années 60 sont sorties de l'époque où les ingénieurs avaient réellement besoin d'apprendre comment faire ça 100% avec le micro et pas de merde. Nous avons eu beaucoup de sales habitudes avec les Chili Peppers, comme utiliser beaucoup de compression et de stands d'isolation et ne pas avoir assez d'atmosphère. Sur les albums solo, nous avons commencé à contracter tout ce qu'utilisent les ingénieurs que Ryan et moi avons côtoyé, et commencé à faire au maximum les choses de façon opposée à ce qu'il font. En commençant à ne pas utiliser de compression ou le moins de compression possible, nous avons fini par faire les choses à l'opposé. Même si nous avons fait deux albums qui avaient ce genre de son fade comme résultat de ceci -je crois qu'une fois nous avons eu cet exact, ce parfait petit point que je sens supérieur à quand les gens planifient ceci tout le temps, vous voyez? Est-ce que je parle trop ?

[Ryan et moi assurons à John qu'il ne parle pas trop, bien que nous soyons presque d'accord avec lui. John continue...]

Il semble que ceci nécessite d'être expliqué. La cassette est vraiment morte. Ryan m'a dit que je suis le seul gars avec qui il travaille sur cassette. Pour moi il est tellement clair que si tu veux faire un album aussi bon que ceux fait dans les années 60 et 70, ça ne se fera pas sur un ordinateur. J'ai vu les techniques de certaines personnes aller très loin et les gens être capables de prendre de bonnes vibes à partir d'une machine qui n'a pas beaucoup de vibe, mais ce n'est jamais aussi bien que si la même personne faisait ça sur une bande.

RH : c'est une chose entièrement différente pour moi en tant qu'ingénieur. Quand John et moi avons commencé avec *The Will To Death* il m'a appelé et m'a dit « Hey, je veux faire un disque et que cela sonne comme dans les années 60, mais je veux seulement utiliser un double micro sur la batterie et pas de compression – mettons nous des limites pour commencer, es-tu partant ? » Et je disais genre « P*tain oui je suis partant ». Personne n'avait jamais osé le faire ça avant. Tout le monde veut vingt micros sur la batterie et tout compressé et détaillé et super isolé au point que nous passons un demi heure à bouger le micro si bien que nous n'avons pas la cymbale dedans. Mais au même moment les gens disent « je veux que ça sonne comme John Bonham » et je dois dire « Ok, John Bonham peut jouer de sa batterie. Son kit a été façonné d'une certaine façon. C'était entouré d'une basse et d'une guitare et d'un vocaliste qui sonnaient d'une certaine façon et qui avaient une certaine technique, et c'était enregistré à 20 pieds. Donc si tu veux faire ça, je ne peux pas ». Mais il y a tellement de fois où les gens veulent cela, mais ils ne savent pas vraiment ce qui est mis en jeu ».

JF : les sons dépendent tellement du genre humain, de toute façon. Quand les gens essayent de copier ces sons seulement avec des moyens techniques -c'est tellement une histoire de genre humain. C'est comme la différence que j'entends entre quelqu'un qui joue sur mes guitares et quand j'en joue moi-même. Ça ne sonne pas comme si ce sont les mêmes guitares.

RH : Une fois, quelqu'un m'a demandé : « quelles sortes de guitares John joue ? » et j'ai dit « ce n'est pas important ». Il joue ses Les Paul, il joue une Strat, il joue une Jag et cela sonne comme John Frusciante et ça sonne super, tu vois ? Tu auras peut être un timbre différent à partir de cela, mais tu auras la même intension et le même esprit.

JF : C'est la même chose avec l'enregistrement. Ce n'est pas comme si je pensais « Les bandes sont géniales, peu importe qui travaille avec ça ». C'est cette façon entière de penser. Ryan a développé la capacité de vraiment écouter avec ses oreilles. Un autre problème commun aujourd'hui est que les gens passent trop de temps à regarder les ondes sur les écrans qu'ils en ont oublié d'écouter avec leurs oreilles. Vous parlez avec les gens qui ont enregistré Les Beatles, et c'était tout une histoire d'écouter qui était enregistrée, ensuite penser comment cela allait être enregistré, et si tu allais utiliser un EQ ou utiliser un écho et essayer d'imaginer dans quel sens les sons iront dans l'ensemble, avant que cela soit enregistré. Ryan fait ceci. Il ferme ses yeux et utilise ses oreilles avant que les choses soient enregistrées, avant que les

microphones soient placés, pour vraiment l'imaginer dans sa tête et ensuite faire que cela arrive.

RH : c'est en fait une sorte de chose récente, quand c'est pris au sens littéral. J'ai toujours évidemment écouté de près, mais travailler sur piste avec John nécessite beaucoup de prévoyance et répondre à des questions, telle que « est-ce que nous feront cela plus tard ? » et « De combien de pistes as-tu besoin pour cette partie? », John dira « peut-être que je ferai cela plus tard, je veux faire cela pour faire ça plus tard, ou nous allons avoir « x », « y » et « z » avec cela au même moment comme un son composite ». Il y a tout un tas de son différents que nous allons utiliser. Penser à l'avance autant que possible comment ces sons vont se rapporter les uns envers les autres, en particulier dans l'espace avec de la hauteur et de la profondeur, va déterminer combien de sources sont enregistrées de manières à ce qu'elles s'assemblent dans le mixage sans avoir besoin de dégager la vie en dehors d'eux. John et moi avons eu une conversation avant ce disque à propos de certaines choses que nous voulions essayer, comme mettre plus d'espace et d'air dans les choses, comme utiliser la distance comme un outil pour créer un son qui est différent ou qui s'assemble mieux avec un autre. C'est vraiment intéressant d'écouter avec une oreille différente. Je parlais à un homéopathe l'autre jour à propos de comment beaucoup de gens écoutent inconsciemment avec une seule oreille alors que l'autre oreille écoute d'autres conversations ou est distraite par quelque chose d'autre. Elle me disait « Concentrez-vous à écouter avec les deux oreilles de façon à éviter qu'une oreille écoute une chose et l'autre oreille écoute quelque chose d'autre. Ecoutez de vos deux oreilles avec une attention maximale de façon à ce que l'énergie soit au milieu de votre tête ». C'est comme si vous essayiez d'écouter une conversation dans une autre pièce ou si la théière boue en même temps que vous ayez une conversation avec la personne en face de vous ou essayer de prendre un son de guitare. Après avoir pensé à cette idée, je suis tellement capable de me focaliser sur les sons, les mots, la musique. Nous avons pris un son de piano l'autre jour, et j'étais en train d'écouter devant le piano et j'ai mis le micro et les écouteurs et bougé le micro d'un pouce et ça a fait, pour moi, une énorme différence. John a commencé à jouer et je me disais « P*tain, il y a une note qui est hors phase ou cette harmonique qui ressort ». J'ai continué dans ce sens et changé le micro de place encore et encore avant que je sois totalement content. Mais j'étais concentré sur tellement plus de détails que ce que j'étais capable avant.

OK, il n'y a pas plus de décisions à prendre. Les décisions sont repoussées jusqu'au mixage. Ca devient ridicule, en particulier avec les Pro Tools (système audio-numérique).

JF : oui, les Pro Tools ont permis ça. C'est comme si « Nous fixerons ça plus tard » ou « Prenons 15000 pistes de n'importe quoi ». Nous mettons les pièces ensemble. Avec de la chance, j'ai l'impression qu'il y a de ça sur mes albums -vous pouvez entendre graduellement ce que nous avons fait au travers de ces six albums et celui là, en particulier au temps de *The Sphere In The Heart Of Silence* [c'est une collaboration avec Josh Klinghoffer]. Tout s'assemble et créé un son. Nous avons vraiment fait cela en terme d'être capable d'avoir tous les sons séparés qui créent un son. Une autre chose qui fait que je ne suis pas particulièrement fou des albums modernes est comment ils utilisent la compression pour donner l'impression que toutes les choses s'assemblent, mais tout est pourtant très séparé. Ils essayent de créer cette définition pour chaque chose. Les choses comme le phénomène qui arrivait sur les vieux albums sur lesquels tu ne peux pas dire quelles notes sont le piano et quelles notes étaient la guitare et les choses de ce genre, car ils créaient tous un seul son -tu n'as plus ça de nos jours. Les traitements sont aussi quelque chose que nous utilisons beaucoup. Ryan et moi sommes vraiment synchronisés tous les deux quand il s'agit de faire des traitements électroniques

après que les choses soient vraiment sur piste, en les envoyant dans le synthétiseur, les ramenant sur piste, et des fois se débarrasser du signal original et l'utiliser à la fois en stéréo et en faisant des fondus entre les deux.

Une des questions que j'allais poser est qu'est ce que vous aimez dans le fait de travailler avec Ryan, mais je pense que vous avez répondu à cela. Qu'est ce que vous n'aimez pas dans le fait de travailler avec Ryan ? [Rires].

JF : bon, pour une chose, c'est vraiment important d'avoir quelqu'un avec qui tu es à l'aise. Je pense qu'en tant qu'artiste dans un studio, tu es tellement mis à nu. Tu bouges avec le reflux et le flow de la nature humaine, allant au grès des changements d'émotion. Des fois tu sens que tu es en feu et tout roule très facilement et il y a d'autres moments quand tu luttas -et je pense que ça arrive beaucoup avec n'importe qui. Le travail que nous avons produit quand Ryan a travaillé avec moi pour la première fois, était très brut. *Shadows [Collide With People]* était un album très dur à faire pour moi et il était laborieux de prendre de bonnes séquences vocales qui étaient aussi parfaites que ce que j'imaginai dans ma tête. C'était brut -très bouleversant. Tu ressens la plus petite vibration la plupart du temps quand tu essayes de faire un album, et tu as quelqu'un qui te met sous un microscope, quelqu'un qui voit chaque détail de ce que tu fais. Tu es là à essayer de chanter du mieux que tu peux avec ton cœur et tes amis dans l'autre pièce écoutent chaque détail et te disent exactement quand quelque chose est un peu à côté. Cela peut être vraiment humiliant. Beaucoup de gens de nos jours dans le monde du Pro Tools vont signer un tas de séquences vocales et ensuite partent et laissent les ingénieurs s'en occuper. Comme je me suis progressivement amélioré en chant, Ryan a pris de super forces à être capable de dire quand quelque chose est légèrement en dehors. Si je venais avec un nouveau réalisateur maintenant, les choses pourraient sembler frustrantes. Mais avec ce que Ryan et moi avons déjà pensé, cela va aller de mieux en mieux -il semble que le pire soit derrière nous et que nous avons ces fondations ensemble. Je crois réellement en lui et je suis tellement à l'aise avec lui et je sens que cela compte pour beaucoup, d'être à l'aise avec la personne qui vous enregistre. En tant qu'artiste tu veux être dans la chanson et être dans la musique et oublier que c'est une performance. Même si j'ai les idées très esthétiques sur comment un album doit sonner, je n'ai pas les connaissances techniques pour être capable de le faire moi-même. Ryan et moi écoutons des albums, et quand il écoute de la musique il entend comment la pièce était agencée. Pour moi, il est très facile de déchiffrer ce que la guitare joue, mais Ryan est capable d'entendre quel type de microphones ils ont utilisé. Il est ma capacité de retranscrire ce que j'entends, parce que ce type de connaissance est la connexion entre ce que j'entends dans mon imagination et le laisser aller sur le CD de quelqu'un.

Vous deux, vous avez l'air de former une bonne équipe. Il vous est aussi arrivé de faire équipe avec Rick Rubin et Ian Mac Kaye.

JF : Ian a eu un impact sur moi et ma façon d'être dans divers domaines personnels. S'il y a quelqu'un que je considère être un bon modèle, c'est lui. Il fait tout avec tant d'intégrité et reste fidèle à lui-même, et il ne se laisse pas dépasser par ses émotions ou son ego et sait gérer ses problèmes. Il semble être quelqu'un qui sait qui il est, sa place dans le monde et ce qu'il a à faire. La plupart de mes idées sur comment enregistrer -particulièrement à l'époque de ces six albums- fut largement influencées par lui. Nous avons eu beaucoup de palabres car j'ai dépensé beaucoup d'argent pour *Shadows* -je pense que c'était 150.000\$ ou quelque chose dans le genre. Je sentais que c'était de loin une trop grosse somme et mes managers m'ont dit « Mon Dieu, si tu vas dépenser cette somme, tu ferais mieux d'acquérir ton propre studio

d'enregistrement ». C'était un album onéreux et je me sentais vraiment mal à cause de cela. En parlant avec Ian, j'ai découvert que chaque album de Fugazi a été réalisé avec 10.000\$ ou moins. Ian a cette philosophie de penser que les économies économiques ont autant d'importance que la dimension artistique pour réaliser un album. En restant cloisonné dans les limites que fixe l'aspect économique pour travailler, l'esprit divin de la musique y répond en quelque sorte. Quand tu dépenses beaucoup d'argent pour réaliser un album, je pense que la véritable musique n'est pas aussi réceptive et ne t'apporte pas autant. Si tu penses à tous les albums de l'histoire -surtout ceux des années 60 où les gens faisaient les albums en un jour ou deux- les gens devaient travailler dans cette importante restriction de temps, et leur musique était pleine d'énergie. Ils ne perdaient pas autant dans les détails et à isoler certaines parties et à surpenser les choses. Ils jouaient tout aussi vite qu'ils le pouvaient en tant que groupe, et tout ceci avait ce feu sacré car ils étaient sous pression, tu vois? J'ai pris conscience que la qualité est le point commun à la plupart de la musique que j'aime. Par exemple, sur l'album *Absolutely Free* de [Franck Zappa et] The Mothers, je sais que l'ensemble des voies a été enregistré en une heure. C'est la durée dont ils disposaient, et cela n'aurait jamais été comme c'est sans cette limitation. Il y a des millions d'albums où c'est de même. Dans les années 60, les gens ne passaient pas des mois et des mois à faire un album. Un album était fait en seulement deux semaines ou quelques jours ou quelque chose dans le genre. Avec ces idées en tête, j'ai commencé à penser : « je devrais tenter d'enregistrer les albums le plus rapidement possible ». J'ai alors pris conscience que j'étais capable d'enregistrer la partie vocale plus vite que je ne l'ai fait pour *Shadows*, alors que j'étais, à l'époque, en quelque sorte nerveux et dans un état d'esprit pas très cadré. Une fois que nous avons enregistré les voies pour trois morceaux en une heure ou deux, et commencé à nous dire : « d'accord, on peut en fait faire encore plus vite ». On a fait trois morceaux en trois jours, en ce qui concerne cette première session de *The Will To Death*. On a commencé à réaliser que nous pouvions produire beaucoup en une durée vraiment courte -en gardant ce feu dans nos cœurs qui est lié à cette pression de réaliser un album dans un temps imparti. Pour moi, c'était tout aussi important de faire les choses par moi-même. Avec les Chili Peppers, par nécessité nous avons tant de personnes faisant les choses pour nous tout le temps. Une chose que je respecte vraiment chez Ian, c'est qu'il fait beaucoup par lui-même -dans la mesure où il est capable de le faire lui-même. Il m'a mis cette idée en tête : « D'accord, cet album prendra cinq jours ». C'était un gros part de l'ensemble du processus artistique, tout comme écrire les chansons ou faire les pistes en studio. Je l'entends lorsque je réécoute la musique. Les gens qui disposent d'un temps illimité en studio finissent par le considérer comme une récompense et n'utilisent pas vraiment de cette liberté. Ian m'a encouragé à venir enregistrer ici et faire des albums -j'ai aimé les albums de Fugazi. Ce fut une expérience réellement intéressante car Ryan et moi utilisons naturellement des équipements de qualité -des consoles Neve et des appareils Ampex et d'autres trucs du genre. Au studio Don [Inner Ear de Zientar], il y a du véritable équipement des années 80, [comparativement] bon marché, et le son en sort toujours impeccable. C'étaient les personnalités et l'atmosphère. Du moment que tu as l'esprit allant dans ce sens, c'est ce qui est capturé sur les bandes, et l'équipement actuel, spécifique n'est pas la question principale. Les personnes qui apportent déjà de l'atmosphère la table et les personnes qui ont déjà une énergie en tant que groupe ou artiste -ce studio reflète totalement le qualité de tout ce qu'ils apportent à la table. Ce fut une expérience amusante. Je pense que ma voie n'était pas en place -il faisait très froid ici. Nous l'avons fait en hiver, mais nous avons tout fait très vite. En fait, nous avons fait les voix pour cet album en chantant directement en face aux micros et sans casques. C'est une pratique qu'avait Ian à l'époque, faire pénétrer la musique très doucement dans les micros tout en chantant en direct. Cela aboutit à un son très personnel, surtout quand tu te sens lié aux gens qui t'entourent et qu'ils sont tous autour de toi. C'est vraiment comme une prestation. C'est tellement question

d'interaction entre les gens. Comme quand nous parlions de la façon dont sonne une guitare en fonction de la personne qui en joue -je pense qu'un enregistrement relève énormément du son qui émane des gens présents, de l'énergie qui s'en dégage.

Donc il apparaît que Ian vous a en quelques sorte aidé à reconsidérer votre entière approche de l'enregistrement, plutôt que vous dire « Oh, joue plutôt un accord D [Ré] ici au lieu de ... ».

JF : Ouais. Il n'a pas eu le rôle officiel de producteur mais c'est ce qu'il a fait. Sa pensée fut « je veux l'aider ». Mais une fois l'enregistrement fut terminé, c'est lui qui l'a mixé. Même si d'habitude, il ne conseille pas les groupes -il y avait deux trois petites choses, comme un petit riff de basse qu'il a conseillé sur un morceau -il a fait aboutir l'ensemble. Pour moi, ce fut amusant de relayer ce travail de vue d'ensemble à quelqu'un d'autre, car il aspirait naturellement à cette place. Donc ce fut amusant pour moi dans la mesure où ce fut une rupture par rapport aux albums que j'avais réalisé avec Ryan, de ne pas être la force créatrice qui organise les idées et qui conceptualise la manière dont elles doivent sonner. C'est comme avec Rick Rubin, dont les idées en ce qui concerne les voies, la batterie et les arrangements et tout le reste, sont vraiment biens et sont vraiment une part importante de la sonorité des Chili Peppers. Il n'est pas là pour mes chœurs ou pour mes parties de guitare, donc il n'a pas vraiment d'effet sur moi sauf quand vient le temps du mixage. Ensuite, on a constamment des confrontations directes, des désaccords et des compromis. Je suis l'envie créatrice à partir de laquelle émanent les morceaux, et lui suit son idée de comment les sons doivent être pour lui en tant que producteur, ces deux choses sont en général différentes.

Etes vous satisfaits quand vous voyez où ces sons aboutissent au final, ou est-ce que cela vous dérange toujours lorsque vous entendez l'effet de certains de ces compromis?

JF : Pas un seul des albums que j'ai fait avec les Chili Peppers n'a jamais bien sonné à mon goût [rires]. Il différait toujours largement de comment je pensais qu'ils allaient sonner, mais je pense qu'ils sont bien tels qu'ils sont. Je n'ai même pas essayé de m'investir dans le mixage de *Californication* ou de *Blood Sugar [Sex Magik]* mais j'y étais attentif, et je me disais: « Oh. Ce n'est pas la façon dont je souhaitais que cela sonne, mais ça sonne bien. » [Rires]. Ce n'est pas que cela me semblait mauvais, mais ce ne fut jamais ce que j'avais imaginé en l'enregistrant, tu vois? Je suppose que depuis que je suis concerné par les mixages, il m'apparaissent plus familiers quand je les écoute. Il y aura certaines sections pour lesquelles je penserai que ça serait bien que la guitare retentisse au dessus de tout et même au dessus de la voix, et cela n'arrive jamais. Une des idées de Rick est qu'il faut tout le temps se centrer sur la voie, et il ne doit pas y avoir de voix couverte par une guitare électrique. Cela n'arrive pas. C'est cool. Je respecte Rick énormément et je pense qu'il a un réel bon sens des réglages musicaux, ainsi qu'une idée claire d'une composition musicale bien équilibrée. Il m'inspire aussi, car la plupart du temps les choses que je fais sur les albums solo, en particulier toutes les choses que je fais sur cet album, sont l'antithèse de toute chose que je n'aime pas vis-à-vis de cette façon de faire les choses. Pour beaucoup de choses, il m'inspire à faire les choses différemment. Quand tu n'as pas quelqu'un comme lui avec qui confronter les idées, tu ne veux rien faire du tout. Travailler avec cette restriction d'avoir quelqu'un qui te tient constamment les rênes, pour finalement avoir la liberté de faire ce que tu veux, cela permet d'avoir les idées plus claires sur où tu veux aller. Mais il a été un bon ami et définitivement un bon producteur pour le groupe. J'ai tellement appris grâce à lui. J'ai progressivement développé mes propres qualités de producteur. Quand je l'ai rencontré, je pense que je remarquais comment il se comportait en tant que producteur sans avoir d'énormes

connaissances techniques, il se servait principalement de son sens de l'équilibre musical -que j'avais aussi naturellement. A le regarder appliquer cela, en s'en faisant une carrière entière, à être capable de donner une telle variété de choses à tellement de situation musicales différentes avec les gens, en suivant ce sens de l'équilibre qu'il avait naturellement dans sa tête -s'en est devenu une source d'inspiration pour moi et j'ai tellement appris grâce à Rick, que ce soit en le contredisant ou en le suivant. [A ce moment, nous nous rendons dans la salle de contrôle de John où nous allons pouvoir parler de son synthétiseur modulaire et de la façon dont il s'en sert sur les albums].

Je vous ai entendu dire une fois en référence à votre synthétiseur modulaire, que vous n'étiez pas vraiment intéressé par les oscillateurs...

JF : Ouais... Je suis plus centré sur l'usage du synthétiseur pour changer le son d'autres instruments plutôt que l'utiliser comme une source en lui même. Le nombre infini de possibilités qui s'offrent à toi via l'utilisation de filtres et d'autres choses, tu peux faire ressortir différents aspects de l'atmosphère ambiante. Si tu veux utiliser un filtre *high-pass* et faire ressortir la fréquence absolue la plus haute que puisse percevoir l'oreille dans un fragment de musique donné, cela peut occuper tout l'espace sonore. En temps normal, cette fréquence est couverte par les basses fréquences. Tu peux te rendre là où l'atmosphère est, et te concentrer sur elle. J'ai commencé à être très intéressé par le fait de saisir différents aspects du son au travers du filtrage et de changements d'atmosphère dans laquelle était réalisé l'enregistrement. Si tu enregistres une guitare dans une pièce particulière et que ça a un certain son, via les filtres tu peux faire ressortir un seul aspect spécifique d'une pièce plutôt que le son naturel de celle-ci. Il y a énormément de possibilités. Pour moi, posséder ce synthétiseur modulaire et traiter les sons sur des bandes c'est comme pouvoir remonter le temps et changer l'atmosphère actuelle en un son qui était déjà partie intégrante de celle-ci. Cela transporte un album loin de l'énergie statique dont je parlais, et l'amène dans quelque chose qui peut avoir davantage d'opportunités de mouvement et de changement constant. Lorsque j'écoute un enregistrement, ce que je préfère en lui c'est de me faire ressentir ce que je ressens quand je regarde l'océan ou quelque chose. C'est ce mouvement subtil dont tu n'es pas conscient. Cela semble assez naturel que les choses ne restent pas à une seule place. L'outro de *She Looks To Me* sur l'album des Chili Peppers [*Stadium Arcadium*] est un bon exemple de ceci. Il y a ces trois guitares d'harmonie et elles ont été traitées par ce *phase shifter* résonnant. Par l'intermédiaire d'un humain tournant doucement le bouton de fréquence, une de ces trois harmonies ressortira plus que les autres, selon la position du bouton. On l'a fait sur les deux haut-parleurs. Donc, tu auras ce dont je parlais sur le haut-parleur de gauche et quelque chose différent sur celui de droite [une performance différente via le *phase shifter* sur une autre bande]. Cela sonne comme si les choses se déplaçaient d'un haut parleur à l'autre car à certains moments il y a des différences et des similarités entre les haut-parleurs. Quand il y a des similarités, cela sonnera comme si elles vont au centre, et quand il y a des différences cela sonnera comme si elles se déplaçaient de gauche à la droite. Il n'y a pas de mouvement stéréo -c'est dur à gauche et dur à droite- mais cela créé cette impression de mouvements qui donne l'illusion que les choses flottent d'un haut parleur à l'autre. Lorsque j'écoute cette partie de cette chanson, j'ai la même sensation que lorsque j'admire l'océan. Les *patches* que je fais sont plutôt basiques, comme utiliser un *envelope filter* ou un filtre modulaire LFO et ensuite les faire passer au travers d'un *high-pass* ou d'un *low-pass filter* selon la situation. Nous avons réalisé des choses intéressantes avec ce système analogique -ce truc est plutôt impressionnant. Je préfère définitivement le son que les oscillateurs produisent, à celui produit par les synthétiseurs. Donc en général j'utilise le synthétiseur pour modifier la sonorité de ma guitare ou de ma voie. Apprendre à me servir du

modulaire et commencer à imaginer de nouvelles façons de l'utiliser sur les albums, m'a poussé à réfléchir davantage sur la dimension du son et la manière de le distordre -ceci dans le but de l'exprimer en terme de son lui-même, et pas seulement la prestation musicale.

Utilisez-vous ensuite principalement des filtres, ou utilisez vous aussi les *envelope generators* pour donner naissance à d'autres sons?

JF : Oui, j'utilise principalement des *envelope generators* si tu veux que le filtre réagisse aux impacts de ta guitare ou aux impacts du clavier. Nous avons fait un bon son l'autre jour, en appliquant une *envelope filtering* seulement à l'écho de la Fender Rhodes. L'écho a fait comme un « THOOM ! » bien que l'attaque du clavier fut normale. Mais l'écho est cet étrange son d'*envelope filter*, et cela a vraiment créé une bonne atmosphère et fait sonner l'instrument de façon totalement inhabituelle, particulièrement en stéréo. Ca a été très amusant sur cet album de faire autant de traitements. J'essaie d'utiliser le modulaire pour avoir cette sensation d'enjouement sur l'album. Je suis un grand admirateur de la façon dont George Clinton a produit la première paire d'albums de Funkadelic et de la façon dont Jimi Hendrix a fait les choses sur *Electric Ladyland*. Cette façon de jouer avec le son des choses et lorsque c'est enregistré -ce n'est pas fini. Il y a encore beaucoup de possibilités de créer du mouvement dans le son. George Clinton utilisait beaucoup d'*Echoplexes* et tous les deux [George et Jimi] ont fait beaucoup de stéréo et mis des choses sur deux pistes différentes, l'une étant plutôt sombre au niveau de l'égaliseur et l'autre plutôt claire, tout en allant et venant. Une fois que c'est enregistré, c'est toujours équitable de jouer avec. J'essaie d'apporter l'esprit de ce que ces gens-là sont en train de faire. Ce n'est pas tant que je sois inspiré par Kraftwerk ou quelque chose dans le genre en ce qui concerne ce que je veux faire avec le synthétiseur. Je l'utilise souvent pour créer du feedback ou de la distorsion. J'essaie d'en ressortir les éléments humains de celui-ci. Le but n'est pas de le transformer en quelque chose d'électronique, mais d'en faire sortir le côté humain.

Est-ce que tu traites la batterie de cette façon?

JF : Oui, on a fait des choses supers avec la batterie traitée de cette façon. Tu peux obtenir des sons de batterie incroyables à partir d'un *high-pass filter* résonnant. Il y a un moment sur le premier album d'Ataxia [Automatic Writing], je ne sais pas comment décrire cela... [rires] Le *high-pass filtering* peut être génial sur la batterie. Nous avons eu un son de caisse cool sur l'album des Chili Peppers, sur un section en mettant le son de la caisse à travers un *comb filter*. Pour moi il est difficile d'imaginer faire un album maintenant sans le modulaire. J'ai besoin de changer les sons. Je n'aime pas les enregistrements statiques.

Donc c'est un peu comme le dernier processeur -bien que je suppose que tu puisses faire avec du matériel simple quelques-unes des choses dont tu parles.

JF : C'est pourtant simple ! Les gens sont intimidés par voir une si grosse chose, mais je dois être le seul à utiliser une ou deux de ces choses -c'est les avoir tous en un même endroit, et les avoir tous adaptables l'un envers l'autre, et modulaire, et tout ça.

Et avoir autant d'outils différents ?

JF : Oui ! Entre ceci et les effets que j'ai, c'est tout ce qui est disponible en terme de traitement du son dans le domaine analogique. Pour moi les lois d'un synthétiseur modulaire corrélaient avec les lois de la nature dans un certain sens. Un filtre est basiquement la même

chose que mettre ta main devant ta bouche. C'est un principe qui existe dans la nature, où ils imaginent les des moyens électroniques de produire ce phénomène. Il ne semble pas que la synthèse modulaire ait beaucoup changée depuis son invention dans les années 60. Il y a une quantité infinie de possibilités même s'il n'y a pas une quantité infinie de modules qui peuvent toujours être inventés.

Vous semblez très intimidé par la technologie. Vous avez une approche géniale de celle-ci.

RH : C'est amusant parce que John m'encourage à faire une quantité de travail extrême, alors qu'une quantité d'albums commerciaux minimisent tellement les risques. Nous faisons beaucoup de choses différentes, expérimentales, et nous passons notre temps à essayer d'imaginer les choses.

JF : Oui. Sur *Stadium Arcadium* nous avons fait beaucoup de travail avec des manipulations rapides de bandes et des traitements de guitares harmoniques comme nous t'en parlions. Nous ne savions pas exactement ce que nous étions en train de faire ou si ça allait sonner -nous expérimentions. Etre en studio ne devrait pas être essayer de capturer ce que tu fais. Il devrait y avoir une certaine quantité de ludisme et d'expérimentations pour les possibilités que tu as, quand tu es dans un endroit où tu peux en fait prendre un moment et l'avoir sur cette bande qui peut être manipulée et extraite. Il y a tant de possibilités -c'est une honte pour eux d'aller à la poubelle simplement en reliant les points. C'est amusant d'expérimenter.

J'ai remarqué les cartes de la stratégie oblique sur la console. C'est une approche très Enonesque avec tous les traitements.

[NB RHCPFrance : Les cartes de la stratégies oblique ont été inventées par Brian Eno et sont une sorte de tarot divinatoire destiné à l'artiste contemporain. Plus précisément, il s'agit d'un jeu de cent dix cartes comportant une idée par carte, sensée aider le créateur dans son travail, lui glisser de nouvelles idées et l'orienter vers de nouvelles voix].

JF : Oui, il a été une inspiration. Utiliser le synthétiseur pas à coté des oscillateurs, comme nous en parlions -définitivement il a été un des principaux précurseurs, si ce n'est le précurseur. [C'est comme] l'avoir plus humain et l'avoir avec ces éléments humains.

[Visitez www.johnfrusciante.com pour plus d'informations, musique et notes s'enregistrement.

Visitez www.myspace.com/johnfrusciantemusic pour une vidéo de *The Past Recedes* de l'album *Curtains* au home studio de John.]

Ian MacKaye à propos de John Frusciante

Comme John a travaillé avec Ian MacKaye aux studios Inner Ear de Don Zientara, nous avons pensé qu'il pourrait être intéressant de connaître le point de vue d'Ian sur le travail avec lui. Une conversation avec Ian est toujours une bonne façon de passer une matinée et de pénétrer un peu plus dans le processus créatif de John. Voici ce qu'il avait à dire... -JB

J'ai rencontré les Chili Peppers pour la première fois en 1984, quand je travaillais dans la production de concerts ici, à Washington. J'étais en train de charger des équipements pour le son et de préparer des loges pour des groupes du milieu des années 80 qui étaient en tournée, et les Peppers faisaient l'ouverture d'un groupe britannique, *General Public*. J'avais rencontré Flea une fois des années avant à Los Angeles, et on s'est reconnu l'un et l'autre au concert. Après cela on est juste restés en contact et nos chemins se croisèrent de temps en temps. Je ne connaissais pas John pendant sa première période avec les Chili Peppers, mais quand il est revenu dans le groupe il est venu à un concert de Fugazi avec Flea et on est devenu amis. Depuis le tout début de notre amitié nous avons parlé musique. La profondeur de sa connaissance musicale est fascinante et je pense que nous nous sommes réellement connectés dans ces discussions. A chaque fois que nous passons du temps ensemble nous écoutions des albums et nous parlions d'idées musicales. A un certain moment, j'ai probablement commencé à lui parler de l'idée qu'il vienne à [Washington] DC travailler avec moi et Don (Zientara) à Inner Ear. A un moment, il a accepté l'offre. C'était vraiment un arrangement informel. Je pense qu'il m'a juste appelé à propos de ça un jour et j'ai vérifié l'emploi du temps de Don pour voir s'il y avait du temps.

Les autres enregistrements de lui que j'avais entendu étaient supers, mais certains d'entre eux étaient plutôt orientés vers les improvisations, les intros-outros, en particulier dans *Ataxia*. John est un joueur céleste et il peut faire aller des choses, donc ses albums marchent, mais à cette période-là je revenais du pays de Fugazi où les arrangements étaient rois. C'était le cœur de la manière dont je pensais la musique. Je pense que nous sommes vraiment devenus presque obsédés par l'arrangement. Pour écrire une chanson qui te donne envie de l'écouter encore, une chanson que tu veux écouter deux fois. **Percuter une fois, tout le monde peut faire ça. Rendre cela suffisamment intéressant pour que les gens aient envie de l'écouter une seconde fois.** Une chanson très bien arrangée fait une sérieuse différence en terme de ce que à quoi tu abouties, ce qui est, avec espoir, une bonne chanson. Pour finir, je pense qu'un bon enregistrement ne peut pas sauver une mauvaise chanson, mais une super chanson peut survivre à tout.

John avait ces supers idées, mais il n'avait pas la chance de pouvoir en mettre plein la vue aux gens. Il est donc venu en ville avec moi et Jerry Busher [un *roadie* et un second batteur de longue date de Fugazi, et également membre de *French Toast* qui a tourné avec les Chili Peppers] pour annoncer les idées de chansons qu'il avait. Nous avons tous les trois travaillé très dur pour créer plus de mouvement dans les chansons, plus de dynamique. Après nous sommes allés au studio et nous avons enregistré et mixé tout cela en deux jours. Je pense que John était un peu déconcerté par quelques unes de nos idées pendant la séance. Par exemple, j'aime faire les voix sur la console. Le fait que tu sois en train de chanter tout en étant assis à côté des gens dans la pièce crée une sorte de tension qui peut aboutir à une très bonne performance.

Nous avons également fait des superpositions de guitare avec John qui jouait sur la console de mixage. **Il est un incroyable musicien et c'était vraiment cool de pouvoir le regarder travailler sur les parties. Si j'avais une idée pour une partie ou une approche, il pouvait presque instantanément jouer ce sur quoi j'étais en train de parler et il jouait bien mieux que tout ce que j'avais pu imaginer.** J'ai fait quelques improvisations avec lui quelques fois durant ces années et je peux vous dire ceci : si tu veux te sentir bien à propos de ta relation musicale, joue avec John. Il peut élever la situation.

Nous ne nous donnions pas souvent de coups de têtes, mais il y avait un mot, une parole qui me dérangeait et je voulais qu'il la change. Je pensais que cela sonnait sec. Mais John disait, « Non, non. C'est le mot que je veux utiliser ». Je trouvais que ça sonnait vraiment maladroit quand je l'ai entendu pour la première fois pendant les prises, mais il était sûr de lui et quand nous avons enregistré la chanson, c'était évident qu'il avait raison. Quand tu travailles avec des gens qui ont une vision si précise de ce qu'ils font, tu as juste à leur faire confiance et à ne pas interférer dans leurs choix. Tu devrais être en train de les aider à atteindre leurs objectifs.

John fait partie de ces gens qui peuvent entendre dans leur tête combien de multiples parties marcheront ensemble. Il peut te jouer une partie, en jouer une autre et après une troisième, et si tu les mets toutes ensemble tu obtiens une somme bien meilleure que les trois. Quand cela arrive, c'est une sorte de miracle. Elliott Smith avait lui aussi cette aptitude.

J'étais vraiment, vraiment content de cet album. Quand nous avons fini les mixages, j'ai comme un imbécile pensé que ces chansons étaient tellement biens qu'elles pourraient obtenir quelques diffusions à la radio, mais tout ce que je peux dire c'est que l'album n'a même pas passé l'écran du radar de l'industrie. Même si c'était l'album de John, il ne faisait toujours pas partie de la machinerie, la radio n'était donc pas prête de nous ouvrir ses portes. Encore une preuve que l'industrie en a moins à faire de la musique que de la publicité.

Toujours est-il que les chansons sont supers, tout comme le temps qu'on a passé à faire cet album ensemble. Je ne le sais pas, et John ne l'a pas dit, mais j'imagine qu'être à Inner Ear avec Don était un bol d'air frais de part l'expérience studio qu'il a pu avoir en travaillant sur l'album des Chili Peppers. Par comparaison, **Don et moi somme des luddites. Nous sommes tarés et nous ne donnons pas vraiment un fuck -nous ne faisons pas du tout partie de la machinerie** donc j'aime penser que l'environnement a du être joliment engageant pour lui.

www.dischord.com/band/ianmackaye