

L'enregistrement de *Paradise* fut de la pure folie. Il y avait une ambiance extraordinaire au Trident : un véritable esprit de groupe, des échanges, nombreux, entre musiciens et artistes de toutes sortes. Elton et les membres de Genesis enregistrèrent en même temps que nous. En studio, avec moi, il y avait notamment mes comparses de l'album précédent : l'arrangeur Raymond Donnez *aka* Don Ray, le guitariste Slim Pezin et le bassiste Mo Foster. Parmi les nouvelles têtes, il y avait quelqu'un que Raymond m'avait présenté – et avec qui je collaborerai beaucoup par la suite – un auteur-compositeur et arrangeur de talent qui, à partir des années 1980, composera de nombreuses musiques de films : Alain Wisnack. Alec Costandinos et moi, après *Love in C Minor*, avons pris des chemins différents. À l'époque, un tas de rumeurs ont circulé sur les raisons de la fin de notre collaboration. J'ai toujours une grande admiration pour le talent d'Alec et nous avons partagé des moments intenses et magnifiques. Mais des explosions comme celle de *Love in C Minor* font souvent des dégâts collatéraux personnels. C'est dommage, mais c'est comme ça. Pour *Paradise*, comme pour les albums suivants, Alain, qui maîtrisait parfaitement l'anglais, signera ou cosignera les textes de nombre de mes morceaux, souvent avec Lene Lovich. Il a aussi apporté sa patte de maniaque de la pureté du son, toujours à la pointe des dernières nouveautés technologiques, dans la réalisation de mes albums. Comme moi, Alain était un grand déconneur et un fêtard invétéré.

Nous avons enregistré à un rythme effréné. Comme le studio fonctionnait à plein rendement, chaque groupe avait ses « tranches horaires », de jour comme de nuit. Pendant que les uns occupaient les studios, les autres dormaient quelques heures

dans les sofas explosés. Le lieu était complètement crasseux. Le C.B.G.B., club des clubs du rock underground new-yorkais, était célèbre pour son côté trash : à côté, c'était Versailles ! Et pourtant, même si tout le monde ne voulait pas y aller tant c'était poisseux, c'était la grande époque du Trident... Plus tard, ils ont tout refait. C'était très bien, mais cela avait perdu tout son charme. Le son était toujours bon, mais l'atmosphère n'était plus du tout la même.

Tout cela cependant ne suffit pas à expliquer le contexte de folie dans lequel nous avons enregistré cet album. Les rôles orgasmiques de la plage titre de *Paradise* ont été enregistrés au Trident, mais contrairement à ceux de *Love in C Minor*, ils ne sont pas le fruit du travail des vocalistes. Ils ont été récoltés lors d'une soirée bien arrosée, avec des filles que nous avons rencontrées à l'extérieur et ramenées au studio. Nous vivions une grande époque « sexe » et la situation géographique des studios ne cessait de nous le rappeler. Elle rendait difficile la résistance aux multiples tentations car, dès que l'on sortait pour s'acheter un sandwich, on était entourés de peep shows et de sex shops ainsi que de mille et une créatures prêtes à nous suivre. Parfois, après avoir passé deux jours au studio sans dormir, on émergeait au beau milieu de cette faune constituée de prostituées, maquereaux, clients et dealers. La pluie, la brume, cette impasse glauque... On avait toujours un peu l'impression qu'on allait croiser Jack l'Éventreur.

C'est vrai, j'étais marié. Et amoureux. Mais à l'époque, je me considérais comme un marié célibataire... Oui, c'est définitivement l'expression qui me semble convenir le mieux. Pour moi, l'amour et le sexe étaient deux choses totalement différentes. J'étais très amoureux de ma femme, mais je crois

que je n'avais pas fini de me construire. J'avais encore trop besoin de prouver que je pouvais séduire. Je pense que, tout simplement, dans ma tête, je ne pouvais pas concevoir de n'appartenir qu'à une seule femme. Le contexte n'aidait pas... En cette grande période de libération, et dans un monde qui n'avait encore jamais entendu parler du sida, j'allais de découverte en découverte, tous azimuts : le succès, cette nouvelle vie faite de déplacements constants entre Paris, Londres, New York, où partout, on vivait au rythme de la nightlife... Et puis j'avais toujours eu de moi-même cette image d'un vilain petit canard. Et cela aussi expliquait mon besoin vital de séduire. Plus elles étaient belles, plus elles étaient grandes, plus je les sentais inaccessibles, et plus j'avais envie de les séduire. Il m'a fallu attendre mon second mariage pour comprendre tout cela, près de vingt ans plus tard... Ceci dit, à l'époque, ces aventures que j'avais parallèlement à ma vie de famille n'ont jamais fait l'objet d'aucune discussion, d'aucune dispute dans mon couple. On aurait dit que la question ne se posait pas entre nous. C'était comme cela depuis toujours, et cela ne nous a pas empêchés, jusqu'à un certain point, d'être très heureux. Mon refuge, mon île, mon trésor, c'était elle et mon fils. Ma famille incarnait ma plus belle réussite... Mais la séduction ne s'appliquait pas qu'aux femmes. Il s'agissait bien entendu aussi de séduire le public en tant qu'artiste. C'est une chose que j'ai toujours adoré dans ce métier : c'est un éternel recommencement. Chaque fois que tu finis un album, c'est un nouveau jeu de séduction qui démarre avec le public. Sur scène, c'est la même chose. Mon épouse savait aussi très bien, lorsqu'elle me voyait entouré de grappes de filles à moitié nues, que cela faisait partie du jeu, que c'était Cerrone et pas moi, Marc. C'était un peu comme être la femme

d'un acteur qui joue des rôles de séducteur. Elle n'allait quand même pas passer son temps à me faire une scène chaque fois que je posais avec une fille à poil pour l'une de mes pochettes !

En avril 1977, lorsque *Love in C Minor* sortit enfin officiellement sur le marché américain, le morceau était déjà un classique des clubs des deux côtés de l'Atlantique depuis des mois. La plupart des grands DJs avaient leur copie de l'album depuis bien longtemps. C'est avec amusement qu'ils découvrirent la version américaine de mon disque : la pochette originale avait été changée : la pulpeuse rousse nue et moi avions été troqués contre quatre mains fermement entrelacées : une main d'homme, très mâle et tatouée d'un gros cœur et d'une inscription « *Love* », et trois autres mains de différentes couleurs de peau, dont deux de femmes, et l'autre, difficilement identifiable, pouvant être celle d'un homme ou d'une femme. C'est au révérend Jesse Jackson, parti à l'époque dans une croisade puritaine contre la luxure et le vice, que je devais, indirectement, ce changement de pochette. Ceci dit, si l'on examine de près la pochette qui a remplacé l'originale, elle constitue un joli pied de nez aux défenseurs de la pudibonderie : ces mains d'hommes et de femmes de toutes les couleurs entrelacées sont un magnifique clin d'œil tant à l'esprit hédoniste de l'époque qu'au slogan « *Black and White, united we fight* » qui accompagnait les mouvements d'émancipation des communautés gay, noire et latino-américaine qui commençaient enfin, notamment grâce à la musique, à sortir de leur ghetto.

La sortie officielle de *Love in C Minor* aux États-Unis survint à un moment phare de l'histoire de la vie nocturne new-yorkaise : l'ouverture, à deux pas de Times Square – certes

très près des strass et des paillettes de Broadway, mais aussi en plein cœur du quartier des sex shops de Manhattan –, de la plus grande boîte de nuit de tous les temps, mal à La Mecque de la défonce mondaine. Le Studio 54, et son DJ star de l'époque, Richie Kaczor, contribueront sans aucun doute à la fulgurante ascension de *Love in C Minor* dans les charts. Au même titre que tant de mes contemporains, je ne manquerai pas de contribuer à la labélisation du club en tant que « temple » de l'hédonisme, de la provocation et de l'exubérance. Le Studio 54 était un lieu unique. C'est la boîte de nuit la plus audacieuse jamais réalisée. La discothèque occupait l'immense espace d'un ancien théâtre, qui, avant d'être transformé en boîte par Steve Rubell et Ian Schrager, avait abrité des studios de télévision de la chaîne CBS. L'origine du nom est toute simple : l'entrée des studios de CBS se faisait par la 53^e rue. En transformant l'espace en discothèque, Rubell et Schrager déplacèrent l'entrée de l'autre côté du bâtiment, sur la 54^e rue. Le Studio 54 avait la meilleure sono au monde et les effets de lumières les plus ahurissants ; sa décoration et son atmosphère atteignaient le paroxysme du luxe baroque des seventies. Les nuits y étaient rythmées d'événements sensationnels en tous genres, allant de la descente du plafond de milords géants – ces grandes bandelettes de papier argentées que l'ère disco affectionnait particulièrement, avec les strass et les paillettes –, à la fausse tempête de neige, en passant par l'apparition, elles aussi tombées du ciel, de gigantesques colonnes stroboscopiques de près d'un mètre de circonférence et de six mètres de haut... En coulisses, il y avait une organisation digne de celle d'une salle de spectacle, avec presque autant de régisseurs pour manipuler les différents accessoires utilisés pendant la soirée et assurer la bonne coordination de la « nuit ».