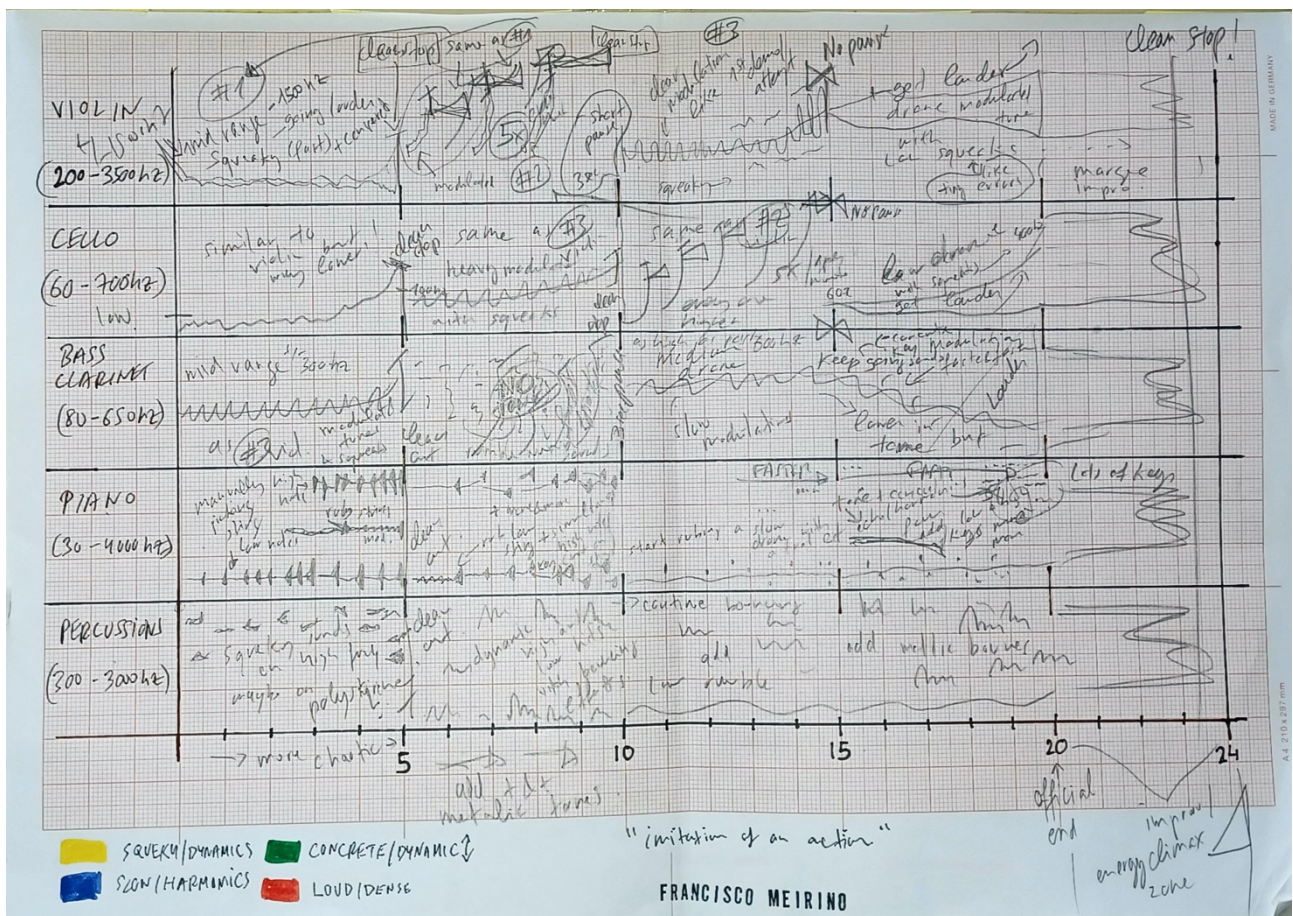


Recordedness - Francisco Meirino



Cet entretien se base notamment sur les disques suivants de Francisco Meirino :

A Perpetual Host

<https://franciscomeirino.bandcamp.com/album/a-perpetual-host>

& La Plainte

<https://franciscomeirino.bandcamp.com/album/la-plainte>

Frantz Lorient : Peux-tu te présenter brièvement ? Quelles sont tes influences ?

Francisco Meirino : Je suis un artiste sonore, dans mon travail j'utilise les rebuts et les débris sonores : le souffle, les parasites électrostatiques, les interférences, les appareils défectueux, les bandes magnétiques abîmées, etc... Cette matière "imparfaite" m'intéresse parce qu'elle porte en elle une sorte d'essence brute qui, pour moi, est essentielle. Je travaille avec des magnétophones et des échos à bandes, le synthétiseur modulaire, les enregistrements de terrain et divers types de microphones. Le placement des micros occupe une place importante dans mon travail. J'aime aussi jouer avec la spatialisation du son et la manière dont tous ces éléments interagissent entre eux.

C'est toujours peu délicat de parler d'influences, mon travail est façonné par un ensemble de références, conscientes et inconscientes : des artistes que j'admire, mes collaborations, des rencontres, mais tout autant par des lectures, des films, des sons captés au hasard et par les bruits de la vie quotidienne. Si je devais mentionner quelques noms, ça changerait probablement chaque jour, mais là, aujourd'hui, je dirais que mon travail s'inscrit quelque part entre la musique concrète, Parmegiani, Malec etc, les musiques contemporaines de Iannis Xenakis ou Jani Christou, la scène noise/expé des années 2000 : Scott Arford, Joe Colley, Graham Lambkin, Tarab, le cinéma de Peter Tscherkassky et les écrits de Samuel Beckett, dont l'exploration de la répétition et de l'absurde résonne profondément en moi.

FL : Comment conceptualistes-tu tes enregistrements ? Est-ce que c'est en improvisant que tu trouves des idées que tu développes et exploites par la suite ou pars-tu d'idées précises de ce que tu entends déjà dans ta tête ?

FM : Un peu des deux, en réalité, étant donné que je travaille dans deux lieux différents, mon atelier et mon home-studio: à l'atelier, j'improviser, je teste des choses, c'est un processus où je fabrique mes propres sons à partir d'éléments trouvés ici et là. J'accumule des matériaux sans but précis, juste pour l'acte de créer et d'explorer. Parfois, c'est à travers ce processus que naissent des nouvelles idées, en laissant libre cours à l'imprévu. Chez moi, dans mon home-studio, le processus devient plus réfléchi. C'est là que je vais re-écouter et décomposer tout ce matériau brut, afin de le retravailler et l'organiser. Cela me permet de constituer une banque de sons que je pourrais réutiliser plus tard.

Quand je suis sur une commande, disque ou tout autre projet, il y a une longue phase de réflexion en amont, avant de produire le moindre son qui me permet de poser les bases avant de me lancer. Ensuite, la phase de montage des sons prend beaucoup de temps ; c'est souvent la plus longue et la plus minutieuse du processus.



FL : Il semblerait que tu t'intéresses, de manière générale dans ton travail musical, à la banalité et aux tensions possibles qui s'y trouvent. On pourrait aussi dire que tu portes un intérêt aux interstices, aux espaces qui se trouvent entre des événements. Comment en es-tu arrivé à focaliser ton regard et ton oreille sur ces espaces et qu'est-ce qui t'y intéresse ?

FM : Je travaille d'un côté avec beaucoup de matériel de mauvaise qualité, souvent en mauvais état, et avec des sons trouvés. Avec le synthétiseur modulaire, je vais chercher des sons à la limite de l'audible, flirtant avec des fréquences presque inaudibles où la lenteur et la durée des modulations de fréquence jouent un rôle fondamental. Ces décalages fréquentiels sont primordiaux, et j'aime les changements subtils, presque inaudibles, mais qui créent des textures fragile et intrigantes où chaque infime variation compte, même si elle peut passer inaperçue.

De l'autre côté, je dispose de bons micros, d'enregistreurs de haute qualité, et j'aime utiliser cet équipement pour enregistrer de la manière la plus précise possible des matériaux qui, à la base, peuvent sembler pauvres en termes de qualité sonore. Je joue beaucoup avec la spatialisation, avec l'exagération de la panoramique. Il m'arrive aussi de faire durer longtemps certains sons qui peuvent sembler pauvres ou ennuyeux, c'est une tentative d'amener l'auditeur à prêter attention à ce qui pourrait sembler anodin ou insignifiant, j'essaie de

transformer ce qui semble trivial en quelque chose de captivant. À l'inverse, quand une situation sonore devient trop évidente, trop « agréable » (évidemment, cela reste une perception très personnelle) , quand l'équilibre s'installe trop facilement, j'aime rompre tout ça assez brutalement, comme un coup de hache bousculant l'écoute et offrant une rupture, un choc. J'ai toujours été intéressé par cette espèce d'amplification du réel qui se passe lors d'un enregistrement, à ce moment, où chaque microphone devient un artéfact capturant non seulement les sons, mais aussi les intentions qui entourent le processus d'enregistrer. Cela crée une relation intime entre l'objet sonore, son environnement et l'intervention humaine, entre ce qui est entendu et ce qui est suggéré d'être écouté.

Ce que j'aime particulièrement, c'est la tension qui se crée entre ces deux extrêmes : d'un côté, le potentiel des défaillances, voire la destruction d'un moment, d'un son, d'une écoute ; de l'autre, l'émergence de moments suspendus, je trouve que c'est une manière de flirter avec la poésie. Parfois pendant les concerts, c'est le volume qui va créer cette tension et qui va pousser (j'espère) l'auditeur à ajuster son écoute, à faire un effort pour s'adapter, pour mieux saisir les enjeux du concert. Il y a quelque chose de fascinant dans ce qu'on peut en tirer, dans cette capacité à manipuler l'écoute, à guider l'attention de manière presque invisible. Pendant le soundcheck, je m'adapte à l'acoustique du lieu et je teste différents matériaux sonores. J'écoute attentivement les réponses en fréquences, j'écoute l'espace du concert et j'observe comment il réagit à mes sons. Ce moment est primordial pour moi, car il me permet de déterminer quelles textures sonores vont s'intégrer au mieux au lieu, ça va me servir à préparer une esquisse qui me servira de guide pour structurer l'improvisation du concert, tout en gardant l'esprit ouvert à l'inattendu.

FL : Qu'en est-il de la forme ? Est-ce que tout se consolide dans le processus ou as-tu une idée compositionnelle de départ ?

FM : Cela dépend du type de travail. Pour les pièces de commande, destinées à des ensembles, ou pour une installation, par exemple, je pars d'une idée très précise, soit au niveau du concept, soit dans le type de sons ou des matériaux sonores que je vais travailler. Dans ces cas-là, je vais structurer : faire une partition graphique, où j'y détaille les durées et les fréquences, en veillant à ce que chaque élément sonore soit parfaitement défini à l'aide de notes d'intentions par exemple.

Pour les autres projets, même si l'approche est plus libre, j'ai toujours une idée de départ, ça peut être aussi simple qu'une phrase que j'ai lue ou écrite, une image ou un film, une sensation lors d'une conversation, ce sont ce genre d'éléments/événements qui vont définir la composition, c'est très personnel et dur à expliquer. Je commence souvent avec des chutes de sons que j'ai créées, travaillées et enregistrées dans mon atelier ou mon home-studio. Je les laisse me guider et j'ajoute des sons, je procède à des coupes, je modifie, j'ajuste sans trop de contraintes jusqu'à que je sois satisfait du résultat. C'est un processus assez organique, où le son me mène et m'oriente, plutôt que l'inverse.

FL : Il y des mélanges de sons électroniques que tu produis avec tes machines et l'utilisation de sons concrets (field recordings, sons pré-enregistrés ou instruments) . Il y a un jeu entre les frontières du concret et du digital créant une partition et un univers musical assez singulier.

Pourquoi ce jeu entre les deux est important pour toi ?

FM : Plus qu'important, je dirais qu'il s'agit simplement que j'aime ce type de sons. Je ne mets pas de hiérarchie entre les types de sons ni dans les moyens que j'utilise pour les produire. Qu'ils soient électroniques ou concrets, peu importe, ce qui compte avant tout, c'est leur capacité à me surprendre. L'équilibre entre ces sons se crée de façon organique, sans effort. Parfois, je me retrouve dans une situation où je ne sais même plus exactement si tel ou tel son vient d'un matériau concret ou s'il est d'origine purement électronique. J'aime quand les frontières deviennent floues, peu importe leur provenance.

FL : J'ai eu l'occasion de t'entendre en live. Une chose qui m'a particulièrement marqué, c'est le jeu sur les sensations physiques. La dernière fois que je t'ai entendu, ton set était plutôt fort en volume et tu as notamment utilisé les fréquences basses produisant une pulsation. On ressentait ces pulsations et ces vibrations puissamment. La physicalité est-elle une chose avec laquelle tu joues consciemment ? Il est difficile de reproduire cela sur un disque. Comment acceptes-tu cette différence ?

FM : Effectivement, j'aime jouer de manière assez intense, mais il faut bien comprendre que cela ne veut pas forcément dire jouer hyper fort tout le temps. J'ai cette réputation qui me suit, celle de jouer trop fort, mais souvent, les gens confondent volume et intensité. Bon, pour être honnête, il est vrai que, pour obtenir certains effets que je recherche, il m'arrive de devoir pousser le volume, parfois atteindre les 100 dB, voir peut-être un peu plus. Mais, d'un autre côté, je joue aussi avec des sons très doux, Ce qui m'intéresse vraiment, c'est la différence de dynamique entre ces deux extrêmes : cette oscillation entre ce qui est trop, et ce qui est trop peu. J'aborde chaque concert de manière différente, en m'adaptant au lieu et à son acoustique. Le son est toujours réglé en fonction de comment la salle « sonne » et de l'endroit où je me trouve pour jouer, en général au milieu du public, mais également par la disposition des haut-parleurs et par leur puissance. C'est un dialogue avec l'environnement, je m'adapte pour que le son se fonde au mieux avec le lieu. Ce n'est pas seulement une question de volume pur, c'est aussi une question de qualité sonore : ce sont les fréquences, leurs harmonies et comment bougent les formes d'ondes dans cet espace qui ont plus d'impact que simplement le volume, à la création de cette sensation de « jouer fort ». Par exemple, un sinus à 4000 Hz à 80 dB peut être bien plus extrême pour l'oreille qu'une texture organique à 98 dB. C'est bien plus subtil que ce que la mesure de décibels peut indiquer.

Concernant la reproduction de cette intensité sur un disque, c'est un défi, c'est sûr, mais il existe des moyens de créer une intensité parallèle à travers d'autres techniques : le travail sur les durées, les changements de registres, les variations dans la dynamique des sons, ou encore un travail minutieux sur les panoramiques, sont tous des outils essentiels pour y arriver.

Je vais toujours penser un disque en fonction du support sur lequel il sera présenté. Si c'est pour un CD, je sais que je peux explorer beaucoup plus la dynamique des panoramiques et la réponse fréquentielle, avec plus de liberté que sur un vinyle ou une cassette, mais ces derniers offrent des possibilités de travailler avec un support qui réagit mieux à la saturation par exemple. Si la musique est destinée à une sortie en ligne, je vais peut-être profiter des possibilités techniques qu'offre ce format, tels que la qualité sonore en 48 ou 96 kHz, ou la possibilité de travailler sur des durées très longues, qui seraient impossible sur un support physique.

Au fond, tout cela se rapproche de mon travail en live : l'endroit où je joue influence profondément la musique. Pour la musique fixée, le support va lui aussi modifier la façon dont la musique va être créée, perçue, écoutée et vécue.

FL : Qu'est qu'un enregistrement te permet de faire ce que tu ne peux pas faire en live ?

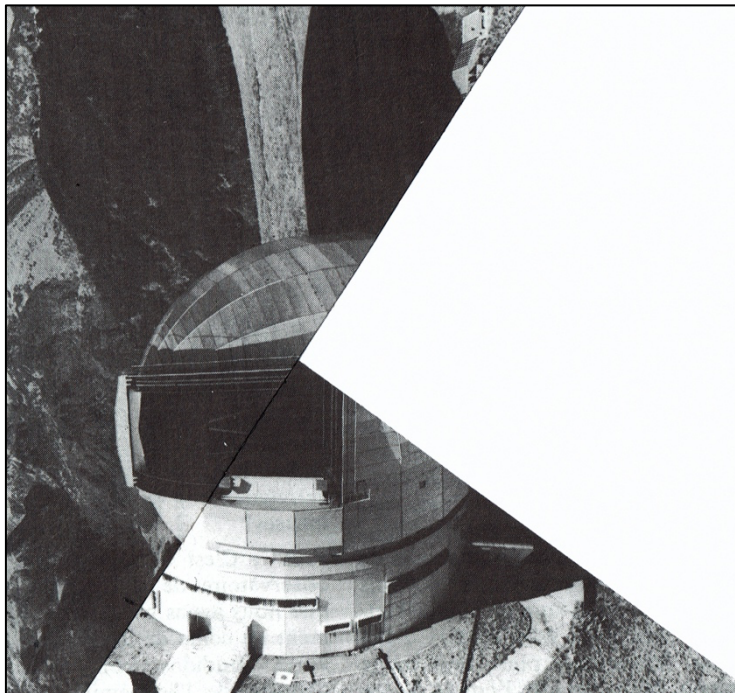
FM : De prendre le temps de bien réfléchir à ce que je veux vraiment présenter, de creuser en profondeur chaque idée, chaque intention, ce temps, qui me permet de peaufiner chaque aspect du travail, et aussi de corriger les mauvaises directions. J'aborde l'enregistrement avec anxiété, je sais que ça va être long, que le processus sera semé de doutes et d'incertitudes... Au fond, faire un disque, c'est déjà prendre le pari de fixer quelque chose sur un support, c'est une question qui dépasse largement la musique elle-même, il faut se poser la question de sa pertinence. J'essaie d'entretenir un rapport assez sain et réfléchi avec cette idée de faire des disques. J'aime faire des disques, mais je ne m'y engage pas à la légère, c'est une chance d'avoir des labels qui s'intéressent à mon travail et me sollicitent, je le vois comme une sorte de validation. C'est un engagement mutuel : je mets mon travail dans ce disque, et eux placent leur confiance et leur argent pour ça. Et comme dans ce milieu, il est à peu-près certain qu'aucun de nous, artiste ou label, ne va réellement gagner d'argent avec un un disque, je trouve que ce disque, cet effort commun entre l'artiste, le label et les personnes qui vont l'acheter, et j'espère, l'aimer, se constitue en objet poétique. Comme le livre et le film, le disque, une fois produit devient autre chose, qui va se modifier lors de chaque écoute. Le concert, en revanche, c'est tout autre chose. C'est une expérience plus immédiate, plus directe. Il y a des risques, mais aussi des enjeux différents.

Je considère ces deux pratiques comme étant très différentes mais complémentaires, chacune ayant son propre langage, son propre rythme, ses propres exigences. Là où l'enregistrement permet de travailler le temps, de contrôler les détails, le concert offre une liberté, une spontanéité qui ne peut exister que dans l'instant présent.

FL : J'ai cru t'entendre dire une fois, lors d'une de nos discussions que tu ne te considérais pas comme musicien. Pourquoi ? ou plutôt, quelle est la différence entre un-e musicien-ne et toi?

FM : Je ne sais jouer d'instrument, en tout cas pas de manière conventionnelle, je ne sais ni lire ni écrire la musique. Si tu me mets un instrument entre les mains, je suis complètement perdu, incapable d'en sortir quelque chose de cohérent, de jouer une mélodie ou un air. J'ai eu une époque où j'étais guitariste et songwriter dans un groupe pop-rock, et même à cette époque, je ne pouvais jouer que mes propres chansons. Dès qu'il s'agissait d'interpréter autre chose, j'étais bloqué.

Pourtant, paradoxalement, j'écris pour des instruments, et j'en joue même parfois sur mes disques, mais ma manière de les aborder est totalement différente de celle d'un musicien traditionnel. Pour moi, un instrument n'est rien de plus qu'une autre source sonore, tout comme le son d'une branche d'arbre en train d'être cassée, d'un train qui passe ou d'une bande magnétique brûlée ou le son d'une auto-harp à moitié détruite. Ces matériaux ont dans ma démarche sonore, une place égale : ce qui m'intéresse, c'est le son qu'ils produisent, pas l'objet en soi. Dans le peu de pratique que j'ai de la guitare, "l'instrument-guitare" avec ses codes et ses pratiques établies, me limitent et m'enferment dans un registre précis, "l'objet-sonore-guitare" lui, m'impressionne beaucoup moins. Mais j'admire beaucoup les musicien.ne.s pour qui j'écris parfois, et qui, grâce à leur technique et leur maîtrise, parviennent à modifier et à repousser les frontières de leur langage instrumental. J'en suis totalement incapable.



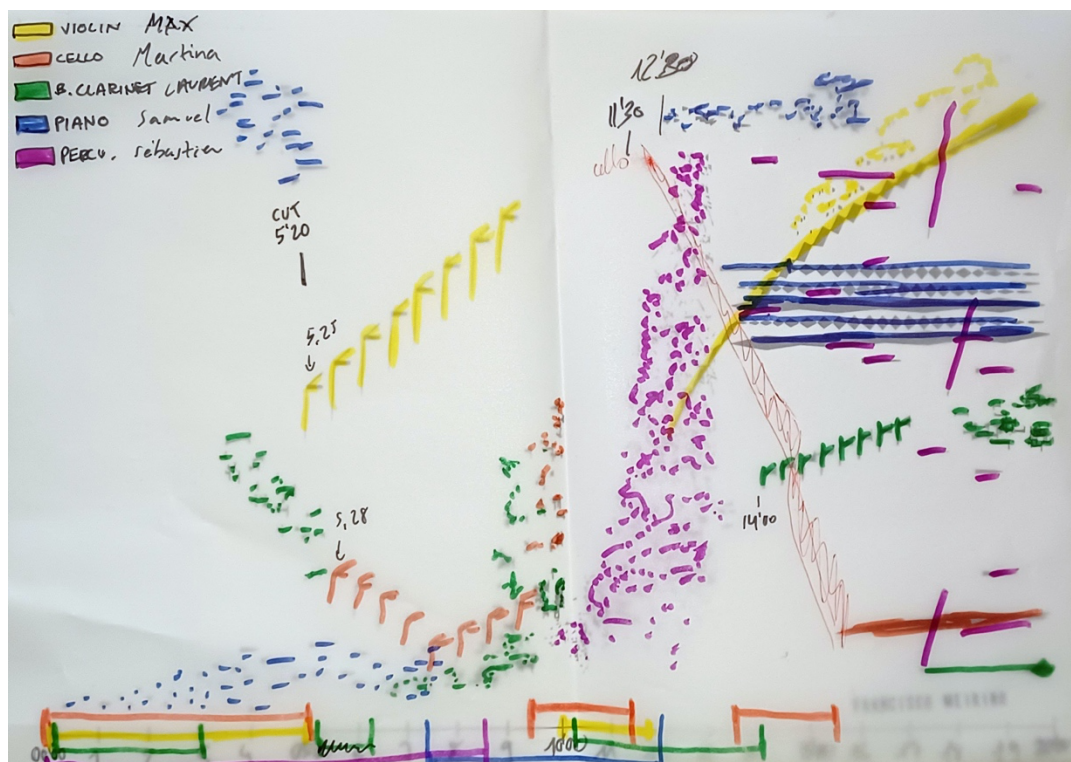
FL : Tu as une pratique visuelle, celle du découpage. En quoi cette pratique t'inspire-t-elle dans ton travail sonore ? En écoutant ton travail, on constate souvent des moments de rupture et cela me fait penser à ton travail visuel.

FM : Oui, il est assez évident que la rupture est l'un des éléments centraux de mon travail, cette notion de rupture et de tension, qui traverse toute ma démarche, se retrouve aussi bien dans ma pratique sonore que dans ma pratique visuelle et écrite. J'essaie d'émuler, dans ces autres formes, mon travail sonore, de transposer certains principes de mon approche musicale dans l'univers visuel. Par exemple, mon premier travail d'écriture/visuel, que j'ai (auto)publié est un livre, *Transduce*, ce projet est basé sur l'idée de recréer une pièce sonore dans un livre, avec des éléments tels que des drones, des boucles et des concepts qui s'entrelacent. C'est une tentative d'appliquer une logique sonore à au support livre.

Dans mon travail de collage, c'est cette même logique de rupture qui est présentée : je fais une coupe au cutter, de manière oblique, puis je réorganise l'image dans l'idée de créer quelque chose de totalement nouveau à partir d'elle. C'est une approche très minimale, presque rigide, mais j'aime cette contrainte, elle me force à pousser mon regard ailleurs, à chercher des significations, à réinventer l'image autrement. Ce travail de collage a été compilé dans un petit livre édité en 2023, intitulé *Let's Keep It As Simple As Possible*. J'ai aussi « écrit » ce livre, *Infernal à l'intérieur*, j'ai pris un roman, au hasard, dont j'ai tracé toutes les lignes presque entièrement au marqueur noir, ne laissant que quelques mots par page. Ces mots forment de petites entités, des mini poèmes qui, au fil des pages, se juxtaposent pour raconter une histoire d'une manière fragmentée. C'est une exploration de l'idée de donner une nouvelle forme à un texte, de le déconstruire pour en faire émerger quelque chose de différent, de plus libre, en jouant avec la notion de contenu et de forme. Cela rejoint cette notion de rupture : rompre avec la structure traditionnelle, pour en faire surgir une nouvelle perception.

FL : Il est dit sur ton site que lorsque tu composes pour des ensembles “tes pièces tentent de briser la barrière entre l'acoustique et l'électronique, de faire sonner les instruments traditionnels, sans modifications externes, comme des sons électroniques et vice versa.” Comment conçois-tu la rupture de cette barrière ? comment ces deux mondes peuvent-ils s'interchanger ?

FM : À la base, ces deux mondes ne me paraissent pas si séparés ou opposés l'un de l'autre. J'ai plutôt l'impression que la frontière qui les sépare est davantage le produit d'une pression sociale ou d'une certaine virtuosité technique, une construction qui découle de normes et de conventions établies. Au fond, les enjeux semblent être les mêmes, peu importe le médium. Cette séparation me semble souvent artificielle. Après tout à l'origine, les instruments électroniques ont été conçus pour imiter, à moindre coût, les sons des instruments acoustiques. L'idée même du synthétiseur est née de cette volonté de reproduire les sons de la trompette, du piano, du violon et d'autres instruments, mais avec un budget plus abordable. J'aime l'idée de renverser cette logique, de retourner cette première intention. Pourquoi ne pas, à l'inverse, essayer de faire en sorte que des instruments traditionnels comme la clarinette ou le violoncelle imitent des sons électroniques ? Pourquoi ne pas pousser un violon à ressembler à une onde en triangle qui vrille sous l'effet d'une modulation de fréquence, ou encore de demander à un violoncelle de se transformer en un parquet qui grince, avec toute la richesse de textures que cela implique ?



FL : Y a-t-il un discours sous-jacent dans tes enregistrements et dans ta musique ?

FM : Je ne sais pas vraiment, peut-être celui que ce sont justement les choses simples, quand elles s'accumulent, qui nous offrent la possibilité de modifier nos réalités. Ces petites choses, qui à première vue semblent insignifiantes, ont en fait, le pouvoir de nous permettre de nous exprimer d'une manière plus directe, sans fioritures ni trop d'artifices. J'aime l'idée que rien n'est figé, rien n'est permanent. Le réel est toujours en transformation, et nous avons cette possibilité, de le façonner à notre manière.

www.franciscomeirino.com

www.franciscomeirino.bandcamp.com

Entretien écrit réalisé en 2025