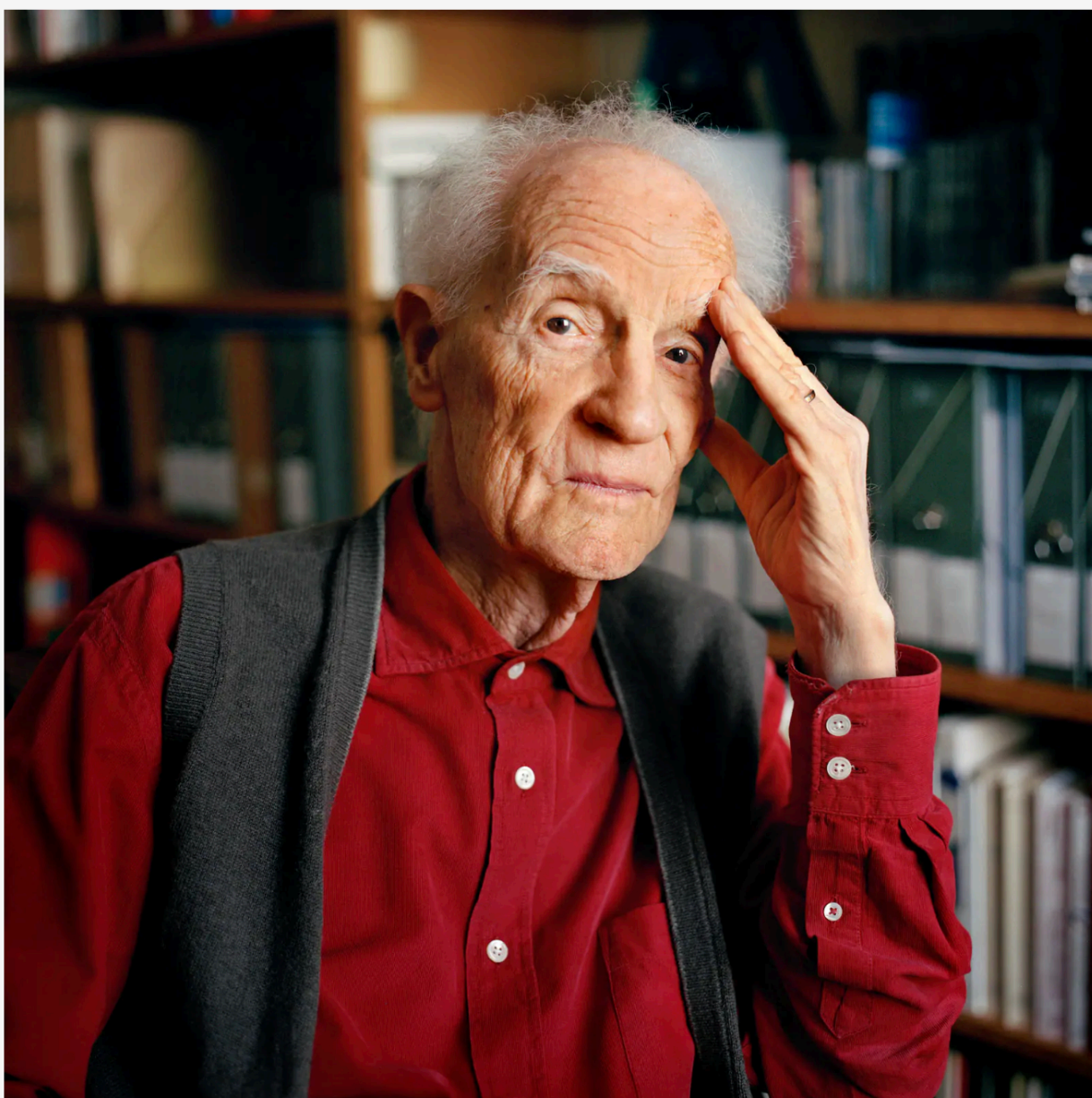


Interview François Bayle, pionnier de la musique «acousmatique» : «Il ne faut pas avoir peur de dire que c'est bizarre, tout ça»

◆ **Réservé aux abonnés** A l'occasion de la reparation de «Jeïta ou murmure des eaux», rencontre fleuve avec le compositeur français, ancien directeur du Groupe de recherches musicales et assistant de Pierre Schaeffer, qui revient sur le singulier processus créatif de son œuvre avant-gardiste.



L'artiste François Bayle à Paris, le 15 mai 2026. (Mathieu Zazzo/Libération)

Par **Olivier Lamm**

Publié le 27/05/2026 à 6h22

Un «*voltigeur*». Voilà comment se croque François Bayle, monstre sacré de la musique électronique française et figure centrale du [Groupe de recherches musicales](#) (GRM) fondé par le père de la musique concrète, [Pierre Schaeffer](#), qu'il rejoignit dès 1958 avant de prendre les rênes de l'institution en 1966. Un mot qui lui sied effectivement dès lors qu'on songe aux oiseaux chers à son inspiration (l'uirapuru d'Amazonie, au chant si fabuleux qu'il lui consacra un chapitre de sa monumentale *Expérience acoustique*, en 1972) autant que les entités cosmiques (la fameuse *Toupie dans le ciel*, 1980) ; mais qui contredit le poids à la fois symbolique, et littéral – combien d'heures de musique en cumulé ? – de son œuvre considérable. En tout cas la repartition de *Jeïta ou murmure des eaux* dans la collection Recollection GRM, qui ravive à la faveur de rééditions ambitieuses les couleurs des classiques du patrimoine de la musique concrète (ou, comme il préfère l'appeler, «acousmatique»), est l'occasion de rappeler la fougue, la jeunesse, la singularité de la musique de Bayle, cet électron imprévisible passé en un éclair d'auditeur libre des cours de Messiaen à homme à tout faire de Schaeffer puis, à la force du culot, force créative et directeur du GRM. Une double casquette qu'il portera plus de trois décennies, au gré des modes, des vents porteurs ou décevants, des menaces et des sauvetages in extremis du GRM – mais ne lâchant jamais le cap ni la foi quant à cette avant-garde merveilleuse qu'a été, que demeure la musique électronique de recherche quatre-vingts ans après les premières études de musique concrète de Schaeffer. François Bayle nous a reçus dans son domicile parisien pour un long entretien, dont nous publions ici des morceaux de choix.

Jeïta est inspirée par la grotte du même nom, au Liban, ouverte au public dans les années 50, puis longtemps inaccessible – notamment pendant la guerre civile. Quel souvenir en gardez-vous ?

Je l'ai connue dans ses derniers moments heureux avant la bascule. La fin de ma composition, sinistre, annonce ça. Il y a des espèces de sifflets, un sentiment de tous aux abris. Mais quand j'y suis allé en 1969, pour l'inauguration [*de la galerie supérieure, ndlr*] c'était le bonheur. On devait faire un festival, une biennale en alternance à Baalbek et Jeïta. Et j'ai programmé le premier concert avec un programme dédié à Stockhausen. Je me rappelle qu'il avait fait venir [Max Ernst](#) et qu'on avait joué *Stimmung*. Il fallait pas que ça se casse la gueule.

Pourquoi vous ?

J'avais fait une pièce qui s'appelait *Espaces inhabitables* qui avait eu le bonheur de ne pas déplaire à Pierre Henry et de paraître dans la collection qu'il codirigeait à l'époque chez Philips, *Prospective XXIe siècle*. Un jour, le spéléologue libanais Sami Karkabi a trouvé dans un aéroport à Rome un éventaire de disques et mon album a attiré son regard, avec sa pochette argentée caractéristique. Ni une ni deux, j'entends le téléphone sonner et quelqu'un à l'appareil qui me dit : «*J'ai découvert une grotte et je voudrais l'inaugurer par un concert de votre pièce.*» C'est comme ça que l'affaire s'est faite. Il y a peu de concours de circonstances aussi étonnants.

Ce qui est étonnant, c'est que ce titre d'*Espaces inhabitables*, pour vous, était théorique.

Et puis bon, c'était tout de même une musique bizarre.

C'est aussi étonnant de vous entendre utiliser ce mot-là, «bizarre», pour une musique que vous avez pratiquée toute votre vie.

C'est une musique bizarre parce qu'on ne comprend pas l'origine des sons, qui sont comme des entités fantomatiques qui se promènent dans l'espace, qui évoquent des causalités trompeuses, parce que dès qu'on a une piste, elle est contredite par un autre événement qui fait appel à d'autres ressources de l'imagination. C'est une musique invisible, les causalités sont refoulées et remplacées par des réminiscences qui sont créées par l'auditeur lui-même, donc chacun a son écoute. Il ne faut pas avoir peur de dire que c'est bizarre, tout ça.

C'est un mot que vous avez dû entendre à peu près tous les jours à l'époque où vous dirigiez le GRM.

On n'y est pas encore pour l'analyse formelle, on n'a pas de musicologie, alors que ça fait un siècle bientôt que cette musique existe. Il y a des grands auteurs, comme [Pierre Henry](#), avec un immense répertoire, mais qui restent inconnus. Pierre, ce grand beethovenien, on l'a réduit aux jerks de la *Messe du temps présent*. Pourtant on a fait des classes au conservatoire, on a essayé d'instaurer un état civil honorable, une raison d'être...

Il y a un public.

Du public qui écoute sans comprendre, qui absorbe, qui vient, il y a beaucoup de monde. Mais on est toujours encore, on dirait, à la lisière – c'est un titre de [Paul Klee](#) - à la lisière du pays fertile.

C'est un paradoxe formidable : le GRM a permis à la France d'être un épiceutre mondial de la musique électronique. Mais il reste méconnu, y compris en France, peut-être même plus en France qu'ailleurs.

Méconnu, c'est quand même trop dur, il y a tout un monde qui grouille sous cette pierre. Mais il faut dire aussi que le prestige de la musique instrumentale est si fort... Elle est réincarnée chaque fois qu'elle est jouée, on voit le pianiste, on voit le chef d'orchestre, on voit un savoir énorme, un travail énorme. La musique électroacoustique se débarrasse de tout ça, c'est un flux qui arrive. On est au cinéma, on écoute des images sonores, on est transporté mais on ne sait pas bien sur quoi fixer l'attention. Il y a encore du chemin à faire pour que ce soit une langue dans laquelle on se reconnaisse.

Vous avez conçu l'Acousmonium, cette forêt de haut-parleurs qui permet l'immersion totale dans le son, pour remédier à ça.

On a fait tout ce qu'on a pu et ça a marché localement. Même si c'est un peu le mythe de Sisyphe, il n'y a pas de concert de répertoire – les concerts, c'est toujours des créations. On ne va pas cracher dans la soupe, hein, c'est bien. C'est une aventure quand même. Et c'est ce qui est bien aussi, il y a des bifurcations, des pertes de perspectives qui font qu'on a l'impression que c'est tout neuf, que ça vient de sortir, comme dirait Coluche.

***Jeïta*, pour vous, c'est une œuvre neuve ?**

Oui, c'est tout neuf. Avec tout de même la distance du matériel utilisé qui date un peu les choses, le type de synthétiseur, les sons qui sont là-dedans. Mais vous savez, je suis un compositeur tardif, j'ai débuté sans beaucoup de formation. Donc je me suis lancé là-dedans... Je faisais un titre par soir, chaque soir, pendant trois semaines. Je venais dans le studio après mon travail à 20 heures et je restais jusqu'à 2 heures du matin. J'étais déjà responsable au GRM. *Jeïta*, c'est une sorte d'improvisation, des idées d'un soir qui au bout de la soirée me donnaient deux minutes, trois minutes, quatre minutes.

Comment improvise-t-on la musique acousmatique ?

On lance un son, on enregistre deux ou trois fois, ça devient une idée, on accroche un autre son... Quelquefois, on a jeté quelque chose qui était bien, il faut le retrouver, il y a des énervements, des gesticulations, la création quoi – la bataille, comme un peintre, comme un écrivain, qui rature, qui cherche, qui trouve. Ce qui est trouvé, en général, est trouvé en un instant. Et puis on passe des heures pour rabouter deux choses qui ne s'emboîtent pas bien.

Votre œuvre est-elle liée à l'évolution de la technique ?

Elle est liée à la vie, à la vitalité de l'invention technologique qui est derrière, de l'attente entre les deux. Il y a des outils, et tout d'un coup on pense à produire un son bizarre qui bouge d'une certaine façon, et puis ça donne quelque chose. Moi, j'ai vécu. Je suis étonné d'ailleurs de cette trajectoire...

Pourquoi étonné ?

Au départ j'étais un petit instituteur de rien du tout. Il n'y avait aucune chance que j'aboutisse à quoi que ce soit. Des compositeurs comme Luc Ferrari, [Ivo Malec](#) ; [Bernard Parmegiani](#) , c'étaient des poids lourds dans la musique.

Mais vous également ?

Oui, moi j'estime que j'étais un peu un voltigeur. J'ai profité un peu de tout, j'ai butiné, j'ai fait des petites choses. Je me considère comme une sorte d'aquarelliste, un Dufy par rapport aux solides peintres qui ont constitué le répertoire. Mais il faut de tout ! Et je ne me suis jamais pris au sérieux. Je me suis toujours dit, le sérieux, c'est les autres.

Vous êtes né à Madagascar.

D'un père menuisier et c'est le plus important. A Madagascar, il fallait tout faire, mettre des volets aux fenêtres, créer des armoires, des étagères. Moi, j'avais une mission exemplaire : je redressais les clous. Parce que la chose rarissime c'étaient les clous, et quand on dévissait les caisses ils étaient tordus. Quand on avait fini quelque part, tous les clous étaient droits donc on pouvait repartir à zéro.

Votre imaginaire serait-il né de cet environnement sonore dans lequel vous avez grandi ?

Je pense que j'écoute la musique comme des paysages. C'est pour ça que je suis venu assez tard aux musiques constituées – Bach, Mozart, Beethoven, Fats Waller, Duke Ellington... Des sons qui bougent, qui sont des friandises, extrêmement agréables dans leur bougé, dans leur manière d'être, dans leur swing.

Et vous disiez que votre formation était limitée : parce que, contrairement à Pierre Henry, vous n'avez pas étudié avec Nadia Boulanger ?

La chance de ma vie, c'est que je suis arrivé au moment où le 33 tours a pris la place du microsillon. J'étais à l'université, à Bordeaux, j'ai délaissé les mathématiques à cause de la musique. Et alors là, j'ai plongé dans la soupe, complètement, parce que, évidemment, j'avais aucun niveau. Donc j'ai pris un petit boulot d'instituteur, puis j'ai entendu parler de Schaeffer, dont j'avais acheté le livre au marché aux puces de Bordeaux. Je ne comprenais rien du tout, mais quand je suis monté à Paris, je me suis dit, j'aurai peut-être des éléments pour comprendre de quoi il retourne. Je m'intéressais aussi au spiritisme, à Gurdjieff, à Ouspensky, des gens qui parlaient de la conscience, des différents états de conscience. Je trouvais que la musique c'était un état de conscience aussi, qu'on traversait des qualités d'attention. Mais j'étais marié, j'avais une famille, il fallait faire attention. Pourtant, j'ai mal tourné.

En allant voir Schaeffer ?

Un beau jour, il a réussi son coup de créer un service avec une capacité d'embauche, et je suis devenu son assistant calepin. C'était un boulot terrible, ça commençait à 10 heures, ça finissait à pas d'heure. C'était la route la plus incertaine qui soit mais j'avais besoin d'un père. De quelqu'un avec une boussole. Le service de la recherche qu'il créait, je me suis embarqué là-dedans, puis j'ai rendu des services et je m'en suis bien sorti.

Combien de temps entre le moment où il engage et celui où vous composez ?

Schaeffer m'a mis en couveuse pendant trois, quatre ans.

Toutes ces années, que vous soyez assistant de Schaeffer ou directeur, vous n'avez jamais cessé de composer.

Grâce au fait que tous les ans il y a quelques jours de congé. J'ai fait toute ma musique dans la période entre le 15 août et le 10 septembre. Je me donnais à faire deux minutes par jour. C'est pour ça que mes musiques sont un peu cavalées comme ça. Le reste du temps j'observais, j'écoutais. J'étais merveilleusement secondé par Ivo Malec, et puis Parmegiani, et il y avait des jeunes, Denis Dufour, Jacques Lejeune, Jean Schwartz... Et Pierre Henry qui continuait sa démarche en solitaire, mais avec beaucoup de sympathie et de liaison avec nous.

Votre dernière création, *Objets*, a été jouée en 2025. Est-ce que vous composez encore beaucoup ?

Non, très peu. Je perds un peu la mémoire, je suis vieux maintenant. Mais enfin, j'essaie de faire quelque chose. Je voudrais composer pour le 100e anniversaire d'Henry en 2027. J'aimerais faire ça avant d'en finir.

François Bayle, *Jeïta ou murmure des eaux* (Recollection GRM, coéditée par le GRM et Shelter Press).