

LE RETOUR AU ROMANTISME

A Emile Bosquet.

Vers 1905, Félix Weingartner, chef d'orchestre des Concerts Kaim de Munich, dans un article qui fit quelque bruit, préconisait comme remède au malaise musical où croupissait l'Allemagne, un *Retour à Mozart*!

A vrai dire, cela ne signifiait pas grand' chose et je le fis remarquer. On ne retourne pas à Mozart, parce que Mozart est un *individu* le plus prodigieusement doué, le plus sensible, le plus abstrait à la fois et le plus pittoresque, le plus candide et le plus habile, le plus musicien et le plus artiste des individus.

Il a su fondre, ou plutôt sans le savoir, il a fondu en une œuvre harmonieuse et parfaite deux tendances, deux caractères, la musique d'expression et la musique décorative, si je puis dire. Il a revêtu de l'enchantement d'une matière adorably sensuelle, la rêverie sentimentale, sans que jamais il y ait rupture d'équilibre entre l'aveu qui pourrait déborder et le charme des caresses qui pourraient distraire.

Et cependant, il est très compréhensible que Weingartner ait regardé vers lui comme vers un sauveur possible. La musique allemande, en effet, se mourait d'hypertrophie sentimentale. Le virus romantique la travaillait, le microbe wagnérien la gonflait à la faire éclater. Elle allait se traînant, appuyée sur ces deux bêquilles dont elle ne pouvait se passer : Wagner et Brahms, une rhétorique grandiloquente et somptueuse et un formalisme de convention.

En dehors de ce prodigieux virtuose, de ce charmeur élégant, de cet amuseur de génie aux idées banales qu'est Richard Strauss et de ce pauvre fou ardent, tumultueux et passionné que fut Hugo Wolf, il n'y avait rien que la pâle école de Munich avec Thüille et Schillings, l'ennuyeux pédant que fut Reger; ce triste Pfistner dont on s'imaginait qu'il allait être le Debussy allemand, ce vieux Bruckner, posthume, pesant, énorme et touchant rêveur, et ce bavard vide et puissant de Malher! Weingartner, kapellmeister magnifique, en fait de musique française, s'était arrêté à Berlioz, dont il est un incomparable interprète; il ignorait le mouvement francophile, qui n'était d'ailleurs pas (l'événement l'a démontré) ce que d'aucuns prophétisaient. Toute la jeune école impressionniste le dépassait, et les Russes pour lui, c'était Tschaikowsky!

Il était d'ailleurs trop Allemand (et c'était le moment de la plus grande Allemagne, du pangermanisme aventureux) pour imaginer que le salut pût venir de l'étranger, de la Russie barbare et asservie ou de la France dont la musique était de l'amusant théâtre.

La candeur lumineuse, la candeur hardie et savante de Mozart l'éblouit. Mais, encore une fois, Mozart est un accident individuel, un miracle qui ne se répète point!

La situation, en France, est diamétriquement différente.

La musique française est, en grande partie, fille de ce pauvre grand Gounod, dont il y a quelque vingt ans, il était de bon ton de sourire.

Berlioz, le romantique Berlioz, dont les idées mélodiques sont si sages, eut de l'influence sur les romantiques allemands et sur les Russes qui nous rendirent sans compter ce qu'ils avaient puise à pleines mains en lui.

De Gounod, ce Gounod aux mélodies charmantes, mélancoliques, élégantes, onduleuses et jolies qu'on dirait d'un Mendelssohn aussi romanesque que l'Allemand, mais moins sentimental et moins pleurnicheur, de Gounod procéda tout ce que nous avons eu de Saint-Saëns à Debussy et la faveur que lui montrent les jeunes n'est pas, de leur part, simple caprice. Franck lui-même a subi sa redoutable emprise, dont il ne s'est jamais complètement dégagé. Il a manqué à Gounod, pour que justice lui soit rendue, qu'il écrivit ce qu'on est convenu d'appeler de la musique sérieuse (musique de chambre, symphonies, sonates) par opposition à la musique de théâtre. A examiner de près son œuvre, on reste stupéfait de ce qu'elle est vivante, forte et riche. Des compositions comme *Gallia*, *Rédemption*, *Mors* et *Vita*, à les bien considérer, tiennent une place que l'on ne saurait faire assez large entre l'*Ete* et le *Saint Paul* de Mendelssohn, le *Déluge* de Saint-Saëns, et *Rédemption*, voire les *Béatitudes* de Franck.

Ce que Gounod a apporté, en effet, c'est la mélodie, rêverie sentimentale, c'est la fleur bleue transposée en français, dont la forme gracieuse est plus élégante, le parfum moins robuste, d'une qualité plus distinguée, de meilleur ton. Et c'est cela même qui est au fond de Saint-Saëns, de Bizet, de Lalo, de Delibes, de Franck lui-même, de Massenet, de Bruneau, ce précurseur du grand Fauré qui ne s'en cachait point et que l'on retrouve dans les premiers Debussy, jusque dans la voluptueuse et chaude *Après-midi d'un Faune*, assez verlainesque et pas mal bourgeoise.

Saint-Saëns qui avait tant de talent, soumit la plante à la lumière des grands maîtres allemands et le coup de soleil du wagnérisme aidant, la plante poussa robuste et forte, mais charmante encore et gracieuse à souhait.

La discipline de Franck, plus sévère encore, d'une logique plus absolue, d'un caractère plus grave, séduisit une élite qui pensait que pour être profond il fallait être pédant ou ennuyeux. En somme, ce qu'il apportait n'était point neutre et surtout point fécond, puisque tout ce qui en sortit fut un formalisme mécanique et lourd.

Mais il apportait son âme réveuse, d'une sensualité mystique fort attrayante et surtout un enrichissement prodigieux de la langue harmonique. Le grand Franck est là, le père, non point le père mais le prophète, de l'enharmonisme, de l'équivoque, de la note chatouilleuse, incertaine, instable d'abord et sur laquelle joue l'acréat piquante de tonalités diverses avant qu'elle ne s'affirme résolument.

Et Fauré le suivit avec un tact, une mesure, un goût, une adresse au service d'une émotion ravissante. Il sut être l'élève de Saint-Saëns qu'avait illuminé le sourire du père Franck, il sut être le plus rare des musiciens, le chantre exquis de cette bourgeoisie d'avant-guerre, intelligente, cultivée, à peine snob, sensible, artiste, dont le seul défaut fut qu'une cloison étanche la séparait du peuple.

Et les belles œuvres poussaient comme des fleurs. La musique française s'éveillait dans une aube parfumée. Le dogmatisme de la *Schola* ne l'étoffait point, parce qu'en face de ce dogmatisme volontaire, hautain, d'une belle tenue, se dressait la fantaisie impressionniste d'un Debussy.

Sur ce mot d'impressionnisme il convient de s'entendre, surtout quand il s'agit de Debussy.

C'était un artiste d'un intellectualisme délicat que Debussy, fils de cette bourgeoisie dont je parlais, qui, si délicieusement, se cosmopolitisait (si l'on veut bien me pardonner cet affreux néologisme).

Il fut charmé par les Russes, lui dont l'éducation avait été solide séduit surtout par la musique et les ballets de l'extrême Orient que révéla l'Exposition de 1889. Je crois que l'on ne saurait trop insister sur cette dernière influence, il saisit ce qu'il y avait en germe de nouveau dans le jeune Fauré et le jeune Bruneau.

Il sentait combien la polyphonie et le chromatisme wagnériens étaient usés, que c'était là une formule bonne désormais à exprimer de gros lieux communs sentimentaux, il sentait que l'enharmonisme de Franck, son dédain de la matière, de la grâce, le mécanisme que l'on déduisait de l'étude de sa forme, aboutiraient à quelque chose d'impuissant, d'insidieux. Autour de lui, les peintres, les poètes, fuyant les chemins battus, le dogmatisme traditionnel, l'impudeur ou l'indiscrétion des confessions individuelles, s'efforçaient de se recueillir et de noter au hasard de leur éclozation, la joie de l'impression momentanée, l'ivresse fugace et divine de la poésie. Dans une langue exquise, en des formes personnelles, subtilement équilibrées et solides, il chanta. Mais cet intellectuel, ce directeur de sonorités, ce chatouilleur raffiné qui conduit le plaisir jusqu'aux confins de l'exaspération, reste et demeure un sentimental et c'est pourquoi il est un très grand musicien.

Ce fut de l'éblouissement ; les gens de ma génération qui ont vécu ces heures de révélation et de bataille s'en souviennent avec ravissement. C'est que nous en avions assez des états d'âme des déballages de sentiments personnels, des confidences, des déshabillages publics et intimes de cœurs.

La voie nouvelle ouverte, tous s'y précipitèrent. Le fait que Fauré après la première *sonate* de violon, telle romance pour piano mendelsohnienne, telles adorables mélodies, tel quatuor, a pu écrire le premier *Quintette*, la *Bonne Chanson* et la *Chanson d'Ève* est un succès qui le soleil de Debussy n'avait pas lui en vain!

Mais ce que Debussy représentait, c'était moins une conception révolutionnaire de la musique qu'une technique, qu'une syntaxe, qu'une orthographe, sinon une langue nouvelle.

Musicalement, Debussy est dans la tradition ; il se distingue d'un Chopin ou d'un Liszt (je ne cite pas ces deux noms au hasard) par son écriture surtout, qui semblait (je dis : semblait) beaucoup plus libre. Avec une pudeur infiniment délicate, sachant qu'il est plus beau et plus habile tout nu, il a dévoué l'instinct sexuel des oripeaux, continuant aux doigts ce qu'il avait voilé.

La matière musicale dont il usa était si précise, la ligne, la tonalité traitait si rare, si neuve, si adroite, que l'on y meprisait et que l'on confonait le contenant avec le contenu. Et tout le monde se mit à essayer de comprendre sa formule. Et la tonalité s'évapora, la sonorité s'exprima sur des frissons irisés, la mélodie se réduisit, se tortilla, les timbres s'ancrent, et la musique, à qui l'on se force d'enlever son ame l'enveloppe, n'est plus qu'une succession de notations pittoresques, de fugitives sensations.

C'est précisément ce que nous voulions, proclamant en chœur les musiciens. Eh oui ! c'est ce que vous vouliez, mais voulez-vous pas aussi le résultat auquel vous êtes arrivé : la musique n'en cressant plus devient élite qui s'en va de jour en jour diminuant (et quand je dis élite je suis généreux), une bourgeoisie nouvelle en formation, sans passe ni tradition qui remplace cette classe moyenne cultivée d'avant-guerre, compréhensive et sensible sous son cosmopolitisme snob ? Cette classe qui forme Gounod, qui, pour elle, embourgeoisé la musique, cette classe qui s'emballe pour Wagner, qui séduisit Franck, que M. d'Indy, un instant parvut à émouvoir et qui faisait ses délices de Fauré, de Duparc et de Debussy, a pour ainsi dire disparu. Un large fossé la sépare du peuple. Et ce fossé s'élargit et se creuse chaque jour davantage entre ce même peuple et la classe montante nouvelle née des aventures de la guerre.

Voulez-vous l'âme de la nation, l'âme vivante, incrédule à ce que vous faites et préférant tel black-bottom ou tel tangos aux subtiles et familières délections sonores que vous imaginez ? Car vous en êtes là. Plus d'états d'âme, n'est-ce pas ? plus de déballage de sentiments, plus de déshabillages, plus d'étagage de cœurs à nu ? À la place de tout cela, vous avez mis des suggestions de décors vides, des trépidations cinéma graphiques, je veux dire quelque chose qui est pour le moins des sons que le cinéma est pour le monde de la lumière, et volontairement, vous avez privé tout cela d'émotion. Vos trucs de cartons valent ils mieux que les cœurs innombrables et encombrants d'autrefois ? Vos evocations sonores ne sont même plus synesthétiques !

Oh ! que l'on m'entende bien. Je n'ai garde de trouver à redire aux procédés à la mode, à la façon actuelle de traiter la matière musicale. La tonalité ? Tant qu'on voudra encore que la belle langue tombe le que les classiques avaient créée et que marchait ondulante et souple sur ses deux jambes, le mineur et le majeur, fut adorable et qu'avec elle connaît avec la langue de Racine et de Malebranche, il est possible, je crois, d'exprimer tous les caprices de l'intelligence, toutes les subtilités des cœurs, et toute l'ivresse infinie des sens. Ce ne sont pas les secondes qui dégringolent le long de quintes arides l'enchevêtrément de neuvièmes ou de quartes, ce n'est pas le souci d'éviter à tout prix un accord parfait, de fuir systématiquement une sixte par hasard frôlée, ce n'est pas la volonté de bannir les cadences parfaites, ce ne sont pas les sour lines mises pourtant l'impossibilité où l'on est désormais d'entendre un son franc dans sa couleur originale, le besoin de demander aux trombones ce que faisaient jadis les flûtes et aux contrebasses de jouer des parties de cor anglais, qui m'effrayent. Tout cela est indifférent. Toutes les caresses, même les plus extravagantes, sont défendables pourvu qu'elles ne caressent pas à vide, pourvu qu'elles aient un but.

Et, ma foi, suggerer des décors de carton n'est pas suffisant. Et c'est pourquoi, aux jeunes et aux chefs de filz eux-mêmes, je dis : regardez en arrière, vers les romantiques, demandez-leur leur secret. Loin de moi l'idée que l'on pourrait revenir à Schumann ou wagnériser à nouveau.

Je ne pense pas, entre nous, qu'il serait beaucoup plus déshonorant d'imiter Liszt ou Chopin que M. Stravinsky que Moussorgsky, que Debussy, que M. Ravel ou même Handel, dont nous avons pu admirer, dans le *Roi David*, la connaissance qu'en avait M. Honegger.

Vous criez : « A bas Wagner ! » Vous traitez Franck de malfaiteur public ! Il me souvient d'un temps où l'on appelait Beethoven :

vieux sourd ». Schubert, « ce type du génie sans culture », étranger à tout principe de construction, chez qui « on ne saurait assez déplorer ce grave défaut de conscience artistique (sic) (ce n'est pas moi qui souligne) qui l'entraîne à écrire à tort et à travers (restic), sans se soucier d'acquérir le talent nécessaire (restic) pour mettre ses idées en œuvres ». Wagner, Beethoven, Schubert ou Franck ne s'en portent pas plus mal, et selon le mot du poète

*Versent des torrents de lumière
Sur leurs obscurs blasphemateurs.*

Les romantiques (et ceci n'est pas à dédaigner) nous apprendront le respect des grands devanciers qui ont déblayé les voies et planté les bornes.

Nous avons à notre disposition désormais un instrument admirablement souple, intimement chatoyant. Il s'agit de le mettre au service de quelque chose. Les romantiques qui furent bavards, sentimentaux, grandiloquents, nous rappelleront qu'il n'est pas d'art sans lyrisme, de Sapho à Verlaine, des Pyramides au Parth non, à Sainte-Sophie ou à Notre-Dame de Chartres, des bas-reliefs assyriens par Phidias et Michel-Ange à Rodin, de Saint-Appolinar de Ravenn à Puvis de Chavannes ou à Corot, du *Te Deum* ou du *Coriolan* à Fauré ou à Debussy, d'*Antigone* à Berlioz ou,

si vous voulez même, aux Affaires sont les Affaires.

Et le lyrisme qu'est-ce, sinon l'explosion du cœur sous le choc d'une émotion ? Et le lyrisme, c'est la création ou l'exploitation de lieux communs sentimentaux. Je m'explique. L'art chante, exprime, un certain nombre de sentiments primordiaux dont l'humanité vit : « Le grand artiste est

celui qui donne à ces sentiments généraux une apparence nouvelle ou, pour des générations, les reyes des hommes viendront nicher ». Preparamon tout de même de jardins où se reposent les songes ! Les romantiques nous diront encore que « c'est faute de s'être rappelé cette loi que des gens comme Debussy ou Fauré n'iront jamais à l'âme des peuples, tandis que eux, avec tous leurs talents, disgracieux et déplaisants, avec leur manque de tact et leur lenteur, le goût, l'ont renié si profondément ».

De celle, nous savons bien que je me dira-t-on. Le lyrisme, mais précisément, nous le condamnons. Cela est décoratif ! Croyez-vous que les *saintes byzantines*, que l'*École d'Athènes* ou la *Dispute du Saint-Sacrement* ou les *Plafonds du Corrège*, que le plain-chant

et la *Messe du Pape Marcel* ne le sont point décoratifs ? Et pensez-vous que tel petit Corot ou Sainte Geneviève veillant sur Paris ne soient pas lyriques ?

« Nous avons changé tout cela. Ce que nous voulons chanter, c'est la vie moderne et ses trépidations ! »

Danser, chantez, chantez donc, chantons ! Qui dit chant dit explosion de joie ou de douleur et dans le cœur merveilleux des arts, la musique, qu'on le veuille ou non, demeure la déesse qui fait sentir le sentiment.

Les grands romantiques nous disent leur secret. Liszt, le plus réservé et qui, par tant de côtés, rappelle notre Lamartine, Liszt ne demande qu'à nous guider. Il ne nous apprendra du métier rien que nous ne sachions, mais il nous confiera que ce qui confère à l'art sa grandeur, son éternité, c'est la flamme du sentiment pur et que l'art qui n'est pas une métaphysique supérieure (et je ne fais pas allusion ici aux vagues et indigestes divagations wagnériennes), je veux dire qui n'essaye pas de fixer l'élan du cœur vers l'absolu, a failli à sa mission et n'a plus sa raison d'être.

L'art n'est pas un divertissement de mandarin, un passe-temps principe-sans-fire ou de dilettanti qui cherchent à se distraire. Il y a d'autres façons de noter l'agitation de la vie contemporaine que de décrire en musiques une partie de rugby ou un match de boxe. Et je pense, d'autre part, qu'un l'exotisme dont on nous sature est vraiment trop facile.

Qu'avons-nous besoin de modèles nègres, russes, cochinchinois, hindous ? Allons tout un peu à la découverte du beau pays de France. Gavotte, nous de ses merveilles. La musique, née de notre amoureuse contemplation, jaillira, neuve, souveraine et belle. Le retour au sol, voilà la source qui rajeunissons que nous rêvons.

En chantant la terre de France, nous chanterons l'âme du monde et le monde, plus riche de la splendeur de notre chant, nous bénira.

Mme Récamier (ou quelque autre), dit-on, cherchait la confirmation de sa beauté dans l'étonnement des petites gens sur son passage. Le juge souverain et en dernier ressort des œuvres du cœur (et l'art n'est pas autre chose), c'est le peuple.

Mais, après tout, voici bien des mots inutiles. Je conseille surtout à mes jeunes contemporains d'essayer d'avoir du génie.

Telle est, en effet, la suprême leçon que donnent les romantiques.

PAUL DE STOECKLIN

Problèmes de la technique instrumentale

par D. S. AISBERG

A Ch.-M. Widor, de l'Institut.

L'automatisme.

Les questions traitées dans l'article qu'en lira ci-dessous ont été à peine effleurées jusqu'à présent dans les écrits d'une expérience de plusieurs années et d'une étude approfondie par l'minent pianiste et pédagogue remarquable qui est le professeur Aisberg et nous sommes heureux d'en faire profiter nos lecteurs.

INTRODUCTION

L'étude de l'automatisme dans les différentes sciences nous montre que leur évolution historique a toujours obéi aux mêmes lois. Au début, nous trouvons une lente cumulation de connaissances, de trouvailles, d'observations, sans aucun lien entre elles, et le plus souvent portant un caractère purement accidentel.

À cette première période, celle de la période de systématisation, de généralisation, de création théorique et de lois. En même temps, les méthodes d'analyse scientifique s'perfectorient et la science nouvelle, s'enchâssant aux autres sciences, se vit le leur donner, et y introduit ses corrections et les complète.

La science de la technique instrumentale a obéi aux mêmes lois générales de l'évolution. Ce n'est qu'en ces dernières années que notre ensemble de connaissance sur cette technique est devenu une science, au sens propre du mot. Après une longue période pendant laquelle furent accumulées des observations et de connaissances diverses et pendant laquelle l'expérience acquise fut transmise par héritage, expérience, d'où l'on tira des règles empiriques, et souvent incorrectes, nous arrivons à une période de révision critique des richesses acquises, à leur généralisation et à leur systématisation.

L'induction et la deduction deviennent les instruments de la pensée scientifique désireuse d'établir les lois générales du jeu musical et d'étudier les procédés d'ordre physiologique liés à lui.

DE LA SCIENCE DE LA TECHNIQUE INSTRUMENTALE

Se distinguant par cela même des autres sciences musicales : théorie, composition, histoire de la musique, qui étudient l'objet même de la création musicale, la science de la technique instrumentale étudie surtout les procédés d'exécution.

Cette définition suffit déjà pour mettre en évidence le rôle que la nouvelle science est appelée à jouer dans la pédagogie musicale dont elle sera le complément et le moyen auxiliaire indispensables. D'autre part, cette définition nous montre que parmi toutes les sciences musicales, c'est la théorie de la technique instrumentale qui est la plus intimement liée aux sciences physiques et biologiques. Pour nous servir d'une expression moderne, nous pourrons encore définir la théorie de la technique instrumentale en la présentant comme une science de Taylorisation et d'organisation scientifique du travail de l'instrumentiste.

Dans la théorie de la technique instrumentale, nous trouvons l'écho de cette tendance générale qui caractérise la direction de la pensée scientifique moderne, la tendance vers l'étude des procédés de travail et vers leur rationalisation sur la base de données acquises, grâce à cette étude préalable. Le maximum de rendement pour un effort minimum, cette devise des industriels modernes pourrait certainement servir également de devise à la science nouvelle de la technique instrumentale.

Quatre facteurs interviennent et agissent mutuellement dans les procédés d'exécution musicale.

Ce sont :

- 1° L'instrument ;
- 2° L'œuvre exécutée ;
- 3° L'exécutant ;
- 4° L'auditeur.

Parmi ces quatre facteurs, il n'y a que l'exécutant qui joue un rôle actif. En effet, c'est lui qui, avec son instrument, transmet la pensée musicale du compositeur à l'auditeur. Essayons donc de nous rendre compte du procédé compliqué de son travail. D'abord ce qui nous frappe, c'est le côté purement mécanique, c'est-à-dire les mouvements. Actuellement, on peut considérer l'étude de ce côté du jeu musical comme très avancée. On trouve aujourd'hui, dans la littérature spéciale traitant de la question des ouvrages fondamentaux sur le travail musculaire de l'instrumentiste et surtout du pianiste, en se basant sur l'anatomie et la physiologie.

Cette partie de la science de la technique instrumentale est, dès à présent, assez développée et a trouvé plusieurs applications intéressantes dans la pédagogie musicale.

Néanmoins, un autre côté de la technique de l'interprétation restait encore dans l'obscurité.

Nous voulons parler du travail d'ordre psychique auquel se livre l'exécutant. C'est en effet de ce côté qu'il faut chercher la solution des nombreux problèmes de notre science. Il ne faut pas s'étonner d'ailleurs, si ce côté principal de la technique a été jusqu'ici très peu étudié. Une telle étude aurait dû être basée sur les données de la psychologie. Malheureusement, la psychologie elle-même se trouvait jusqu'à ces temps derniers sous la dépendance de la métaphysique. Et ce n'est que depuis une vingtaine d'années que la scolaistique inféconde a cédé la place à la méthode expérimentale plus précise, ce qui a donné de brillants résultats. Il en est résulté l'apparition de la théorie des réflexes conditionnels, que nous exposons plus loin. Les conclusions et les lois de cette théorie sont susceptibles de projeter une lumière nouvelle sur la technique instrumentale dont l'étude devient de ce fait beaucoup plus aisée et plus précise. La théorie des réflexes conditionnels, ce merveilleux moyen d'analyse psychologique, a une telle importance dans la science de la technique instrumentale que nous croyons utile d'en rappeler succinctement les lignes principales.

LA THEORIE DES REFLEXES CONDITIONNELS

La vie courante nous offre maints exemples de réflexes simples dont la plupart sont innés et dont l'ensemble constitue ce que l'on nomme instinct. Par exemple, quand nous touchons par inadvertance un objet fortement chauffé, nous retirons notre main avant que ce mouvement, ait pu nous être commandé par le cerveau. De même, si un objet se déplace, une très faible distance de nos yeux, nous les fermions instinctivement. Quant à l'enfant en bas âge, qui ne raisonne pas, ses mouvements aussi sont tous des réflexes simples.

Les quelques exemples que nous venons de citer nous permettent de donner la définition suivante :

On appelle réflexe simple une réaction instantanée de l'organisme contre une excitation extérieure, cette réaction se produisant sans le contrôle du cerveau.

La figure I représente ce que l'on appelle un simple arc réflexe. On voit que l'excitation extérieure est transmise depuis la terminaison du nerf moteur jusqu'à la moelle épinière qui, à son tour, réagit par la voie du nerf moteur sur le muscle correspondant.

Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, le mouvement réflexe se produit sans la participation du cerveau qui n'en reçoit l'impression quo