

# 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 crouissait 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 adorablement 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 béquilles 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 amateur 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 Thuille et Schillings, l'ennuyeux pédant que fut Reger ; ce triste Pfisterer 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 Mahler ! Weingartner, kapellmeister magnifique, en fait de musique française, s'était arrêté à Berlioz, dont il est un incomparable interprète ; il ignorait le mouvement frankiste, 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 Tchaïkowsky !

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 diamétralement 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 puisé 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 procède 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 fût 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'Elie et le Saint Paul de Mendelssohn, le Déluge de Saint-Saëns, et *Rédemption*, voire les *Beautés* 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 véroléesque et pas mal bourgeois.

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 neuf et surtout point fécond, puisque tout ce qui en sortit fut un formalisme mécanique et lourd.

Mais il apportait son âme rêveuse, 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 chatouillée, incertaine, instable d'abord et sur laquelle joue l'acreté 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 chanteur exquis de cette bourgeoisie d'avant-guerre, intelligente, cultivée, à peine snob, sensible, artiste, dont le seul défaut fut qu'une cloison éteinte 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'étouffait 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, séduite 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'infécond. 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 éclosion, la joie de l'impression momentanée, l'ivresse fugace et divine de la possession. Dans une langue exquise, en des formes personnelles, subtilement équilibrées et solides, il chanta. Mais cet intellectuel, ce dilettante de sonorités, ce chatouilleur raffiné qui conduisit le plaisir jusqu'au confinement 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 débâcles de sentiments personnels, des confidences, des déshabillages publics et malscents de cœurs.

La voie nouvelle ouverte, tous s'y précipitèrent. Le fait que Fauré, après la première sonate de violon, telle romance pour piano, mené son nième, telles adorables mélodies, tel quatuor, a pu écrire le premier *Quintette*, la *Bonne Chanson* et la *Chanson d'Éve*, est un peu de ce que 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 charmant tout nu, il a dévêtu l'instinct sexuel des oripeaux, continence aux dogmes, l'avait voilé.

La matière musicale dont il usa était si précieuse, la façon dont il la traitait si rare, si neuve, si adroite, que l'on s'y méprit et que l'on confondit le contenant avec le contenu. Et tout le monde se mit à essayer de se le prendre sa formule. Et la tonalité s'évapora, la sonorité s'éparpilla en frissons irisés, la mélodie se réduisit, se tortilla, les timbres s'amoncelèrent, et la musique, à qui l'on s'efforçait d'enlever son âme, l'enlèvement n'est plus qu'une succession de notations pittoresques, de fugitives sensations.

C'est précisément ce que nous voulions, à proclamer en chœur les musiciens. Eh oui ! c'est ce que vous vouliez, mais vouliez-vous aussi le résultat auquel vous êtes arrivés : la musique n'influe plus sur l'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 tranchée, qui remplace cette classe moyenne cultivée d'avant-guerre, compréhensive et sensible sous son cosmopolisme snob ? Cette classe que l'on a Gounod, qui, pour elle, embourgeoisa la musique, cette classe qui semblait pour Wagner, que séduisit Franck, que M. d'Indy, un instant parvint à émouvoir et qui faisait ses délices de Fauré, de Duparc et de Debussy, a pour ainsi dire disparu. Un large fossé la séparait 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, indifférente à ce que vous faites et préférant tel black-bottom ou tel tango aux subtilités et fantaisies décorations sonores que vous imaginez ? Car vous en êtes là. Plus d'états d'âme, n'est-ce pas ? plus de débâcle de sentiments, plus de déshabillages, plus d'étalage de cœurs à nu ? A la place de tout cela, vous avez mis des suggestions de décors vides, des trépidations cinématographiques, je veux dire quelque chose qui est pour le monde des sons ce que le cinéma est pour le monde de la lumière, et volontairement, certes. Je ne privais tout cela d'émotion. Vos trucs de cartons valent mieux que les cœurs innombrables et encombrants d'autrefois ! Vos évocations sonores ne sont ni plus synthétiques !

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 tonale que les classiques avaient créée et qui marchait onduleuse et souple sur ses deux jambes, le mineur et le majeur, fut adorable et qu'avec elle comme avec la langue de Racine et de Molière, toutes les subtilités des cœurs et toute l'ivresse infinie des sens. Ce ne sont pas les seconds qui dégradent le long de quintes arides l'enchevêtrement de neuvièmes ou de quarts, ce n'est pas le souci d'éviter à tout prix un accord parfait de fuir systématiquement une sixte par hasard frocée, ce n'est pas la volonté de bannir les cadences parfaites, ce ne sont pas les sourdes lignes musées piteuses de l'impossibilité ou 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 contrealtres 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.

Eh, ma foi, suggérer des décors de carton n'est pas suffisant. Il faut c'est pour moi, aux jeunes et aux chefs de file eux-mêmes, je dis : regardez en arrière, vers les romantiques, demandez-leur leur secret. L'un de moi l'idée que l'on pourrait revenir à Schumann ou Wagneriser 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 « malfauteur public ! ». Il me souvient d'un temps où l'on appelait Beethoven : « le

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 (reste), sans se soucier d'acquiescer le talent nécessaire (reste) 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 blasphémateurs.*

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

Nous avons à notre disposition désormais un instrument admirablement souple, infiniment 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-Appollinaire de Ravenna* à Puyvis de Chavannes ou à Corot, du *Te Deum* du *Chœur* à Fauré ou à Debussy, d'*Antigone* à Barentin ou, si vous voulez même, *Les 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. Le 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 rêves des hommes viendront nicher ».

Préparez-vous, car c'est en ce jardin 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 qu'eux, avec tous leurs défauts, disgracieux et déplaisants, avec leur manque de tact et leurs fautes de goût, l'ont remuée si profondément.

De cela, nous ne pouvons que me dire-t-on. Le lyrisme, mais précisément, nous le condamnons. L'art est décoratif!

Croyez-vous que les *bas-reliefs byzantins*, que l'*Ecole d'Athènes* ou la *Dispute du Saint Sacrement* de Savonarole 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!

Dancez, chantez, chantez donc, chantons! Qui dit chant dit explosion de joie ou de douleur et dans le chœur 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 qui cherchent à se distraire. Il y a d'autres façons de noter l'agitation de la vie contemporaine que de décrire en musique une partie de rugby ou un match de boxe. Et je pense, d'autre part, que l'exotisme dont on nous sature est vraiment trop facile.

Qu'avons-nous besoin de la découverte du beau pays de France. Gave nous? Allons tout uniment à la découverte du beau pays de France. Gave nous de ses merveilles. La musique, née de notre amoureuse contemplation, jaillira neuve, souveraine et belle. Le retour au sol, voilà la source du raffinement 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 de technique instrumentale qu'on lira ci-dessous ont été à peine effleurées jusqu'à présent par les écrits d'une expérience de plusieurs années et d'une étude approfondie de la technique instrumentale par un musicien et un pianiste et d'un professeur de piano qui est le professeur de piano de l'Institut de musique de Paris.

## INTRODUCTION

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

A cette première période succède la période de systématisation, de généralisation, de création de théories et de lois. En même temps, les méthodes d'analyse scientifique se perfectionnent et la science nouvelle, s'enrichissant aux autres sciences, se voit leur donner, 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 connaissances sur cette technique est devenu une science, au sens propre du mot. Après une longue période pendant laquelle furent accumulées des observations et des connaissances diverses et pendant laquelle l'expérience acquise fut transmise par hérédité, 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 psychologique 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 pourrions 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 scholastique 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 exposerons 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 dénomme *instinct*. Par exemple, quand nous touchons par inadvertance un objet fortement chauffé, nous retirons notre main avant que ce mouvement, si pu nous être commandé par le cerveau. De même, si un objet se déplace à une très faible distance de nos yeux, nous les fermons 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 1 représente ce que l'on appelle un *simple arc réflexe*. On voit que l'excitation extérieure est transmise depuis la terminaison du nerf sensitif 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 que