

Réflexions sur le style d'« Oberman »

Robert MARCLAY

De tous les écrivains romantiques, Senancour est un des plus préoccupés par les problèmes de l'expression. Déjà dans les « Observations » servant de préface à *Oberman*, l'auteur, qui présente son œuvre et prévient les critiques, caractérise en quelques mots le style des lettres qu'on va lire. On sait en effet que, selon un procédé fréquent dans les romans par lettres de cette époque, Senancour feint de n'être que l'éditeur d'un manuscrit trouvé on ne sait où et dû à la plume d'un jeune inconnu. Il peut ainsi prendre ses distances et se juger. Ce recul lui permet de critiquer le manque de simplicité du genre pastoral et descriptif, à la mode depuis Rousseau, et dont les figures excessives ratent leur effet en affaiblissant l'objet qu'elles voudraient grandir. Senancour s'en prend donc aux clichés romantiques, il cite quelques échantillons des expressions qu'il condamne, comme « l'émail des prés, l'azur des cieux, le cristal des eaux, les lys et les roses de son teint »¹, et d'autres ornements du même type sans efficacité expressive. Il y a chez l'auteur d'*Oberman* la crainte de tomber dans les travers de beaucoup de ses contemporains ; en même temps qu'un souci de vérité, ces réflexions témoignent du désir de s'affirmer d'une manière plus authentique dans le romantisme flamboyant de l'époque.

La première édition d'*Oberman* date de 1804. Une dizaine d'années plus tard, dans le *Mercur de France* de septembre 1811, Senancour publie un article de critique générale consacré au style dans les descriptions². Après quelques réflexions sur les difficultés du genre, il analyse une ou deux descriptions célèbres, en particulier celle du Valais dans *La Nouvelle Héloïse*. Là il trouve l'évocation trop vague et reproche à Rousseau d'avoir décrit les montagnes en général beaucoup plus que le Valais en particulier. Comme dans la préface d'*Oberman*, le jugement est fondé sur un besoin d'authenticité et

¹ *Oberman*, texte original de 1804, publié par André MONGLOND, B. Arthaud, Grenoble et Paris, 1947, 2 vol., t. I, p. XX, note. Toutes les citations de la présente étude renvoient à cette édition. (Nous utilisons l'orthographe actuelle.)

² Le *Mercur de France*, septembre 1811, tome 48, pp. 550-560, « Du Style dans les Descriptions », signé M. S.

de vérité. Mais ce qui surprend dans la suite de l'article, c'est la préférence accordée par Senancour au style de Buffon. Ce dernier serait de ceux qui ont approché le plus de la perfection dans ce domaine par la convenance qu'il y a dans les descriptions de l'*Histoire Naturelle* entre le caractère du style et le sujet traité. Le portrait du « chameau » par exemple fait l'admiration de Senancour et lui paraît un modèle à cet égard. Or tout le monde sait que le style de Buffon est habituellement solennel, d'une élégance apprêtée, peu conforme, semble-t-il, à l'idéal de simplicité et de vérité que Senancour affirme être le sien. En effet, sur les objets les plus anodins, Buffon fait des « phrases », il embellit ce qu'il décrit, selon une vision anthropocentrique et grandiose. Si Senancour l'admire, ne serait-ce pas en vertu d'une conformité profonde et parce que, pour l'auteur d'*Oberman*, la vérité n'a rien à voir avec le réalisme ? La vérité est dans l'homme et non dans les choses, elle est d'ordre moral et psychologique, elle se découvre en soi-même dans la musique intérieure de son être profond.

Dans une approche globale de l'œuvre, on doit d'abord constater qu'*Oberman*, que l'on a pu classer, faute de mieux, dans les romans par lettres, ne présente ni les caractères d'un roman ni ceux du genre épistolaire³. Le mouvement narratif est presque nul, l'intrigue n'existe pas, le sujet n'est autre que l'épanchement lyrique d'une sensibilité riche, la confidence, plus que la confession, d'un désenchanté. Comme beaucoup de romantiques, Senancour fut un oisif et un rêveur ; son œuvre est le journal d'une pensée narcissique à la recherche d'un bonheur illusoire. C'est la méditation d'un homme seul que les contacts avec autrui n'ont jamais satisfait, que la nature exalte pour un temps sans lui donner du réel une approche authentique. « La vie réelle de l'homme est en lui-même, celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée. Les choses agissent sur lui bien plus encore selon la situation où elles le trouvent, que selon leur propre nature⁴. » La réalité n'a donc pas de prise sur l'homme, sa vie psychique ne peut être modifiée par les événements extérieurs.

De plus les lettres d'*Oberman* ne parviennent pas à nous donner l'illusion de vérité, comme c'est habituellement le cas pour celles de Julie et de Saint-Preux. C'est qu'ici le correspondant d'*Oberman*, à qui sont adressées les lettres et qui est censé lui répondre, n'a aucune présence, il n'est jamais nommé par son nom, il ne répond guère ou, s'il le fait, on ne connaît ses réponses que par les allusions d'*Oberman*, toujours imprécises et discrètes. Il n'y a donc aucun dialogue véritable entre les deux amis. C'est comme si les lettres n'avaient aucun écho, comme si l'appel d'*Oberman* n'était pas entendu. Si le dialogue semble exister parfois, il est purement intérieur, il ne renvoie qu'à *Oberman* et ne donne aucune réalité au correspondant fictif.

Ce n'est donc pas sur le plan romanesque que se fait l'adhésion du lecteur aux lettres d'*Oberman*, la forme épistolaire est ici sans efficacité pour

³ « Ces lettres ne sont pas un roman. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement ; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais. » *Oberman*, t. I, pp. XVI-XVII.

⁴ *Oberman*, t. I, p. 6.

créer l'illusion. *Oberman* doit être lu comme une série de plaintes, de variations musicales et morales sur la solitude et le bonheur impossible. C'est au niveau poétique que l'adhésion doit se faire, si l'écriture de Senancour est encore en mesure de toucher un lecteur moderne. C'est ce que nous essayerons de voir.

Auparavant une dernière remarque d'ordre général s'impose encore. Senancour est un désabusé. Pour lui le contact est rompu entre l'univers et l'homme, d'où l'ennui, le malaise profond de la vie. L'auteur définit ce « mal du siècle » par des expressions très fortes du type de celles-ci : « l'intolérable vide que je trouve partout »⁵ ; « un vide inexprimable est la constante habitude de mon âme altérée »⁶. L'expression de ce malaise, de la distance douloureuse entre le monde et l'homme, confère à l'œuvre sa tonalité et son mouvement. Tonalité triste, évidemment, mais en même temps solennelle, parce qu'elle exprime un destin, celui d'Oberman condamné par le hasard à vivre malheureux. « Je ne sais ce que je suis, ce que j'aime, ce que je veux ; je gémiss sans cause, je désire sans objet, et je ne vois rien, sinon que je ne suis pas à ma place »⁷. » Ce sentiment de n'être pas intégré dans le monde n'a rien d'original. On le trouve chez la plupart des romantiques. Il existe chez Rimbaud et, bien sûr, dans les œuvres de nos contemporains. Ce qui est particulier à l'auteur d'*Oberman*, c'est le ton et la nature de sa plainte, le mode grandiose de ses lamentations, la solennité de son écriture. On serait tenté de dire que l'impossible contact d'Oberman avec le reste des hommes se répercute sur le plan de l'expression, comme s'il y avait entre le référé imaginaire ou réel et l'œuvre écrite le même vide que dans la vie de Senancour, dans sa conscience de n'être pas au monde. Ainsi le style de Senancour plane dans la généralisation morale, l'éloquence, le morceau de bravoure lyrique ou les descriptions léchées, à la manière de Buffon.

Nous examinerons successivement trois types de textes où se manifestent avec plus d'évidence les particularités de ce style abstrait et distant, harmonieux, solennel et généralement tendu. Nous verrons d'abord des passages descriptifs tirés surtout des lettres concernant le Valais, puis des textes de réflexions morales et enfin des développements de nature lyrique. Il n'est pas étonnant que ces textes présentent des caractères communs ; tous contribuent d'une façon ou d'une autre à créer ce qu'on pourrait appeler le style d'apparat propre à *Oberman*.

Commençons par la fameuse lettre VII datée de Saint-Maurice, 3 septembre, an I⁸. Le jeune Senancour avait quitté Paris pour la Suisse le 14 août de cette année-là. Après avoir longé le Léman, il avait cherché à s'établir près de Saint-Maurice, dans une demeure campagnarde que l'on voit encore au-dessus de Massongex⁹ et qui prend le nom de Charrières dans le roman. La lettre VII raconte une ascension d'Oberman au pied de la Cime-de-

⁵ *Oberman*, t. I, p. 20.

⁶ *Oberman*, t. I, p. 27.

⁷ *Oberman*, t. I, p. 195.

⁸ *Oberman*, t. I, pp. 45-54.

⁹ Cf. André MONGLOND, *Le Journal intime d'Oberman*, Arthaud, 1947, pp. 77-80.

Si maintenant on considère un passage plus strictement descriptif, plus retenu, on peut relever des procédés identiques, utilisés cependant avec plus de discrétion. Il s'agit de la présentation de Charrières, la maison louée par Senancour près de Massongex et décrite par Oberman à la lettre V¹⁹. Ce dernier est à la recherche de la maison de ses rêves, qu'il découvre dans une clairière isolée : « Un logement passable, une grange en bois, un potager fermé d'un large ruisseau, deux fontaines d'une bonne eau, quelques rocs, le bruit des torrents, la terre partout inclinée, des haies vives, une végétation abondante, un pré universel prolongé sous les hêtres épars et sous les châtaigniers jusqu'aux sapins de la montagne : tel est Charrières²⁰. » Cette longue phrase sans verbe suggère évidemment la simplicité de la demeure choisie et le caractère naturel et protégé du site environnant. L'inventaire n'accorde rien au pittoresque, rien aux sens, sauf le bruit des torrents, qui est plutôt un cliché romantique. Les couleurs sont absentes et les épithètes utilisées sont communes : *passable, large, bonne, abondante, universel*, elles humanisent le tableau, sans le décrire et, il faut le reconnaître, sans le grandir, pour le moment.

Mais à la page suivante Oberman prend son envol :

« Le ruisseau traverse circulairement la partie que je me suis réservée. Ce sont les plus mauvaises terres, mais les plus beaux ombrages et les recoins les plus solitaires. La mousse y nuit à la récolte des foin ; les châtaigniers trop pressés, y donnent peu de fruit ; l'on n'y a ménagé aucune vue sur la longue vallée du Rhône ; tout y est sauvage et abandonné : on n'a pas même débarrassé un endroit resserré entre les rocs, où les arbres renversés par le vent et consumés de vétusté, arrêtent la vase et forment une sorte de digue : des aunes et des coudriers y prirent racine, et rendent ce passage comme impénétrable. Cependant le ruisseau filtre à travers ces débris ; il en sort tout rempli d'écume pour former un bassin naturel d'une grande pureté. De là il s'échappe entre les rocs ; il roule sur la mousse ses flots précipités ; et, beaucoup plus bas, il ralentit son cours, quitte les ombrages, et passe devant la maison sous un pont de trois planches de sapin²¹. »

Dès la première phrase le texte prend une tournure solennelle par l'emploi assez rare de l'adverbe *circulairement*. Cette impression se confirme à la phrase suivante avec l'emploi des trois superlatifs : *les plus mauvaises terres, les plus beaux ombrages, les recoins les plus solitaires*, alors que plus loin des expressions très littéraires « civilisent » les objets décrits : *consumés de vétusté, tout rempli d'écume, ses flots précipités, il ralentit son cours, quitte les ombrages*. Ces tournures transposent le tableau dans un monde élégant et policé. Senancour évoque sa maison avec la sensibilité d'un citadin cultivé, il perçoit la campagne comme une entité morale, à peine moins embellie par le prestige du beau style que celle des romans précieux. Ici il évoque le ruisseau comme s'il s'agissait d'un grand fleuve humanisé, conscient.

¹⁹ Oberman, t. I, pp. 35-42.

²⁰ Oberman, t. I, p. 41.

²¹ Oberman, t. I, p. 42.

La conclusion de la lettre sur Charrières confirme bien le caractère solennel et stylisé de la vision d'Oberman. On sort, il est vrai, du domaine descriptif, mais cette envolée dans l'expression emphatique d'une vérité morale est significative :

« On dit que les loups, chassés par l'abondance des neiges, descendent, en hiver, chercher jusque-là les os et les restes des viandes qu'il faut à l'homme même dans les vallées pastorales. La crainte de ces animaux a longtemps laissé cette demeure inhabitée. Pour moi ce n'est pas les loups que j'y craindrai. Que les hommes me laissent libre, du moins près de leurs antres²² ! »

Les éléments symétriques de cette conclusion constituent une sorte de chiasme où s'entrecroisent, pour finir par s'interchanger, les deux termes : *loups, homme*. Déjà la première phrase laisse entendre que les hommes sont des loups, puisqu'ils sont carnivores (les os et les restes des viandes). Quant au dernier mot de la clause, il confirme sans équivoque l'assimilation suggérée plus haut. Par ailleurs, l'idée de crainte passe du schéma habituel : la crainte des loups (qui laisse cette demeure inhabitée) à la crainte des hommes (ce n'est pas les loups que j'y craindrai). Il ne s'agit pas de juger de la vraisemblance du référé, ni de la grandiloquence du propos. Bornons-nous à relever, une fois de plus, la genèse du procédé stylistique. Même lorsqu'il part de notations toutes simples, comme la maison de Charrières, Oberman prend très vite son envol. Sa vision morale de l'univers, sa philosophie pessimiste et la musique intérieure de sa mélancolie font qu'il ne semble à l'aise que dans le sublime.

L'étude de passages directement philosophiques ou moraux va confirmer cette constatation. Il n'est pas nécessaire de nous y arrêter longuement, nous ne ferions que répéter ce qui a été dit. Il suffit de rappeler qu'Oberman veut être avant tout une œuvre morale. Dans le texte original nous trouvons une table analytique, qui, sous le titre d'*Indications*, présente par ordre alphabétique les sujets traités dans les différentes lettres. Senancour disserte sur l'adversité, l'amour, le bonheur, l'idéal, l'immortalité et cent autres sujets généraux. Il lui arrive aussi de ciseler, à la manière des classiques, une sentence lapidaire avec la recherche d'un effet. Dissertations et sentences présentent le même degré d'abstraction et le même apprêt que les textes étudiés plus haut. Le besoin de plénitude formelle et le sens de l'harmonie et du rythme conditionnent la pensée de Senancour. D'où le balancement des phrases dont le mouvement s'appuie solidement sur des reprises, des symétries ou des antithèses. C'est le principe de la redondance dont il a déjà été question. Ainsi la structure de cette phrase, de nature strictement rhétorique, doit son dynamisme aux mots d'appel (assez... pour) aux répétitions des mêmes groupes syntaxiques :

« Le cours du monde est un drame assez suivi pour être attachant ; assez varié pour exciter l'intérêt ; assez fixe, assez réglé pour plaire à la raison, pour amuser par des systèmes ; assez incertain pour éveiller les désirs, pour alimenter les passions²³. »

²² *Oberman*, t. I, p. 42.

²³ *Oberman*, t. II, p. 191.

Tous les termes de cette phrase sont des concepts très généraux, abstraits et un peu flous dans leur contenu sémantique. La recherche est au niveau de la structure rythmique du morceau. La phrase a un caractère fini, fermé, on peut l'isoler dans son contexte, comme une sentence ou une maxime. Elle présente le plus haut degré de généralisation et d'abstraction.

La démarche qui consiste à condenser en une forme lapidaire et définitive une constatation morale est en fait classique. Elle découle du plaisir de maîtriser l'expression de sa pensée en lui donnant le maximum de portée et l'effet le plus intéressant, sinon le plus inattendu. C'est pourquoi la maxime doit se couler dans une structure très sûre de manière à amplifier le plus possible la vérité générale, à laquelle il faut donner une valeur universelle en la proclamant. Le style de Senancour tend à la sentence, il est au niveau de la proclamation. Témoin des phrases comme celles-ci :

« Si l'homme qui croit à la fortune ne voit point le malheur venir du dehors à sa rencontre, il ne saurait tarder à le découvrir en lui-même. »

« Quand nous avons tout arrangé, tout obtenu pour jouir toujours, nous avons peu fait pour le bonheur. »

« Si les hommes que le sort favorise n'ont pas de grands sujets de douleur, les plus petites choses suffisent pour en exciter en eux²⁴. »

« L'homme qui travaille à s'élever, est comme ces ombres du soir qui s'étendent pendant une heure, qui deviennent plus vastes que leurs causes, qui semblent grandir en s'épuisant ; et qu'une seconde fait disparaître²⁵. »

L'élément stylisant de ces phrases est dans le rythme et les antithèses : *au-dehors / en lui-même ; tout arrangé, tout obtenu / peu fait ; grands sujets de douleur / petites choses ; travaille à s'élever... / fait disparaître*. C'est le style solennel et déclamatoire.

La solennité atteint son comble dans certains passages lyriques qu'il faut analyser pour finir en étudiant un nouvel élément de stylisation, le cliché. On sait que Senancour le condamne dans les *Observations* préliminaires d'*Oberman*, au nom de la vérité. Il s'agirait bien entendu de s'entendre sur la vérité dans le style, nous en parlerons en conclusion. Pour l'instant, essayons de préciser la signification du mot cliché, en notant au départ que, à la suite de Michael Riffaterre, nous ne lui donnons aucune valeur négative ou péjorative²⁶. Le cliché est une forme particulière du message linguistique qui, au lieu de rechercher l'originalité ou l'imprévu, puise dans un arsenal d'expressions toutes faites des tournures facilement prévisibles et engendrées par l'automatisme de l'esprit. Le cliché appartient aux éléments préfabriqués du langage, c'est pourquoi il est presque toujours perçu comme un emprunt ou une facilité. Le type de cliché le plus fréquent est constitué par une épithète passe-partout et peu expressive dont la fonction est de pure redondance comme *vertes prairies, bonheur indicible, musique ineffable, charme pénétrant* et tant d'autres expressions très courantes qui, comme disait Lanson : « servent à ne pas penser ». On voit qu'il est difficile de parler du cliché sans

²⁴ *Oberman*, t. I, p. 135.

²⁵ *Oberman*, t. II, p. 25.

²⁶ Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, « Fonction du Cliché dans la prose littéraire », pp. 161-181.

porter de jugement négatif. Essayons pourtant de considérer objectivement sa valeur stylistique, sans préjugé. Notons aussi que le cliché est toujours fonction du contexte ; c'est la tonalité du passage, son genre, qui font apparaître telle ou telle expression comme un cliché ou au contraire l'aspirent et l'assimilent au point qu'il n'y paraît plus rien. Les pages des plus grands écrivains contiennent de nombreux clichés : Riffaterre en relève sans peine chez Fénelon, Proust ou Julien Gracq ; loin de nuire à la valeur expressive d'un texte, ils peuvent contribuer à sa plénitude.

Il y a des clichés d'apparat qui endimanchent le style — chez Buffon par exemple —, qui le maintiennent à un certain niveau de grandeur ou de tension, qui contribuent, selon l'écriture choisie, à la majesté du rythme ou au drapé de la phrase. Nous savons qu'Oberman « lance » ses phrases, les gonfle et les amplifie selon la technique de la période, soignant particulièrement ses crescendo, ses symétries et ses clausules. Le cliché, comme nous allons le voir, fait partie de cette esthétique du grandiose et de la plénitude.

Dès la première phrase de la première lettre, nous sommes en présence de ce procédé d'amplification dû à l'usage d'une formule cliché. Oberman a quitté Lyon où il a séjourné quelque temps sans projet précis. Le voici maintenant à Genève, il annonce le fait à son ami : « ... et maintenant j'ai tout quitté, me voici sur une terre étrangère ²⁷ ». Cette formule facile donne le ton et contient une grande force expressive : la *terre étrangère*, c'est évidemment beaucoup plus pathétique que *Genève* ou *la Suisse*, d'autant plus qu'Oberman a tout quitté. Le cliché romantique du pauvre exilé malheureux définit dès le départ la situation du héros et confère à l'œuvre sa vibration lyrique.

Dans la lettre VII, relatant l'ascension à la Dent-du-Midi, nous avons relevé beaucoup d'expressions du même type dont l'effet grandiose s'accordait très bien avec l'intensité de l'émotion : *l'immobilité silencieuse*, *les monts déserts*, *l'unité sublime*, *l'immensité sans borne*. Plus le lyrisme est tendu, plus les expressions de ce genre sont nombreuses. C'est le cas, par exemple, dans ce passage de la lettre XI, où Oberman évoque son enfance :

« Temps perdus, et qu'on ne saurait oublier ! Illusion trop vaine d'une sensibilité expansive ! Que l'homme est grand dans son inexpérience : qu'il serait fécond, si le regard froid de son semblable, si le souffle aride de l'injustice ne venait sécher son cœur ! J'avais besoin de bonheur. J'étais né pour souffrir. Vous connaissez ces jours sombres, voisins des frimats, dont l'aurore elle-même épaississant les brumes, ne commence la lumière que par des traits sinistres d'une couleur ardente sur les nues amoncelées. Ce voile ténébreux, ces rafales orageuses, ces lueurs pâles, ces sifflements à travers les arbres qui plient et frémissent, ces déchirements prolongés semblables à des gémissements funèbres : voilà le matin de la vie : à midi, des tempêtes plus froides et plus continues ; le soir, des ténèbres plus épaisses : et la journée de l'homme est achevée ²⁸. »

²⁷ Oberman, t. I, p. 1.

²⁸ Oberman, t. I, p. 65.

Toutes les épithètes et les expressions de ce texte ne sont pas des clichés au même degré. Si l'on peut dire qu'une illusion est toujours *vaine*, une sensibilité habituellement *expansive* (elle s'épanche avec effusion), que les rafales sont naturellement *orageuses*, les tempêtes *froides*, les ténèbres *épaisses* et que l'on sent la facilité dans ces groupes de mots, d'autres formules sont moins directement perçues comme des clichés. Cependant dans l'ensemble du passage, les adjectifs utilisés ne déterminent que très faiblement ou même pas du tout le nom qu'ils accompagnent. Ils le gonflent plutôt selon le type de redondance déjà étudié. *Regard froid, souffle aride, jours sombres, traits sinistres, voile ténébreux, gémissements funèbres* sont bel et bien des clichés. L'épithète ajoute peu de sens au message linguistique, mais elle lui donne beaucoup d'ampleur sur le plan poétique. Il s'agit de clichés d'apparat qui, une fois de plus, solennisent le texte, comme, plus loin, *le matin de la vie et la journée de l'homme*. Ces périphrases sont des clichés caractérisés au même titre que, plus bas, dans la même lettre : *la saison des orages et la nuit ténébreuse*.

Les passages comme celui que nous venons d'étudier sont fréquents dans les lettres d'*Oberman*. Ils constituent l'aboutissement prévisible d'une esthétique de la plénitude. Ce sont les moments les plus tendus composés selon une rhétorique solennelle dont nous avons tenté de déterminer la nature. Qu'il s'agisse de descriptions grandioses ou endimanchées, de textes déclamatoires sur des lieux communs ou de morceaux lyriques très soutenus, le style d'*Oberman* prend toujours de la hauteur : il proclame plus qu'il ne dit, il chante et poétise tout ce qu'il décrit. Il n'est pas surprenant que Senancour se réfère à Buffon.

On peut se demander en conclusion ce que devient l'idéal d'authenticité et de vérité proclamé par Senancour. N'a-t-on pas l'impression qu'il est en contradiction avec ses principes ? Il faudrait, pour répondre, aborder un problème fondamental, celui de la nature du style. Depuis Buffon, toutes les tentatives pour donner du style une définition irréfutable ont abouti à des constatations fort intéressantes, mais toujours fragmentaires, qui remettent en question, pour finir, ce qu'elles voulaient cerner d'abord²⁹. On en revient aux affirmations célèbres : « Le style, c'est l'homme même », ou « Le style est l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées ». Senancour, au niveau de sa conscience littéraire, était certainement persuadé qu'il faisait vrai. Mais le style est aussi la part profonde et secrète de l'écrivain. La solennité et l'apprêt caractérisent le « mouvement » de Senancour, et révèlent, sans doute à son insu, sa nature intime. Ils sont en conformité avec la vision romantique de l'univers, qui plane au-dessus d'un monde dont on se sent exclu. C'est ce qui explique le succès d'*Oberman* en son temps, mais aussi l'oubli dans lequel l'œuvre est tombée.

²⁹ Cf. Georges MOUNIN, *Clefs pour la Linguistique*, Ed. Seghers, Paris, 1971, pp. 165-185.