

L'Obstacle romanesque dans quelques œuvres de George Sand

Nicole Bothorel

Volume 3, numéro 1, avril 1970

Problèmes de technique romanesque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500112ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500112ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bothorel, N. (1970). L'Obstacle romanesque dans quelques œuvres de George Sand. *Études littéraires*, 3(1), 65–75. <https://doi.org/10.7202/500112ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

L'OBSTACLE ROMANESQUE DANS QUELQUES ŒUVRES DE GEORGE SAND

nicole bothorel

Dans *les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, E. Souriau, étudiant le jeu de forces qui crée la situation dramatique au théâtre, consacre un paragraphe à la « force opposante » ou « obstacle » ou « résistance » qu'il oppose à la « force thématique » qui est « désir » ou « crainte » ou « n'importe quel sentiment assez fort pour créer un besoin d'atteindre à un but ». Il remarque que cette force d'obstacle « s'impose par une nécessité fondée en abstrait qui dépasse de loin la simple personnalité d'un rival ou d'un opposant ». Or ce qui est vrai quand il s'agit de structure dramatique peut l'être, pour d'autres raisons, quand il s'agit de structure romanesque : l'obstacle peut apparaître comme un élément essentiel du roman.

Nous constatons qu'au niveau d'une réflexion générale sur la notion de « romanesque » on trouve liés « romanesque » et « obstacle ». Car, si le romanesque est souvent expliqué par le désir d'expansion du Moi dans l'activité imaginaire, le désir d'évasion hors du quotidien, le goût du merveilleux et de l'extraordinaire, il répond aussi aux besoins d'une sensibilité « romantique » qui veut des émotions fortes et renouvelées. Or les obstacles provoquent ces émotions, permettent l'attente angoissée des héros (et du lecteur), la succession des craintes, des désespoirs, des révoltes, des triomphes, ou font vivre la mélancolie des séparations et des désirs insatisfaits. Le roman romanesque montre l'amour « tourmenté ou empêché » et la vie « froissée ou accidentée » (Thibaudet). Pour Denis de Rougemont, dans *l'Amour et l'Occident*, le roman est l'expression privilégiée d'une certaine conception de la passion malheureuse : « Sans traverses à l'amour, point de roman » et « Le bonheur des amants ne nous émeut que par l'attente du malheur qui les guette ». Ainsi, « point de roman sans obstacle. On les multiplie donc, sans souci d'une invraisemblance

que le désir de romantisme rend insensible » ; et « pendant une heure ou deux le roman pourra rebondir et notre cœur haleter, et c'est ce que nous cherchons ».

Mais on trouve également liés « obstacle » et « roman » à un autre niveau de recherche, dans les études précises et techniques poursuivies sur les structures du récit. Les travaux de Propp, Brémond, Barthes, Todorov, etc. constituent aujourd'hui une sorte de théorie du récit, même si elle n'est pas complètement élaborée, et si sur certains points les opinions des chercheurs divergent. Dans le cadre de cette théorie du récit, nous rencontrons la notion d'obstacle à plusieurs reprises, introduite dans des schémas un peu différents.

Le point de départ du récit est souvent défini comme un état de manque, d'insatisfaction, de déficience, ou la perturbation d'un état d'équilibre. Un processus d'amélioration cherche à se développer : il se heurte à un interdit, un obstacle, un adversaire, etc. Il peut ainsi apparaître comme un processus d'élimination de l'obstacle ; ou bien il est remplacé par un processus de dégradation, les obstacles s'ajoutant et l'état d'insatisfaction devenant de plus en plus grave. La fin du récit montre l'élimination totale de l'obstacle, ou la dégradation irréparable. L'obstacle existe donc au point de départ : « Un état déficient initial implique la présence d'un obstacle qui s'oppose à la réalisation d'un état plus satisfaisant et qui s'élimine au fur et à mesure que le processus d'amélioration se développe » (Brémond), ou il surgit lors des tentatives d'amélioration : « L'apparition d'un projet provoque l'apparition d'un obstacle, le péril provoque une résistance ou une fuite » (Todorov). C'est Cl. Brémond, dans « la Logique des possibles narratifs » (*Communications* 8), qui étudie le plus longuement l'obstacle ; il précise aussi les différentes formes que peut prendre l'élimination de l'obstacle.

En nous aidant de ces travaux, nous avons fait quelques remarques sur des fonctions et des types d'obstacles dans certains romans de George Sand, *Valentine*, *la Marquise*, *Simon*, *la Dernière Aldini*, et surtout *le Compagnon du Tour de France*.

L'obstacle sert d'abord à créer une situation romanesque de base (manque, insatisfaction) comme élément de séparation entre deux êtres qui devraient se rejoindre, comme

force d'opposition à l'amour, au désir, à l'épanouissement personnel, à la réussite, etc.

Si la jeune femme de *la Marquise* s'était contentée de sa liaison avec le Vicomte de Larrieux, il n'y aurait pas d'histoire romanesque. Celle-ci commence avec l'insatisfaction sentimentale profonde de la marquise, l'obstacle étant l'inadaptation de sa sensibilité au monde où elle vit et en particulier le souvenir d'une expérience amoureuse traumatisante. Ce même genre d'obstacle crée aussi la situation romanesque de *Lélia*. D'autres romans modulent ce thème de l'amour interdit : le début de *Simon* nous montre de façon appuyée la distance qui sépare les deux héros Fiamma et Simon, par le contraste entre leurs parents respectifs, le riche comte de Fougères et la pauvre paysanne Jeanne Féline. Il faudra tout le roman pour franchir cette distance. D'autres obstacles séparateurs sont l'élément essentiel du schéma de base dans *Mauprat*, *André*, *la Dernière Aldini*. Mais si le modèle général de ces romans est bien :

- État d'insatisfaction, de manque (présence d'un obstacle) →
- Tentatives d'élimination du manque → Manque éliminé ou non – ,

nous retrouvons l'obstacle dans le cadre des « Tentatives pour éliminer le manque ». En effet, le mouvement du récit est créé par l'invention successive d'obstacles qui s'opposent à la réussite des tentatives de satisfaction. Ils ont pour fonction de retarder le dénouement, pour qu'existe le roman. Quand un obstacle ne joue plus son rôle, qu'il est aplani, dépassé, un autre surgit, d'un autre ordre.

Dans *la Marquise*, l'insatisfaction initiale est en partie dépassée quand l'héroïne se met à aimer Lélío. Il faut donc que cet amour paraisse impossible (obstacles sociaux : Lélío n'est qu'un comédien sans gloire). Mais bientôt les préjugés sociaux ne sont plus satisfaisants pour maintenir la jeune femme à distance. Un nouvel obstacle (la désillusion brutale devant l'homme réel différent de l'acteur idéalisé) fait alors manquer la rencontre.

Dans *Simon*, l'obstacle initial est la différence de rang et de fortune. Il disparaît en principe avec la révélation du

caractère « républicain » de l'héroïne et la réussite sociale du héros. G. Sand invente alors d'autres obstacles dus à la fierté et aux scrupules de Fiamma. Quand ceux-ci sont vaincus, il reste encore le refus du père.

Nous remarquons aussi qu'un obstacle apparaît pour créer une situation nouvelle, quand la précédente n'est plus dynamique (capable de faire naître des projets, des actions), mais statique, une sorte d'équilibre s'étant établi, où les personnages s'immobilisent. L'obstacle vient changer les choses, provoquer une ouverture vers d'autres possibles. G. Sand veille à ce que le suspense ne s'étire pas au point qu'on s'enlise dans une situation. Dans *la Marquise*, l'héroïne a pris son parti de son amour secret et de l'impossibilité de cet amour. Le seul obstacle qu'elle combatte est la curiosité du monde, elle se rend incognito au théâtre où joue Lélío. Pour changer cette situation qui dure, il faut que surgisse un obstacle : la surveillance jalouse d'un ancien amant. La marquise renonce non au théâtre mais à l'incognito ; Lélío peut donc la remarquer dans sa loge, il l'aime à son tour, et la situation romanesque passe de « amour secret non partagé » à « amour secret, platonique, mais réciproque ». Les obstacles servent donc à faire sans cesse rebondir l'action. Mais ils ne s'inscrivent pas toujours dans des perspectives bien définies. Chez G. Sand, ils ont souvent un caractère de gratuité, et semblent créés pour le pur plaisir de l'activité imaginaire. Le récit suit de capricieux méandres, chaque obstacle vaut en lui-même, comme élément inattendu, surprenant, romanesque, il est recherché un peu comme une fin en soi (*la Dernière Aldini — le Piccinino*).

Parfois, au contraire, les obstacles sont de purs moyens dont se sert l'auteur pour parvenir à telle fin dans tel épisode ; ils sont soumis à cette détermination rétrograde dont parle Genette à propos de l'arbitraire du récit. Dans *le Compagnon du Tour de France* il faut, par exemple, que le travail des Huguenin au château soit troublé par deux accidents (de l'apprenti, du père) pour que Pierre aille à Blois et en ramène Amaury, que suivra plus tard la Savinienne. Et quand l'auteur a besoin que se prolonge ce travail au château, si pressé au début du roman, pour maintenir des contacts entre les menuisiers et les châtelains, il invente des obstacles divers empêchant la fin de l'action.

D'autres obstacles interrompent un épisode auquel l'auteur ne veut pas donner la conclusion prévue : l'affiliation de Pierre Huguenin au Carbonarisme n'a pas lieu ; un événement de dernière heure empêche la réunion ; l'auteur démiurge qui veut maintenir son héros au-dessus des engagements politiques de son époque, remarque lui-même : « Il était écrit qu'il échapperait à ce danger ». Parfois l'épisode est une digression qui a déjà beaucoup duré, comme celle qui nous révèle le monde du Compagnonnage ; il resterait à raconter le Concours annoncé et la construction du chef-d'œuvre, mais un événement sanglant fait obstacle à un plus long séjour des héros à Blois, et clôt la digression.

C'est parfois à la fin du roman, alors que toutes les barrières sont tombées entre les héros, que par la décision arbitraire de l'auteur, un obstacle imprévu vient tout remettre en question et clôt le récit sur un échec. Ainsi dans *Valentine* l'erreur d'un jaloux qui tue empêche la réalisation de ce qui est le projet essentiel du roman, l'union de Valentine et Bénédicte. L'obstacle marque l'arrêt définitif du roman. L'auteur utilise aussi l'obstacle pour préciser un personnage, montrer le jeu de forces qui le définit. Il le place dans une série de situations où ses réactions à l'obstacle le révèlent. Au début du roman le héros doit ainsi subir différents affrontements, différentes épreuves.

Dans *le Compagnon du Tour de France*, Pierre est opposé d'abord à son père, puis aux Lerebours, puis à un Compagnon brutal. Il s'agit de conflits secondaires, mais cette suite d'obstacles surmontés nous impose la vision d'un héros triomphant, supérieur à sa condition. Ses possibilités s'esquissent dans l'action et la force qui l'habite se révèle comme une force de dépassement, sans agressivité.

Ce qu'on appelle « l'obstacle » nous apparaît quelquefois comme un élément assez ambigu. Dans une succession événementielle de l'ordre du quotidien c'est l'obstacle à un déroulement ordinaire, normal des choses, qui permet au romanesque de s'introduire dans la réalité banale. Ainsi dans l'épisode du *Compagnon du Tour de France* où Joséphine devient la maîtresse d'Amaury. Comme la jeune femme revient en calèche de la ville, l'ivresse du cocher est l'obstacle à un retour normal au château, et c'est bien ainsi que le personnage effrayé l'envisage. Or pour Amaury qui paraît soudain,

cette ivresse est un événement providentiel qui justifie sa présence auprès de Joséphine. D'autres obstacles au retour — la nuit, le brouillard, le cheval qui, justement, ne connaît pas la région — permettent la prolongation du tête-à-tête amoureux. Ce qui est prosaïquement un obstacle, devient un adjuvant dans la séquence romanesque. L'auteur démiurge aide la passion des personnages pour qui l'obstacle réel est plutôt l'acceptation du quotidien et de ses lois. Dans une séquence plus restreinte on peut retrouver, à une plus petite échelle, ce rôle de l'obstacle : Joséphine, surprise par Amaury dans l'atelier obscur, se sauve devant lui. Il faut pour qu'ait lieu la scène romanesque qu'attend le lecteur, qu'un obstacle arrête cette tentative de fuite. Ce sera l'établi, contre lequel elle se heurte et qui la fait tomber. L'objet est l'obstacle/adjuvant, pour Amaury et pour Joséphine elle-même dont la conduite de fuite est de mauvaise foi. L'obstacle n'est plus ce contre quoi bute le désir mais ce qui le favorise. Il peut d'ailleurs favoriser ce désir autrement que par cette transformation en adjuvant concret.

Dans la fin de *la Marquise* les obstacles semblent l'emporter sur le désir, la marquise et le comédien se séparent sans avoir été amants ; mais l'amour qui est ici la force thématique triomphe aussi par les obstacles mêmes qui l'exaltent. « Ils agissent comme s'ils avaient compris que tout ce qui s'oppose à l'amour le garantit et le consacre dans leur cœur . . . » dit Denis de Rougemont de Tristan et Yseult. Ici les héros sont beaucoup moins prestigieux, mais la fonction de l'obstacle a la même ambiguïté : il n'y a pas de tentative réelle d'élimination de l'obstacle, car son rôle est d'être là pour faire souffrir, mais en même temps sauver l'amour en en faisant définitivement le seul amour que soit capable de vivre la marquise, un amour imaginaire. L'obstacle n'a pas pour seule fin d'introduire des actions nouvelles ou un dénouement, il ne crée pas seulement le suspense. Les obstacles sans cesse renouvelés dans certains romans de G. Sand ont surtout pour fonction de créer l'émotion, le pathétique. Toutes les traverses à leur désir font grandir l'ivresse du cœur et des sens chez les héros, et l'auteur se complaît à cette analyse.

À la fin de *Mauprat* nous saurons qu'Edmée aime Bernard depuis le début. Presque tout le roman est fait de ses dérobades, de ses reculs, et des épreuves du héros, de son

attente désespérée ou furieuse. G. Sand aime le climat partiel, fait d'inquiétude et de ferveur, des débuts d'idylle ; elle prolonge autant qu'elle le peut l'attente de l'aveu, puis celle de l'union définitive. Dans *Isidora* elle apprécie en ces termes la souffrance de ses héros : « Cette souffrance a son charme et les amants la chérissent. Ces palpitations brûlantes, ces désirs et ces terreurs, [...] tout cela est autant d'aiguillons sous lesquels on se sent vivre ». Les obstacles créent ainsi une sorte de marivaudage romanesque. Dans *le Secrétaire intime* l'auteur a même imaginé une héroïne qui invente les obstacles que la vie ne lui fournit plus : d'un amour conjugal, légitime, Quintilia fait un amour interdit et secret, en vivant séparée de son mari qu'elle reçoit comme un amant dans le danger et le mystère !

Nous avons vu jusqu'à présent l'obstacle comme une fonction-clef dans un récit considéré comme un enchaînement linéaire d'éléments. Or la composition des romans de G. Sand est en général plus complexe et l'obstacle y joue un rôle à différents niveaux, dans des structures parallèles ou d'emboîtement ou de répétition, etc. *La Marquise*, par exemple, nous présente dans le cadre général qu'on pourrait appeler « la satisfaction impossible », une situation d'« amour interdit », dont l'obstacle principal est peut-être la condition sociale du héros, mais qui transpose aussi dans l'opposition « Théâtre / Réalité » l'obstacle de la situation de base. On a ainsi différents schémas d'opposition :

Vie du cœur, de l'esprit	——	Vie du corps
Qualités de sensibilité, d'âme	——	Rang, fortune, gloire dans la société
Théâtre, rêve	——	Monde, réalité
Héros imaginaire, idéalisé	——	Histrion vulgaire
Aspirations sentimentales	——	Frigidité

Toutes ces oppositions sont annihilées dans la rencontre / dénouement où le rêve rejoint la réalité ; le théâtre, le monde (Lélio vient en costume de scène) ; les émotions du cœur, les élans physiques. Mais ce n'est que pour un moment et le refus de la marquise redonne aux obstacles une puissance ambiguë. Dans *le Compagnon du Tour de France*, la situation romanesque de base, l'insatisfaction sentimentale, se retrouve dans la séparation de trois couples : Pierre / Yseult – Amaury / la Savinienne – Amaury / Joséphine. Le parallélisme est

apparent surtout dans les histoires de Pierre / Yseult et d'Amaury / Joséphine. Mais à partir d'une même situation d'insatisfaction, l'auteur développe deux intrigues différentes : par exemple, Joséphine est devenue la maîtresse d'Amaury, mais elle rougirait de l'épouser ; Yseult, elle, a vraiment dépassé l'obstacle et voudrait être la femme de Pierre, etc. Les héros se définissent (et sont différenciés) par les choix qu'ils font chaque fois qu'un obstacle ouvre pour eux une alternative. Ce parallélisme n'est pas la seule structure apparente du roman. L'obstacle essentiel, la condition sociale, se retrouve à trois niveaux : elle s'oppose d'abord au désir d'épanouissement total de l'être. Pierre se sent esclave d'une « tâche forcée » ; il ne lui est point permis de « tranquille contemplation » ; or il sent en lui une « noblesse de nature », et il est contraint « d'étouffer les élans d'une organisation quasi princière dans l'enveloppe d'un manœuvre ». L'obstacle est présent dans sa vie sentimentale, Yseult (au nom symbolique) lui est interdite. Mais sur un plan plus général Pierre ressent violemment tout ce qui s'oppose au bonheur de l'humanité ; il pose le problème des rapports entre la richesse et la pauvreté, le problème de l'inégalité, mais ne sait les résoudre. Le personnage n'est pas seulement le héros d'une histoire individuelle, mais le représentant de l'humanité tourmentée, qui ne peut trouver la solution au problème et ne se résout pas à être heureux seul. Ainsi l'Obstacle est au cœur du roman ; la conscience souffrante de Pierre retrouve une structure d'opposition et de séparation à tous les niveaux de l'existence humaine.

Parfois les obstacles apparaissent dans un prélude à l'action principale, prélude qui est comme une « répétition » sur le mode ludique et gratuit, de ce que sera plus tard la lutte réelle contre les obstacles sérieux. La romancière essaie le motif sur un plan secondaire. Dans *Valentine*, il s'agit d'abord pour l'héroïne de rencontrer secrètement sa sœur Louise et pour Bénédicte de favoriser ces rencontres. C'est comme un apprentissage, pour les deux héros, de leur comportement romanesque futur. Et l'obstacle est déjà de l'ordre des conventions sociales (Louise est l'objet d'une interdiction parce qu'elle est fille-mère). Dans *Jacques*, même structure de répétition : Octave veut que Fernande plaide sa cause près de Sylvia ; mais pour approcher secrètement Fernande, il se heurte à autant de difficultés que s'il était un séducteur

voulant conquérir la jeune femme ; il finit par oublier Sylvia et aime Fernande.

L'étude des fonctions de l'obstacle nous amène à esquisser une typologie des obstacles et à considérer divers procédés d'élimination de l'obstacle. Dans l'ordre matériel, les obstacles sont presque toujours, dans les romans de G. Sand que nous avons considérés, les signes visibles d'obstacle d'un autre ordre. Ainsi, les murs d'un château, la porte d'une chambre, d'un cabinet de travail, la clôture d'un jardin seraient peu de choses s'ils ne représentaient qu'eux-mêmes. Les obstacles événementiels de l'ordre du hasard (accident matériel, maladie soudaine, retour imprévu d'un tiers, etc.) sont nombreux mais secondaires. Et nous avons vu que ces obstacles matériels peuvent se transformer en adjuvants. L'obstacle d'ordre social est fréquent : naissance, rang, fortune, titre sont des éléments séparateurs que G. Sand aime particulièrement. Leur condition sociale sépare le fils de paysan de la jeune fille noble (*Valentine – Simon*) ; les menuisiers, de la nièce et de la petite-fille d'un comte (*le Compagnon du Tour de France*) ; le comédien de la marquise (*la Marquise*) ; le gondolier de la patricienne (*la Dernière Aldini*) ; le marquis de l'ouvrière (*André*). Au schéma traditionnel du Prince aimant la Bergère, G. Sand préfère celui où l'homme a le rang le plus humble, car les préjugés sociaux font que l'écart y est plus grand. Les conventions sociales, les lois de la bienséance mondaine sont aussi d'innombrables petits obstacles dont se sert l'auteur quand il en a besoin, ce qui ne l'empêche pas d'accorder s'il le faut d'invraisemblables facilités à ses héros (Yseult a des relations quotidiennes et non secrètes avec le jeune menuisier : mais « personne ne les avait remarquées » !). L'obstacle social peut être purement extérieur ; les héros cherchent à vaincre la contrainte symbolisée par le refus d'un père, d'une famille (*André – Simon*). Mais il est parfois plus subtilement présenté, les préjugés de la société se révélant chez le héros presque malgré lui. Ou encore il s'intériorise par une prise de conscience du héros qui refuse d'adhérer à l'ordre social établi et de faire égoïstement son salut individuel ; ou bien il devient sentimental et moral quand il s'incarne dans un personnage aimé du héros ou envers qui il a, pense-t-il, des devoirs (*le Compagnon du Tour de France*).

Mais G. Sand fait aussi grand usage des obstacles d'ordre psychologique et moral : ce sont des images, des fantasmes

suscités dans l'esprit du héros par la méfiance, la haine, l'inquiétude, la jalousie, la pitié ; ou certains traumatismes et complexes paralysants. L'obstacle peut s'incarner là encore dans un personnage de type « opposant », par exemple le Rival. (Mais celui-ci peut se transformer en adjuvant : ainsi Lefort qui devient un véritable « entremetteur sentimental » entre Pierre et Yseult, ou la Savinienne chez qui ils se retrouvent pour la secourir.) L'obstacle est aussi l'image rêvée qui s'oppose au réel : à la première rencontre, Pierre surpris par la gravité de la jeune fille, ne la trouve pas « aussi belle qu'il se l'était créée ». La marquise est déçue par Léo quand elle le voit de près. Dans l'ordre moral, les obstacles se rattachent au système de valeurs de l'époque : devoirs, conception de la vertu et de la pudeur, scrupules de conscience, etc. G. Sand qui passait pour la destructrice de l'ordre moral fait souvent usage de ces obstacles en les valorisant ; plus rarement elle en fait de faux obstacles, mystificateurs. Il semble que la loi du romanesque l'entraîne à valoriser les obstacles alors que sa réflexion critique sur la condition féminine à son époque la pousse à une dénonciation de certains de ces obstacles. D'où son attitude ambiguë à l'égard du mariage et de la passion : tantôt la vertu est la grande force qui maintient la femme dans le mariage, s'opposant au bonheur impossible de la passion adultère, tantôt la passion est « idéal divin » et le mariage légal (on ne parle plus de vertu) est un obstacle de peu de poids contre elle. Ceci nous amène à parler de l'élimination de l'obstacle. Quand celui-ci est extérieur, l'élimination peut se faire par des procédés assez invraisemblables. Un hasard intervient, une révélation se fait, une fortune tombe du ciel, ou c'est l'inverse . . . La fin de *Simon* est de cet ordre, avec la révélation du secret de la naissance de Fiamma, qui la soustrait au pouvoir du comte, son faux père (la révélation, ici, enlève à l'héroïne une fortune et un titre). Parfois le mariage obstacle meurt (et même volontairement dans *Jacques*) pour permettre à l'héroïne d'être heureuse. Dans *le Compagnon du Tour de France*, G. Sand a critiqué elle-même les techniques artificielles d'élimination de l'obstacle, à propos des romans de W. Scott, « où le héros, simple montagnard ou pauvre aventurier s'enamoure de quelque dame, reine ou princesse », mais l'auteur « fidèle à ses prédilections aristocratiques et trop Anglais pour être hardi jusqu'au dénouement, ne manque jamais de découvrir à ses vagabonds une illustre famille, un riche héritage ». Beaucoup d'obstacles sont de l'ordre de

l'apparence. La progression du roman révèle la vérité, matérielle ou psychologique, et les obstacles s'évanouissent. Nous avons vu comment un personnage considéré à tort comme un rival se révèle un ami. Au début de *la Petite Fadette*, l'héroïne est pauvre, de mauvais renom car sa grand-mère passe pour sorcière ; elle est laide et mal habillée ; sa malice est inquiétante. Or, il se révèlera que Fadette est bonne, jolie, riche et de vertu irréprochable. Cette dépréciation de l'héroïne lors de premières rencontres (froideur d'Yseult, laideur de Consuelo ou de Fadette, insignifiance de la petite Marie) ne crée que des obstacles superficiels : Cendrillon se transformera nécessairement en belle princesse. De même l'infériorité de Pierre Huguenin n'est qu'apparente, et sa grandeur réelle se révèle aux yeux d'Yseult, saisie de honte d'avoir « protégé ingénuement un être supérieur à toute protection ». L'auteur réduit la distance entre ses héros en en faisant non pas des types représentatifs de leur classe sociale, mais des individus originaux, capables d'échapper aux habitudes de pensée et de vie de leur milieu (cf. la foi républicaine et égalitaire d'Yseult). En dépassant un certain niveau de réflexion, le héros se libère lui-même (Yseult s'affranchit de sa pudeur conventionnelle devant Pierre). En effet, quand on passe d'un système de valeurs à un autre, ce qu'on croyait un obstacle ne l'est plus. L'entreprise romanesque apparaît alors comme le passage d'un ordre à un autre, de l'ordre banal des conventions, à celui des valeurs que l'auteur juge supérieures et qu'il va faire découvrir à ses héros. Le roman est la révélation de la nature des obstacles et de leur pouvoir ; un obstacle peut subsister, en changeant de nature : Pierre ne croit pas fondé l'obstacle social entre lui et Yseult, mais il refuse, moralement, de « se sauver dans une petite barque avec quelques privilégiés ». Le héros nous apparaît comme un homme qui rencontre des obstacles, les juge, décide de leur réalité ou de leur inconsistance.

Le roman est roman d'initiation, d'apprentissage d'une vérité ; percée des apparences vers l'authentique. « Vérité », « Authentique » : l'auteur en décide. Aussi l'étude du choix des obstacles dans une œuvre, de leur nature et de leur fonction, est-elle révélatrice des choix profonds de l'auteur, de son idéologie, de sa vision du monde.