



**Fabula / Les Colloques**

**« Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes  
dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles)**

---

## La *Belle-Jenny* (*Partie carrée*, T. Gautier) et l'*Hispaniola* (*Treasure Island*, R. L. Stevenson) : l'hétérotopie en mirage ?

The *Belle-Jenny* (Gautier's *Partie carrée*)  
and the *Hispaniola* (Stevenson's *Treasure Island*) ships:  
Mirages of heterotopy?

**Sophie Bros**

---



### **Pour citer cet article**

Sophie Bros, « La *Belle-Jenny* (*Partie carrée*, T. Gautier)  
et l'*Hispaniola* (*Treasure Island*, R. L. Stevenson) : l'hétérotopie  
en mirage ? », *Fabula / Les colloques*, « « Un morceau flottant  
d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures  
britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », URL : [https://  
www.fabula.org/colloques/document13395.php](https://www.fabula.org/colloques/document13395.php), article mis en  
ligne le 08 janvier 2026, consulté le 10 janvier 2026

---

## La Belle-Jenny (*Partie carrée*, T. Gautier) et l'*Hispaniola* (*Treasure Island*, R. L. Stevenson) : l'hétérotopie en mirage ?

The *Belle-Jenny* (Gautier's *Partie carrée*) and the *Hispaniola* (Stevenson's *Treasure Island*) ships: Mirages of heterotopy?

**Sophie Bros**

---

Fifteen men on the dead man's chest—  
Yo-ho-ho, and a bottle of rum!  
Drink and the devil had done for the rest—  
Yo-ho-ho, and a bottle of rum <sup>1</sup>!

*Nous étions quinze sur le coffre du mort...*  
*Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !*  
*La boisson et le diable ont expédié les autres,*  
*Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !*

(Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor*, [1883] 1999, trad. 1926)

## Introduction : deux opposés ?

Pirates assoiffés de sang et de rhum, mers du Sud, épopée au goût des lectures d'enfance et une chanson (ci-avant) dont on en oublierait presque que nous la devons à l'auteur écossais et non aux tavernes de flibustiers ou au capitaine Haddock — qui n'a de cesse de l'entonner dans *Le Secret de la Licorne* (Hergé, 1943) — voilà ce qu'éveille le plus souvent le nom de Robert Louis Stevenson. Qu'y a-t-il là de commun avec l'image que nous avons de Théophile Gautier, celle du jeune homme au trop fameux gilet rouge de la représentation d'*Hernani* <sup>2</sup>, dandy romantique, écrivain de la préface de *Mademoiselle de Maupin* et maître de Baudelaire ? Bien peu, semble-t-il, hormis le siècle où ils écrivirent et leur goût pour

---

<sup>1</sup> « Chanson des pirates », leitmotiv du Capitaine puis des flibustiers dans *L'Île au trésor*, de Robert Louis Stevenson ([1883] 1999).

la littérature. L'auteur écossais et l'auteur français, souvent associés pour l'un à ses récits d'aventures qu'on assimile à de la littérature jeunesse, pour l'autre à une écriture ciselée qu'illustre son précepte de « l'art pour l'art », n'apparaissent pas comme un choix manifeste pour une étude comparée. C'est néanmoins l'exercice que nous nous proposons de mener ici, à travers la confrontation de deux de leurs œuvres via le motif du bateau : *L'Île au trésor*<sup>3</sup> (1883) et *Partie carrée*<sup>4</sup> (1848).

Si *L'Île au trésor*, qui « parl[e] la langue de l'adolescence et de la mer » (Naugrette, 2017, p. 121), est sans doute le roman le plus connu de Stevenson<sup>5</sup> (d'autant plus si on considère que *L'Étrange Cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* relève de la forme brève), *Partie carrée* est au contraire un ouvrage tout à fait ignoré du public, et nullement étudié, à l'exception de l'introduction à l'œuvre par Françoise Court-Perez dans l'édition d'Honoré Champion (Court-Perez, 2014), et de la notice en Pléiade, qui commence par ces mots : « Ce roman est le plus méconnu de l'œuvre entière de Gautier, son titre même est rarement cité [...], son contenu jamais analysé, son existence largement ignorée. » (Lacoste-Veysseyre, 2002, p. 1261.)

Le rapprochement entre les deux ne semble donc rien moins qu'évident. Pourtant, sans nous étendre sur la similitude dans l'hétérogénéité même des productions de Gautier et Stevenson, qui vont pour tous deux de la nouvelle fantastique au récit de voyage en passant par la poésie et le roman historique, soulignons que ces deux écrivains sont connus pour leur écriture visuelle et leur capacité à représenter (au sens fort) par la plume. Or, avec *Partie carrée* et *L'Île au trésor*, nous avons affaire à deux romans d'aventures dans lesquels on attend que le temps consacré au bateau et à l'action à son bord soit central — ce que semble d'ailleurs souligner la présence marquée des navires dans les illustrations (voir fig. 1). Le bateau s'annonce d'autant plus primordial qu'il figure dans les titres : dans sa version complète *L'Île au trésor ou la Mutinerie de l'Hispaniola* d'un côté, et la *Belle-Jenny* de l'autre, titre sous lequel parut tout d'abord *Partie carrée*. Or, ces deux titres seuls soulignent l'ambivalence de la présence du bateau dans ces récits : l'*Hispaniola* comme la *Belle-Jenny* sont à la fois centrales — fonctionnant comme des personnages éponymes — et secondaires — on ne retient aujourd'hui que la première partie du titre du roman de Stevenson, et l'appellation *Partie carrée* a pris le pas sur la *Belle-Jenny* dès le xix<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>2</sup> Théophile Gautier lui-même écrit, non sans humour, dans un chapitre intitulé « Le Gilet rouge » : « Si l'on prononce le nom de Théophile Gautier devant un phillistin, n'eût-il jamais lu de nous deux vers et une seule ligne, il nous connaît au moins par le gilet rouge que nous portons à la première représentation d'*Hernani*, et il dit d'un air satisfait d'être si bien renseigné : "Oh oui ! le jeune homme au gilet rouge et aux longs cheveux !" C'est la notion de nous que nous laisserons à l'univers. » (Gautier, 1874, p. 90.)

<sup>3</sup> Stevenson, [1883] 1999. Cette édition est celle qui nous servira dorénavant de référence pour les citations en langue originale.

<sup>4</sup> Gautier, [1848] 2002. Cette édition est celle qui nous servira dorénavant de référence.

<sup>5</sup> Et, de fait, un des plus adaptés, commentés, et étudiés. L'œuvre est souvent présentée comme exemple paradigmatique de la littérature pour enfants ou du roman d'aventures, et notamment étudiée pour son rapport à l'image cartographique ou la façon dont il interroge le roman d'apprentissage.



Figure 1. Frontispice de l'illustrateur George Roux pour *Treasure Island* (Robert Louis Stevenson, [1883] 1885).

Nous aimerions montrer comment dans ces deux ouvrages, l'un français, l'autre britannique, que l'on peut rapprocher par leurs thématiques (un voyage fictif et passé depuis l'Angleterre vers une île lointaine) et leur ton comme par leur écriture graphique, le traitement narratif des bateaux s'avère inattendu, posant de manière originale la question de ces objets d'hétérotopie marine, dont la présence semble être toute de façade, en un paradoxe qui nous amène à les qualifier d'« hétérotopies en mirage ».

## Présentation des romans

Résumons en quelques mots l'intrigue des ouvrages, dont voici deux extraits des incipit :

Une pâle aurore de novembre encore mal éveillée se frottait les yeux derrière une courtine de nuages grisâtres, et déjà le digne hôtelier Geordie se tenait debout sur le seuil de son auberge, Le Lion Rouge. [...] Il en était là de sa rêverie lorsqu'un individu de mine assez farouche [...] lui appliqua sur le ventre une tape. (Gautier, [1848] 2002, p. 3.)

Je prends donc la plume en cet an de grâce 17..., et commence mon récit à l'époque où mon père tenait l'auberge de l'Amiral Benbow, en ce jour où le vieux marin, au visage basané et balafré d'un coup de sabre, vint prendre gîte sous notre toit. [...] Après quoi, de son bâton, une sorte d'anspect, il heurta contre la porte et, à mon père qui s'empressait, commanda brutalement un verre de rhum. (Stevenson, [1883] 1926, p. 11-12<sup>6</sup>.)

Les similarités entre ces deux débuts sont évidentes : auberges (côtières) aux noms traditionnels, hôteliers qui accueillent sur le pas de leur porte un homme, visiteurs peu avenants qui malmènent leur hôte, et dont l'arrivée signale bien entendu le début de l'aventure.

*L'Île au trésor* raconte, du point de vue d'un enfant, Jim, la découverte sur la côte est de l'Angleterre d'une carte au trésor dans le coffre d'un flibustier décédé, puis le départ en mer en quête de l'île où est dissimulé le trésor, et les luttes à mort qui s'ensuivent contre les pirates, qui se sont fait engager comme marins à bord du bateau affrété. L'action est située dans le passé (en « l'an de grâce 17— », précise le narrateur), point commun donc avec la fiction de Gautier, qui se situe autour des années 1820. Cette dernière peut être présentée ainsi :

C'est un roman d'aventures dans la plus pure tradition, si bien exploitée par Alexandre Dumas. On retrouve en effet tous les ingrédients qui ont fait la preuve de leur efficacité ; l'action connaît de nombreuses péripéties rapportées dans un style alerte et sur un rythme entraînant : courses, complots, sociétés secrètes, enlèvement, séquestration, tentative d'évasion, réapparitions inattendues, messages sibyllins, lettres mystérieusement transmises, tempête, duel, bataille, hasards miraculeux qui permettent aux fils de l'intrigue de s'entrecroiser, rien ne manque. (Lacoste-Veysseyre, 2002, p. 1262.)

Dans ce roman à la Walter Scott, deux aventures maritimes parallèles racontent comment deux couples de nobles anglais sur le point de se marier à Londres se retrouvent séparés, l'un parce que le fiancé est enlevé devant l'autel par un ami qui requiert son aide pour chercher à libérer Napoléon prisonnier à Sainte-Hélène (pour laquelle ils embarquent immédiatement), l'autre couple parce qu'au soir des noces la toute jeune mariée est jetée à la Tamise par son fiancé (elle tombe sur le bateau qui enlevait le premier homme), avant que ledit fiancé ne s'en aille combattre les Anglais en Inde. Les quatre personnages, d'où le titre, forment deux nouveaux couples par le hasard des rencontres, amenant le lecteur à la découverte, entre autres, des mers lointaines, de l'Inde et d'une société secrète, à laquelle appartiennent les gentlemen.

---

<sup>6</sup> Sauf mention contraire, cette édition est celle qui nous servira de référence pour les citations en français. « *I take up my pen in the year of grace 17—, and go back to the time when my father kept the "Admiral Benbow" inn, and the brown old seaman, with the sabre cut, first took up his lodging under our roof. [...] He rapped on the door with a bit of stick, and when my father appeared, called roughly for a glass of rum.* » (Stevenson, [1883] 1999, p. 3.)

Lorsqu'on se penche sur l'ouvrage, on découvre que ses liens avec *L'Île au trésor* vont bien au-delà du simple genre du roman d'aventures, ce que dénotent déjà les incipit ; les deux œuvres partagent une structure et un ton qui trahissent des postures narratoriales similaires. Toutes deux sont parues en feuilleton, avec une intrigue improvisée au fur et à mesure de l'écriture, et s'inscrivent dans une tradition littéraire revendiquée, notamment celle de James Fenimore Cooper, comme l'attestent la correspondance de Gautier et l'épigraphe au récit de Stevenson<sup>7</sup>.

Nous avons donc affaire à deux ouvrages ayant lieu dans un décor maritime, dans lequel des personnages anglais s'embarquent pour une quête insulaire — de l'empereur dans un cas, d'un coffre dans l'autre. La goélette *l'Hispaniola* est le pendant de la *Belle-Jenny*, et les aventures du personnage d'Arthur Sidney dans *Partie carrée* dans un canot sous-marin de sa construction valent bien celle de Jim accrochant un radeau à la poupe de *l'Hispaniola* ; par ces annexes au bateau principal, l'un cherche à échapper aux yeux des soldats, l'autre à ceux des pirates.

Dans ces deux romans, l'île et sa géographie jouent des rôles majeurs, et une partie des ouvrages se passe avec le voilier mouillé au large de l'île, pendant que certains protagonistes à terre attendent de pouvoir agir. Les personnages anglais se retrouvent donc dans des lointains exotiques, ayant pris longuement la mer pour l'ailleurs : l'Inde (où se rend le personnage de *Partie carrée* nommé Volmerange), les Caraïbes (situation théorique de *l'Île au trésor*), ou Sainte-Hélène. On s'attend donc à des récits dans lesquels la place du bateau et le rôle qui lui est accordé sont absolument pivots, ce à quoi les auteurs eux-mêmes cherchent à nous faire croire. Pourtant, l'étude des textes montre qu'il en va tout autrement.

---

<sup>7</sup> Cette tradition littéraire est pour Gautier non seulement celle du romantisme et de la littérature gothique anglaise, mais aussi celle du roman populaire — *Les Mystères de Londres* de Paul Féval (1844), et les ouvrages de Fenimore Cooper dont la traduction rencontre un immense succès —, ainsi que du bonapartisme, revigoré par le retour en France du corps de Napoléon en 1840. Quant à Stevenson, loin de revendiquer une originalité exemplaire, il mentionne dans son poème liminaire « Tous les récits d'autrefois, rapportés / Exactement à la manière d'antan [*All the old romance, retold / Exactly in the ancient way*] » et cite ceux qu'il considère comme les modèles des auteurs du roman d'aventures : « Kingston, ou Ballantyne le Brave, / Ou Cooper aux forêts et aux vagues [*Kingston, or Ballantyne the brave, / Or Cooper of the wood and wave*] », extrait de « To the hesitating Purchaser », épigraphe au roman (Stevenson, [1883] 1999, p. 2 ; notre traduction). Notons que seul Cooper aujourd'hui est encore très largement connu, et encore est-ce plus pour ses romans terrestres (*Le Dernier des Mohicans* en tête) que marins : *L'Île au trésor* est finalement passée plus aisément à la postérité, peut-être parce qu'il ne s'agit justement pas d'un roman si maritime que cela, relevant plus de l'aventure et du rêve enfantin.

# Le bateau, support de l'imaginaire ou l'hétérotopie à venir

## Le refus de la description

Voici les premières interactions qu'a le lecteur avec les bateaux, qui appareilleront ensuite tous deux au chapitre X de chacun des ouvrages.

- Première apparition de la *Belle-Jenny* :

Jack lui prit des mains la lunette et se mit à regarder le *vaisseau*, qui émergeait des eaux graduellement et dont on pouvait déjà discerner le corps.

Quand il tomba dans l'aire du vent, des *flocons de toile* s'abattirent le long des *mâts comme de blancs nuages*.

— Ah ! le voilà qui brasse plus de toile en une minute que dix tisserands de Spithfield n'en pourraient faire dans leur année, dit Jack.

Dès que l'impulsion de l'air se fit sentir, le navire pencha un peu sur le côté en *inclinant gracieusement sa mâture* comme pour son salut ; puis il *frissonna* deux ou trois fois, et, redressé par un coup de barre, il reprit son aplomb, et une *double frange d'écume argentée fila rapidement le long de ses flancs noirs*.

— *Quel joli navire !* s'écria Jack, emporté par son enthousiasme ; c'est ça qui doit filer crânement ! (Gautier, [1848] 2002, p. 11 ; je souligne.)

Cette description quasi lyrique qui fait usage de la comparaison explicite est parfaitement représentative du reste de l'ouvrage. Avec systématisme, Gautier préfère le trope à la description, évoquant « une petite voile blanche semblable à une plume échappée de l'aile d'un cygne » (Gautier, [1848] 2002, p. 10), ici « des flocons de toile » pour ses voiles, et, pour sa progression, « la *Belle-Jenny*, la bride sur le cou, fais[ant] des foulées dans la mer comme un cheval fougueux » (p. 115). Dès l'abord, le bateau semble relever bien plus d'une image poétique, voire d'un certain merveilleux — il a « un air leste et fripon » (p. 21) —, que d'un navire d'aventures, et le roman se défaire des canons du genre maritime.

- Première apparition de l'*Hispaniola*, sous la plume de l'un des personnages :

Le bateau est acheté et équipé. Il attend ancré au port, prêt à appareiller. Vous ne pourriez imaginer un plus doux voilier — un enfant pourrait le manœuvrer —

200 tonneaux ; son nom : *Hispaniola*<sup>8</sup>. (Stevenson, [1883] 1999, p. 37 ; notre traduction.)

Cette description minimaliste (on ne sait rien de la couleur du navire, ni des voiles, ni de son aspect général), d'autant plus pour qui ignore les spécificités d'une goélette, se défait ici de toute technicité dans une optique d'efficacité qui s'autorise simplement à mentionner la docilité du navire. C'est particulièrement surprenant dans la mesure où ces lignes apparaissent dans la lettre d'un personnage à un autre alors que tous deux devront embarquer — situation qui laisserait supposer une volonté de précision. La seule adjonction contingente en apparence est « un enfant pourrait la manœuvrer [*a child might sail her*] » ; or cette phrase déclenche la songerie et pousse à vaticiner : elle revêt de fait un aspect prophétique, puisque c'est effectivement un enfant — Jim, le narrateur — qui la manœuvrera à un moment donné.

Chez Gautier comme Stevenson, le bateau se caractérise ainsi par son aspect esthétique et se fait objet ludique et élégant plus que matérialité, pour fonctionner pleinement comme un arsenal de l'imaginaire, une incarnation typifiée d'un mode de transport pittoresque. Le motif du voilier a ainsi une valeur paradigmatique, signe de reconnaissance d'un ensemble générique identifiable (l'aventure), participant à la construction d'une logique architextuelle<sup>9</sup>. Ce phénomène est accentué par le nom hautement symbolique d'« Hispaniola » (rappelons que c'est le lieu où a débarqué Colomb en Amérique — aujourd'hui Haïti), qui rend la goélette emblématique de l'expédition navale et de l'aventure.

L'*Hispaniola* revêt aussi une forte charge allégorique, symptomatique des retournements de l'action selon que le drapeau anglais ou le Jolly Roger y est hissé. Or elle ne fait pas pour autant l'objet de l'utilisation pesante d'un vocabulaire trop spécifique. Les différentes manœuvres opérées par la goélette, qui pourraient noyer le lecteur — en particulier contemporain — sous un langage trop technique, se contentent de quelques termes. Il en va de même chez Gautier pour la *Belle-Jenny*, avec des expressions auxquelles Françoise Court-Perez accorde ce qu'elle nomme joliment une « résonance poético-technique » (Court-Perez, 2014, p. 33). Et en effet, comme en témoigne une des citations ci-avant, le narrateur gautiériste parle de poupe, de voiles, ailleurs d'écoutille, de yole, de bastingage, de quille et de canot ; mais c'est là à peu près tout, à l'exception de la première entrée en scène de la *Belle-Jenny*, où il mentionne « les bonnettes basses s'allong[eant] avec les boute-hors à côté des voiles » (Gautier, [1848] 2002, p. 11). Il semble qu'il se débarrasse ainsi dès

<sup>8</sup> « *The ship is bought and fitted. She lies at anchor, ready for sea. You never imagined a sweeter schooner—a child might sail her—two hundred tons; name, Hispaniola.* »

<sup>9</sup> Nous pensons ici aux démonstrations de Matthieu Letourneux sur l'intérêt de lire les stéréotypes (que le bateau rejoint donc) à la lumière d'une telle logique, et l'on rappellera l'idée que « la cohérence découle désormais du maillage de [ces] stéréotypes » (Letourneux, 2010, p. 85).



le début de ce devoir, et utilise alors les termes eux-mêmes comme des embrayeurs d'imagination, faisant résonner à l'esprit du lecteur les voiles claquant sur le bateau et tout le monde de lointains qu'on y lie. De plus, c'est en réalité un moyen d'évoquer la rapidité du bateau :

Apparemment que les gens qui montaient le navire ne partageaient pas les idées de Jack sur la *vitesse de sa marche*, car la voile de perroquet se déplia, et un foc installa son triangle à côté des deux autres focs déjà *tendus et gonflés par la brise*.

— Regardez donc, Mackgill, dit Jack en passant la lunette à son compagnon ; il paraît *qu'ils ne veulent pas perdre un souffle* ; avec tout ce chanvre dehors, *le diable m'emporte s'il ne file pas quinze nœuds à l'heure*.

*Poussé par une fraîche brise*, le navire avançait *si rapidement*, qu'au bout de quelques minutes, il n'y avait plus besoin de la lunette pour en discerner les détails. [...]

— S'ils continuent, dit Mackgill, ils vont sortir de l'eau et voler en l'air, ou chavirer la quille en dessus. [...] *Jamais contrebandier ayant à ses trousses un bâtiment de l'État, jamais navire marchand chargé d'or et de cochenille, pourchassé par un corsaire, ne décampa d'un train pareil*. On dirait qu'il y va de leur vie ; et pourtant je ne vois pas d'autre voile à l'horizon. (Gautier, [1848] 2002, p. 12 ; je souligne.)

Le navire est beau, mystérieux, anglais, rapide, et il tient la mer : là encore il existe déjà plus comme symbole (à la fois idéal du voilier et figuration thématique du roman d'aventures) que comme entité *per se*.

Dans l'œuvre de Stevenson, un phénomène similaire se produit, l'auteur ayant d'ailleurs lui-même écrit qu'il avait fait de l'*Hispaniola* une goélette, car il craignait de ne pas savoir manœuvrer un brick — et pourtant il la manœuvre bien peu ! Au « joli navire » et au « brave vaisseau » de Gautier semble répondre mot pour mot Stevenson évoquant sous la plume du Squire pour présenter le bateau « une charmante goélette [*a sweet schooner*] » (Stevenson, [1883] 1999, p. 37 ; notre traduction), puis « le brave navire [*the good ship*] » (p. 39). Et quand enfin Jim va voir le voilier — « Prends ton chapeau, Hawkins, et allons voir le bateau » (p. 46) —, tout ce qu'en dit le narrateur, c'est qu'il est amarré à quelque distance, puis, par la bouche du capitaine, qu'il « a l'air d'un fin vaisseau »<sup>10</sup> (p. 47). La découverte du navire en devient presque décevante, tant celui-ci ne fait pas l'objet d'une description centrale (à l'opposé absolu de ce qu'aurait fait un Jules Verne) : « L'*Hispaniola* était située un peu plus loin [...]. Enfin cependant, nous y parvînmes, et fûmes accueillis et salués par le second tandis que nous montions à bord [...]»<sup>11</sup>. » (Stevenson, [1883] 1999, p. 47 ; notre traduction.)

<sup>10</sup> « Take your hat, Hawkins, and we'll see the ship » ; « she seems a clever craft ».

<sup>11</sup> « The Hispaniola lay some way out [...] At last, however, we got alongside, and were met and saluted as we stepped aboard by the mate [...] ».

Si le bateau est donc présent, c'est une présence étonnamment éthérée, atténuée et peu descriptive, phénomène très surprenant sous la plume de Stevenson comme de Gautier, maîtres en la matière<sup>12</sup>. L'on pourrait supposer que cet aspect participe à la nature hétérotopique du bateau, en faisant un lieu autre, mais cela semble tout autant le rendre évanescent, « morceau flottant » de carton-pâte plus que d'« espace<sup>13</sup> », au profit d'un autre lieu.

## L'île en puissance

Le bateau n'est somme toute pas là pour lui-même, mais en tant qu'il porte la possibilité de partir vers les lointains et de découvrir des ailleurs, en particulier recelant un trésor ; il est alors ce que Foucault nomme « support de l'imaginaire » ([1967] 2001, p. 1582), à ceci près qu'ici le support est fantomatique. Cela est d'autant plus frappant que les autres éléments des ouvrages, personnages comme îles, sont décrits en détail ; le contraste est fort net. Voici à titre d'exemple les descriptions de Sainte-Hélène (*Partie carrée*), puis de Skeleton Island (*L'île au trésor*).

Une espèce de nuage grisâtre commença à sortir de la mer comme un flocon de brume pompé par le soleil. [...]

Ce n'était pas un nuage assurément.

C'était la terre ; c'était une île ; elle s'élevait graduellement du sein des eaux, ne montrant encore, à cause de la déclivité de la mer, que la découpe de ses montagnes. Mais bientôt, on la vit tout entière, immobile et sombre, au milieu de l'immensité, avec sa pâle ceinture d'écume.

D'énormes rochers à pic de deux mille pieds de haut faisaient surplomber leurs masses volcaniques sur la mer qui battait leur base et se roulait, échevelée et folle de colère, dans les anfractuosités creusées par ses attaques ; on eût dit qu'elle avait conscience de ce qu'elle faisait, tant les flots revenaient à la charge avec acharnement.

Ces immenses masses granitiques, estompées à leur pied par un brouillard d'écume, avaient la tête baignée de nuages mêlés de rayons. Leurs escarpements gigantesques, leurs flancs décharnés, où la lave des volcans refroidis traçait des sillons pareils à des cicatrices de blessures anciennes ; leurs cimes effritées par les pluies torrentielles, présentaient un tableau d'une majesté sauvage et sinistre : ils avaient l'air grandiosement horrible. (Gautier, [1848] 2002, p. 120-121.)

Et voici ce que dit Stevenson de l'île dans sa fiction :

---

<sup>12</sup> Dans le chapitre sur Stevenson de son étude du roman d'aventures, Jean-Yves Tadié consacre même un passage (« Images et vision ») à la force des détails visuels dans *L'île au trésor* — et ne mentionne justement pas le bateau (Tadié, [1982] 2013, p. 114-119).

<sup>13</sup> Allusion à la définition du bateau par Foucault dans sa réflexion sur les espaces autres ([1967] 2001, p. 1581).

Une ceinture de brouillard s'était levée presque simultanément à l'apparition de la lune. Au loin, au sud-ouest, nous avons vu deux collines basses, distantes d'environ trois kilomètres, et s'élevant derrière l'une d'elles, une troisième colline plus haute, dont le sommet était encore enfoui dans le brouillard. Les trois collines semblaient avoir une forme pointue et conique<sup>14</sup>. (Stevenson, [1883] 1999, p. 62 ; notre traduction.)

Et plus loin :

Lorsque je suis monté sur le pont le lendemain matin, l'aspect de l'île avait complètement changé. Bien que la brise ait complètement cessé, nous avons fait beaucoup de chemin pendant la nuit et nous étions maintenant encalminés à environ un demi-mille au sud-est de la basse côte orientale. Des bois gris couvraient une grande partie de la surface. Cette teinte uniforme était certes interrompue par des traînées de sable jaune dans les terres basses, et par de nombreux grands arbres de la famille des pins, dépassant les autres, certains isolés, d'autres en touffes, mais la couleur générale était uniforme et triste. Les collines s'élevaient au-dessus de la végétation en flèches de roches nues. Toutes avaient des formes étranges, et la Longue-Vue, qui était de trois ou quatre cents pieds la plus haute de l'île, était aussi la plus étrange dans sa configuration, s'élevant à pic de presque tous les côtés et se coupant soudainement au sommet comme un piédestal sur lequel on aurait pu placer une statue<sup>15</sup>. (Stevenson, [1883] 1999, p. 69 ; notre traduction.)

La précision, la longueur et la nature de ces descriptions aux similarités évidentes montrent que l'île, bien plus que le bateau, est lieu autre. L'hétérotopie, dont Foucault parle comme d'un « lieu hors de tous les lieux bien que pourtant [...] localisable » ([1967] 2001, p. 1575), semble donc être véritablement la terre insulaire, qui sera, elle, un espace clos, matériel et « cartable » au sein de la fiction, alors que le bateau est bien plus une façade de bateau, décor de théâtre symbolique ou esquissé<sup>16</sup>. Il ne s'agit que de pouvoir s'en servir comme relance et

---

<sup>14</sup> « A belt of fog had lifted almost simultaneously with the appearance of the moon. Away to the south west of us we saw two low hills, about a couple of miles apart, and rising behind one of them a third and higher hill, whose peak was still buried in the fog. All three seemed sharp and conical in figure. »

<sup>15</sup> « The appearance of the island when I came on deck next morning was altogether changed. Although the breeze had now utterly ceased, we had made a great deal of way during the night and were now lying becalmed about half a mile to the south-east of the low eastern coast. Grey-coloured woods covered a large part of the surface. This even tint was indeed broken up by streaks of yellow sand-break in the lower lands, and by many tall trees of the pine family, out-topping the others—some singly, some in clumps; but the general colouring was uniform and sad. The hills ran up clear above the vegetation in spires of naked rock. All were strangely shaped, and the Spy-glass, which was by three or four hundred feet the tallest on the island, was likewise the strangest in configuration, running up sheer from almost every side and then suddenly cut off at the top like a pedestal to put a statue on. »

<sup>16</sup> L'île comme hétérotopie est d'ailleurs une idée récurrente ; Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger ne disent pas autre chose : « L'hétérotopie répond ainsi au statut de l'île » (2013, § 4), et Julie Gay l'évoque aussi au sujet de Stevenson dans l'article qu'elle consacre à l'île mystérieuse dans *The Ebb-Tide* (Gay, 2017). De manière générale pour la caractérisation de l'espace insulaire, nous renvoyons à son travail de thèse (Gay, 2022), et en particulier au chapitre 8, qui se penche plus précisément sur la notion d'hétérotopie.

relais de l'imaginaire : la nef annonce l'île et est porteuse du lointain. Ainsi dans *Partie carrée* :

À ces piaulements bizarres, aux piétinements réguliers qui les accompagnaient, Benedict qui déjà *ébauchait un rêve plein de catastrophes étranges et d'apparitions sinistres, vague image de ses aventures* de la journée, comprit qu'on levait l'ancre et qu'on allait partir. Quoique ce détail n'aggravât pas beaucoup sa situation et qu'il lui fût, au fond, *assez indifférent d'être captif dans une prison immobile ou dans une prison voyageuse, il se sentit pris d'une incommensurable tristesse* : être prisonnier en Angleterre, [...] c'était encore une consolation. *Comment suivre sa trace dans ce sillage qui se referme aussitôt en tourbillonnant ?* (Gautier, [1848] 2002, p. 78 ; je souligne.)

Le voilier, dont la présence semble d'abord de peu de conséquence (« indifférent »), importe dès lors qu'il devient mobile, moyen de transport dont les sons annoncent l'aventure — dont l'image est ici fort peu positive —, et qui compte principalement en tant qu'il permet la rupture (intraçable) entre un ici et un là-bas, où l'action aura lieu. De même, l'*Hispaniola* n'intéresse Jim et ses alliés qu'en tant que moyen de se rendre sur l'île au trésor, qui est, elle, annoncée, détaillée, et existe *a priori* via la carte.

La nef fonctionne alors comme un lieu de projection, signe des lieux à venir, et est ainsi hétérotopie *en puissance*<sup>17</sup> : celle de l'île tangible, véritable lieu du huis clos. Ajoutons que l'île correspond à l'idée d'une forme de « contre-emplacment » (Foucault, [1967] 2001, p. 1574) — contreponts dans les œuvres du lieu de départ —, et que trois des exemples foucaaldiens marquants d'hétérotopies sont la prison, l'asile, et le cimetière : or l'île au trésor est à la fois le lieu d'enfermement de Ben Gunn, à la lisière de la folie après trois ans de solitude, et le lieu où reposent tous les pirates de l'équipage ; et dans *Partie carrée* l'île de Sainte-Hélène est la prison de Napoléon puis son lieu de décès.

## Annihilation temporelle et géographique du bateau au large

### Où la haute mer n'existe pas

Si constitutive des romans d'aventures depuis l'*Odyssée*, et dont nous nous attendons à ce qu'elle soit un élément essentiel d'ouvrages qui voient leurs personnages transportés d'une île à l'autre, de l'Angleterre à Sainte-Hélène et à

<sup>17</sup> Des hétérotopies, Foucault dit qu'elles sont des « sortes d'utopie effectivement réalisées » ([1967] 2001, p. 1574).

Skeleton Island, la haute mer n'existe pourtant pour ainsi dire pas dans ces romans, ôtant aux navires leur élément constitutif.

Le bateau ne porte aucune trace de son passage par l'océan, qui n'a pas de véritable incidence sur l'action, bien loin de son rôle dans *Robinson Crusoé* ou dans *Paul et Virginie*, où ses flots déchaînés sont à l'origine des naufrages qui font de Robinson un insulaire pour vingt-huit années, et valent à Virginie — et par conséquent à Paul — la mort. Point de Charybde ni de Scylla chez Stevenson, où l'océan semble bien calme, ce qui permet à Jim de dire au lecteur : « Je ne relaterai pas en détail ce voyage. Il fut des plus favorisés. Le navire se montra excellent, les gens de l'équipage étaient de bons matelots, et le capitaine connaissait à fond son métier<sup>18</sup>. » (Stevenson, [1883] 1926, p. 83.) Autrement dit : pas de récit de voyage, et le bateau téléporte au lieu de voguer. Pourtant, l'île au trésor se situerait quelque part au grand large de la côte latino-américaine, dans l'espace caribéen régulièrement soumis aux tempêtes et ouragans : on est alors d'autant plus surpris que plusieurs mois soient évoqués en une ligne alors qu'une traversée transatlantique comme celle de l'*Hispaniola* n'est pas un bref ni paisible voyage. Nonobstant Stevenson ne mentionne rien de cela ni des dangers spécifiquement liés à la navigation : ni tempête ni écueil, ni mer d'huile ni scorbut. Il précise simplement, en une ligne : « Nous eûmes quelque gros temps qui ne fit que confirmer les qualités de l'*Hispaniola*. [*We had some heavy weather, which only proved the qualities of the Hispaniola.*] » (Stevenson, [1883] 1999, p. 55 ; notre traduction)<sup>19</sup>. Le trajet retour semble encore plus simple, Jim relatant de manière particulièrement expéditive : « Enfin, pour abrégé cette longue histoire, nous embarquâmes plusieurs matelots, fîmes un bon voyage, et M. Blandly s'apprêtait justement à armer notre conserve quand l'*Hispaniola* rentra à Bristol<sup>20</sup>. » (Stevenson, [1883] 1926, p. 285.)

Le temps du récit va à l'inverse exact de celui de la fable, et traverser la planète à la voile n'est qu'un détail. Il existe cependant bien un épisode où le bateau semble soumis aux caprices de la mer d'une manière structurelle dans la narration : dans la partie intitulée « *My Sea Adventure* », le courant emporte l'*Hispaniola* et le canot de Ben Gunn qui y est accroché, à bord duquel se trouve Jim ; mais le danger vient finalement bien plus de la présence à bord de la goélette du pirate Israel Hands que de la mer, et Jim, pourtant à peine sortant de l'enfance et point formé au métier de

<sup>18</sup> « *I am not going to relate that voyage in detail. It was fairly prosperous. The ship proved to be a good ship, the crew were capable seamen, and the captain thoroughly understood his business.* » (Stevenson, [1883] 1999, p. 52-53.)

<sup>19</sup> On voit ici une démonstration du goût de Stevenson pour la fable que relève Jean-Pierre Naugrette et qui impose une « condensation narrative » (Naugrette, 1987, p. 27).

<sup>20</sup> « *Well, to make a long story short, we got a few hands on board, made a good cruise home, and the Hispaniola reached Bristol just as Mr. Blandly was beginning to think of fitting out her consort.* » (Stevenson, [1883] 1999, p. 189.) Du roman d'aventures, Tadié dit d'ailleurs que « le dénouement est souvent sa partie la moins intéressante [...] comme dans *L'île au trésor* ou *Le Maître de Ballantrae* » ([1982] 2013, p. 16).

La Belle-Jenny (Partie carrée, T. Gautier) et l'Hispaniola (Treasure Island, R. L. Stevenson) : l'hétérotopie en mirage ? marin, parvient assez aisément à manœuvrer le vaisseau pour l'échouer à l'abri dans une crique (fig. 2).



Figure 2. Manœuvre de l'Hispaniola par Jim, illustration de George Roux (Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, [1883] 1885).

Le bateau dans *L'Île au trésor* ne navigue donc jamais véritablement, la mer se fait toile de fond et le vaisseau passe d'un océan à l'autre avec la facilité du regard sur la mappemonde.

Il en va de même dans *Partie carrée*, où les voyages en mer se font en un clin d'œil, sans obstacle aucun. Ainsi, à moment donné, le cerveau de l'opération fait un aller-retour depuis Sainte-Hélène qu'il annonce ainsi : « Je vais aux îles de Tristan d'Acuna, ou sur la côte d'Afrique [...]. Il me faut deux mois. Dans deux mois, la *Belle-Jenny* croisera dans ces parages et nous frapperons le grand coup. » Et il revient à l'heure dite sans que la mer n'ait opposé le moindre attermoiement : « la *Belle-Jenny*, arrivée à son rendez-vous avec une ponctualité admirable » (Gautier, [1848] 2002, p. 251). Autre exemple du caractère profondément elliptique de la navigation, nous lisons au retour des personnages de Benedict et Edith : « ils laissèrent passer un ou deux vaisseaux allant de Calcutta à Londres, et enfin ils se décidèrent à monter sur le troisième, fin voilier, en bois de teck, doublé, cloué et chevillé en cuivre, qui les mit en six semaines à Cadix » (p. 264).

En outre, lorsque brouillard et vagues terribles agitent l'eau, ce ne sont pas ceux de la mer mais de la Tamise au chapitre IX de l'ouvrage (Gautier, [1848] 2002, p. 70-71), ce qui n'empêche en rien la yole dans laquelle Arthur Sidney enlève Benedict de rejoindre sans encombre la *Belle-Jenny*, et montre bien qu'il s'agit uniquement de mettre en place un décor qui corresponde au romantisme noir du récit. Le trajet de cette dernière a lieu, tout comme celui de l'*Hispaniola*, très simplement, débutant ainsi :

« Puisque le vent nous pousse hors de la Manche », dit Sidney avec un air d'insouciance admirablement joué s'il n'était pas vrai, « laissons faire le vent ! »  
Le capitaine donna aussitôt les ordres pour qu'on fit tomber la *Belle-Jenny* dans le lit de la brise. En un clin d'œil les voiles furent orientées, et le navire, pris en poupe par un souffle vif et soutenu, s'avança rapidement entre deux crêtes d'écume.  
(Gautier, [1848] 2002, p. 114.)

Les révélations à bord sur le motif de l'enlèvement d'un des personnages ont lieu alors que le bateau est encore lié à la ville ; par opposition, dès la sortie de l'estuaire de la Tamise chapitre et action à bord se concluent : « Cela dit, sir Arthur se retira, fermant après lui le panneau à coulisses, et la *Belle-Jenny*, poussée par un bon vent, entra dans la pleine mer » (Gautier, [1848] 2002, p. 80). Dès lors, le bateau avance seul et de manière semble-t-il indépendante, bien plus proche du mythique tapis volant que du voilier. Il vit ainsi d'une vie propre, hétérotopie telle qu'elle en devient même un hors livre, passant hors-champ ou hors diégèse : « nous profiterons de ce que la *Belle-Jenny* s'avance [...] pour faire dans notre récit quelques pas rétrogrades mais nécessaires » (p. 81). À l'entrée en pleine mer du bateau correspond ainsi sa sortie du récit.

## Hors temps et hors récit : immatérialité du navire

Le bateau s'inscrit dans un hors-lieu (on ne sait où il est exactement) et un hors-temps (les jours s'enchaînent) :

Le vaisseau fuyait toujours, enfermé dans ce cercle d'airain que l'horizon de la mer trace autour des navires. Le soleil se levait et se couchait. [...] [B]ientôt tout disparut : plus d'oiseaux, plus de silhouettes de côtes lointaines ; rien que la mer et le ciel avec leur grandeur monotone et leur agitation stérile. (Gautier, [1848] 2002, p. 117.)

Seul le passage d'un point A à un point B existe, caractérisé comme chez Stevenson par l'absence d'éléments notables, ce qui permet au narrateur de se jouer de la

temporalité. Car si la durée du voyage et le trajet de la *Belle-Jenny* sont formulés un peu plus explicitement que dans *L'Île au trésor*<sup>21</sup>, c'est de manière tout aussi expéditive : « Le voyage durait déjà depuis près de trois mois et ne semblait pas près de finir. Les Canaries, les îles du Cap-Vert, avaient fui bien loin à l'horizon [...] » (Gautier, [1848] 2002, p. 120). Une seule phrase prend ainsi en charge le temps passé en mer, temps long rendu par l'imparfait et le plus-que-parfait, qui soulignent l'aspect duratif mais aussi factice de cette temporalité où le bateau est une coquille vide. De surcroît, le bateau renvoie une sensation d'immobilité : ce sont les îles qui sont ici rendues responsables du mouvement (« avaient fui »), et non le vaisseau.

Quant au trajet opéré par le personnage de Volmerange d'Inde en Angleterre, il est tout à fait évacué, à l'instar de celui de Jim dans *L'Île au trésor* : « nous ne suivrons pas jour par jour Volmerange dans sa navigation, qui fut longue ; bornons-nous à dire qu'il regagna heureusement la côte, et [...] monta sur un vaisseau français qui naviguait dans le golfe du Bengale » (Gautier, [1848] 2002, p. 153). La mer et ses dangers sont annihilés, et le navire cesse d'exister pour téléporter ses passagers dès lors qu'on ne l'aperçoit plus de la côte.

En un sens, le bateau n'est que mirage lointain dans le récit : par opposition, l'île est réalité, et même réalité à la matérialité contagieuse.

## L'aventure à bord : du canotage

Pourtant, il se passe bel et bien des choses sur ces bateaux ! Contre cette immatérialité des voiliers que nous soulignons, on pourrait avancer comme argument qu'ils sont le lieu de scènes centrales : l'épisode de *L'Île au trésor* dans lequel Jim se cache à bord dans le baquet de pommes et surprend la conversation des pirates racontant leur machination est essentiel. Cela est certes vrai, mais cet incident a en réalité lieu uniquement quand la terre se rapproche, comme le souligne le texte avant ledit épisode<sup>22</sup> : « Ce devait être le dernier jour de notre traversée selon nos calculs les plus pessimistes ; à un moment donné cette nuit-là, ou avant midi le lendemain au plus tard, nous devrions être en vue de l'Île au Trésor<sup>23</sup>. » (Stevenson, [1883] 1999, p. 56 ; notre traduction) (fig. 3).

---

<sup>21</sup> Cette absence de chronologie explicite dans *L'Île au trésor* révèle d'après Tadié le rapport enfantin au temps (Tadié, [1982] 2013, p. 133).

<sup>22</sup> Notons qu'il n'y a aucun intérêt à ce que cela arrive plus tôt, car ce sont les conséquences de cette conversation qui comptent, or elles vont se matérialiser sur l'île. En outre, cela augmente la tension narrative.

<sup>23</sup> « *It was about the last day of our outward voyage by the largest computation; some time that night, or at latest before noon of the morrow, we should sight the Treasure Island.* »





Figure 3. L'épisode du tonneau de pommes, illustration de Louis Rhead (Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, [1883] 1915).

Une fois l'île apparue, le bateau et la vie à son bord retrouvent une existence matérielle. Ainsi au premier matin face à l'île, dans la partie intitulée de manière intéressante « *My Shore Adventure* » :

L'*Hispaniola* roulait sous la houle de l'océan. Les bômes mettaient les poulies à l'épreuve, le gouvernail claquait d'avant en arrière, et tout le navire grinçait, gémissait et sautait comme une usine. Je dus m'accrocher fermement au pataras, et le monde se mit à tourner vertigineusement devant mes yeux, car même si j'étais un assez bon marin quand nous étions en chemin, rester immobile à subir le roulis comme une bouteille était une chose que je n'appris jamais à supporter sans difficulté, surtout le matin, à jeun<sup>24</sup>. (Stevenson, [1883] 1999, p. 69 ; notre traduction.)

Le vocabulaire employé redonne au bateau ses attributs, du gouvernail aux poulies, le faisant presque apparaître à l'imagination du lecteur. Tout s'en trouve modifié — jusqu'aux capacités de marin de Jim —, créant une distinction nette entre la temporalité présente et celle du voyage (« quand nous étions en chemin »). À partir de là, le bateau peut redevenir enjeu narratif : objet et lieu de luttes, moyen de se cacher, etc.

Il en va de même dans *Partie carrée*, où c'est au seul croisement possible d'une île (en plein cœur de l'Atlantique) que l'action peut avoir lieu (petite, à l'échelle de la terre que l'on côtoie) : « en passant à l'île de l'Ascension, Mackgill et Jack, envoyés, dans la chaloupe, à la grotte aux renseignements, trouvèrent, dans la bouteille suspendue à la voûte, un papier roulé et couvert de signes énigmatiques, qu'ils portèrent à sir Arthur Sidney » (Gautier, [1848] 2002, p. 120). Le navire, dont la narration s'était défaite durant la traversée, se réincarne un instant : seule l'escale matérialise, le récit ne se préoccupe du bateau que lorsqu'il est dans un lieu que l'on peut nommer.

Les ouvrages présentent donc cette caractéristique paradoxale de raconter des odyssées qui accordent une place fondamentale aux nefs — moyens de transport nécessaires, objets de lutte structurant l'histoire, lieux de rencontres — tout en évacuant quasi intégralement le thème de la navigation et l'existence du bateau comme lieu clos ou entité marine soumise aux réalités matérielles et temporelles. Celui-ci devient alors simple entité portuaire ou côtière, négation de sa raison même d'être. Le but du voyage se fait celui de la narration : ce qui importe est, bien plus que le trajet, ce qui se passe en Angleterre et sur Skeleton Island d'une part, en Angleterre et à Sainte-Hélène ou en Inde d'autre part. Au large, le bateau n'est somme toute que coquille vide.

## Paradoxes d'une coque de noix

Ces bateaux de fiction nous offrent ainsi un paradoxe fascinant : parce qu'ils sont immatériels ils deviennent infrangibles, lieux de protection qui assurent la cohérence diégétique. Ces navires chimères qui ont les voiles de l'utopie ont aussi la coque du cuirassé, hors-lieu d'autant plus marqué qu'il offre un refuge parfait contre les éléments. Le bateau, puisqu'il ne s'y arrête pas, permet de faire abstraction des dangers que renferme la mer. S'ensuit un nouveau paradoxe : le bateau est tout autant garant de l'univers marin qu'il permet de s'en défaire.

---

24 « *The Hispaniola was rolling scuppers under in the ocean swell. The booms were tearing at the blocks, the rudder was banging to and fro, and the whole ship creaking, groaning, and jumping like a manufactory. I had to cling tight to the backstay, and the world turned giddily before my eyes, for though I was a good enough sailor when there was way on, this standing still and being rolled about like a bottle was a thing I never learned to stand without a qualm or so, above all in the morning, on an empty stomach.* »

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## Usages thématiques du voilier

Tout fonctionne en effet comme si le bateau suffisait à lui seul à faire des ouvrages des romans d'aventures maritimes, dans une invocation performative. Figure de proue du thème océanique, le bateau le cristallise et permet aux auteurs de s'éviter tout ce qui devrait aller avec, du maelström aux monstres marins. Les voiliers font ainsi la promesse d'incarner une hétérotopie marine, qu'ils ne tiennent pas, mais qu'importe puisqu'ils l'ont suggérée. En outre, le cliché maritime est redoublé chez Stevenson par une autre subversion, celle du traitement des pirates, qui pour une fois ne viennent pas à l'abordage — et pour cause, ils sont déjà à bord —, et que l'on combat surtout à terre. Chez Gautier, cela passe par la gageure de faire un roman d'aventures en mer en se départant autant que possible des bateaux tout en multipliant les voyages à leur bord (une yole, un voilier, un canot, un sous-marin, des bateaux en Inde, etc.)<sup>25</sup>. De fait, il ne se passe rien à bord lors des mois de voyage des personnages : « une longue traversée est si ennuyeuse, que la terre même la plus aride et la plus inhospitalière vous paraît un séjour préférable à celui du navire, et depuis trois mois, Edith n'avait vu que le ciel et l'eau » (Gautier, [1848] 2002, p. 235).

La simple thématisation du bateau dans la diégèse suffit ainsi aux romanciers pour donner une coloration maritime à leurs ouvrages. Ils esquissent les contours des voiliers afin de faire deviner la mer et tout ce qui y est associé, sans avoir à s'y attarder dans la narration.

## Rendre la mer nulle mais advenue

Se dessine dans les ouvrages l'ambivalence d'une immatérialité qui à la fois ôte son essence au bateau, en tant qu'il n'est plus vaisseau marin, et lui octroie sa valeur protective de protection, en ce que les personnages à son bord sont totalement abrités de cette mer qui les entoure mais ne peut les inquiéter. Et même quand il y a une petite tempête chez Gautier — sur le rivage de l'île, bien entendu — elle ne parvient pas à atteindre la nef, dont la qualité d'artifice de romancier se fait alors on ne peut plus évidente.

En effet, si le débarquement à Sainte-Hélène a lieu le plus simplement du monde — « la mer était assez calme et le canot, poussé par six vigoureux avirons, s'avavançait

---

<sup>25</sup> Pour une réflexion détaillée sur le rapport de Gautier au genre du roman maritime, voir les pages 32 à 38 de l'introduction à l'œuvre de Françoise Court-Perez (2014). Elle y souligne (p. 32-33) la posture anti-roman maritime de Gautier, qui a grandement critiqué *L'Histoire de la marine* d'Eugène Sue (« avant de lire ses œuvres couramment [on] est obligé d'apprendre par cœur le dictionnaire de la marine » écrit Gautier) ; elle précise : « selon Gautier, l'unité de lieu, le cadre exclusif du bateau sont lassants » (Court-Perez, 2014, p. 32-33).

rapidement du côté de la terre. On aborda, et Benedict tendit la main à Edith pour sauter hors du canot » (Gautier, [1848] 2002, p. 124) —, ce calme ne dure pas. Il y a ainsi bien un moment inscrivant le livre dans la tradition du roman d'aventures maritime, où la mer en furie semble lutter contre le personnage. Il s'agit du chapitre XVIII, dans lequel le protagoniste, de nuit, dans le canot submersible qu'il a fait bâtir à cet effet, tente d'aborder afin de soustraire Napoléon à ses geôliers et le ramener en Europe. Dans la tempête, les personnages ont bien du mal à rejoindre la terre ferme, et croient leur dernière heure arrivée :

Sidney et ses deux matelots faisaient les efforts les plus prodigieux. L'air commençait à leur manquer [...].

« Allons, se dit Sidney en lui-même, nous sommes perdus ! » [...]

Un mouvement de rage saisit Sidney. Périr aussi misérablement à cause d'une tempête stupide, au moment d'accomplir ce plan auquel il avait tout sacrifié ! Il se passa en lui une de ces révoltes forcenées de l'intelligence contre la force brutale, de l'âme contre l'élément, et il prononça dans son cœur un de ces blasphèmes que les géants durent rugir sous la foudre. (Gautier, [1848] 2002, p. 142-143.)

Nous sommes exactement face à ce que Victor Hugo désigne en 1866 dans la préface aux *Travailleurs de la mer* comme « troisième *anankè* », troisième fatalité contre laquelle l'homme doit lutter, celle des éléments, et qui dans son œuvre est aussi incarnée par la mer. Mais à y regarder de plus près, il apparaît que cette mer déchaînée n'a aucune véritable conséquence : Sidney comme ses matelots s'en sortent tout de suite sans la moindre blessure, et le canot n'est pas abîmé. Si finalement la mission de Sidney échoue, ce n'est pas le moins du monde à cause de la tempête, mais à cause du décès inopiné de l'empereur. De plus et à nouveau, l'action dans le bateau n'a lieu qu'au tout bord de côtes, seuls endroits où il se pare d'une réalité matérielle<sup>26</sup>. Cette absence de conséquence souligne le caractère artificiel de ce passage obligé pour donner au roman son caractère d'aventure marine, et montre combien le bateau, dans *Partie carrée* comme dans *L'Île au trésor*, n'a pas de dimension négative : il ne se brise pas, ne peut devenir dystopie, et sert pleinement les personnages, à l'instar de Jim manœuvrant l'*Hispaniola* ou le canot de Ben Gunn ; plus encore, il sert le narrateur.

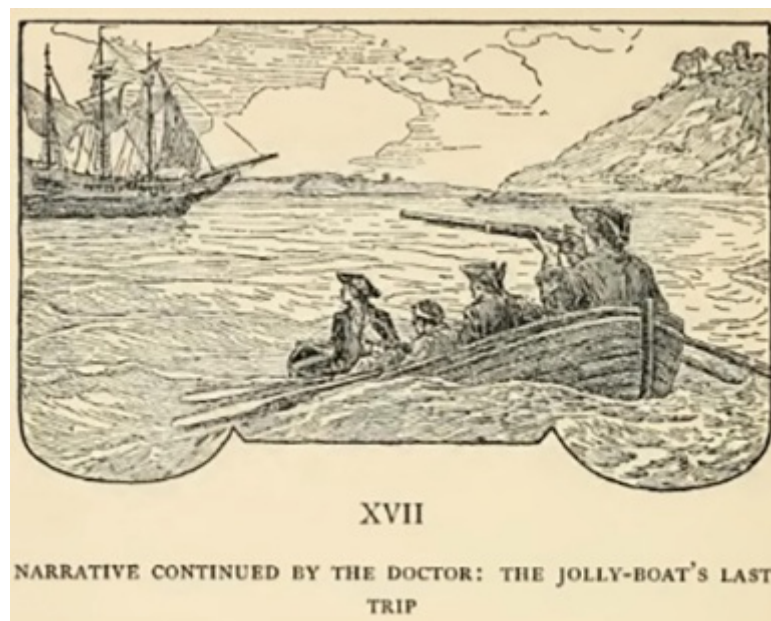
## Hétérotopie diégétique à la chaîne

En effet, le bateau se dédouble au gré du récit, dans des enchâssements féconds en forme de poupées russes, chaque bateau contenant en germe la possibilité d'un plus petit, pour les besoins de la narration. Le lieu clos se fait alors générateur d'un

<sup>26</sup> Endroit aussi où la tension est à son comble, car les risques de naufrage comme les chances d'y survivre sont dédoublés.

autre soi, y perdant son caractère refermé, et le narrateur y est le seul maître à bord.

La présence d'objets essentiels au déroulement de la narration est un élément clef du roman d'aventures ; or, dans *L'Île au trésor* comme dans *Partie carrée*, le bateau est à prendre comme un de ces divers artéfacts autour desquels se construit l'histoire. Les bateaux, nécessaires dans les deux cas, y sont aussi doubles : le grand navire pour les trajets longs (l'*Hispaniola* d'un côté, la *Belle-Jenny* de l'autre), et le petit pour les manipulations discrètes et risquées, dans les deux cas rendu invisible à toute personne qui n'est pas à son bord (à la faveur de la nuit ou d'un élément naturel le voilant). Il s'agit notamment dans *Partie carrée* de la barque dans laquelle on enlève Benedict, du canot de la *Belle-Jenny* et du sous-marin construit à son bord, et chez Stevenson du canot de l'*Hispaniola* ainsi que du radeau de Ben Gunn. Bref, on multiplie le bateau à l'envi, d'une manière à la fois assez artificielle, puisqu'il s'agit simplement de répondre à un besoin narratif précis à un instant donné, et paradoxalement cruciale pour le déroulement de l'histoire (voire réaliste, la chaloupe étant plus maniable). La pluralité des illustrations mettant en scène ces épisodes atteste d'ailleurs qu'il s'agit de grands moments narratifs<sup>27</sup> (fig. 4 et 5).



<sup>27</sup> De fait, un bateau figure sur plus d'un tiers des illustrations de George Roux que proposait la première édition illustrée de *L'Île au trésor*, en 1885. Stevenson écrit à leur sujet : « L'artiste prend son inspiration et son trait chez Hogarth ; il est plein de feu et d'esprit, peut dessiner et composer, et a compris le livre comme je le voulais, à une ou deux anicroches près, comme de faire de l'*Hispaniola* un brick. [The artist has got his types up in Hogarth; he is full of fire and spirit, can draw and can compose, and has understood the book as I meant it, all but one or two little accidents, such as making the *Hispaniola* a brig.] » (Stevenson, 1994, p. 145.) Preuve du manque de description du bateau, celui-ci change d'ailleurs de nature selon les illustrateurs.



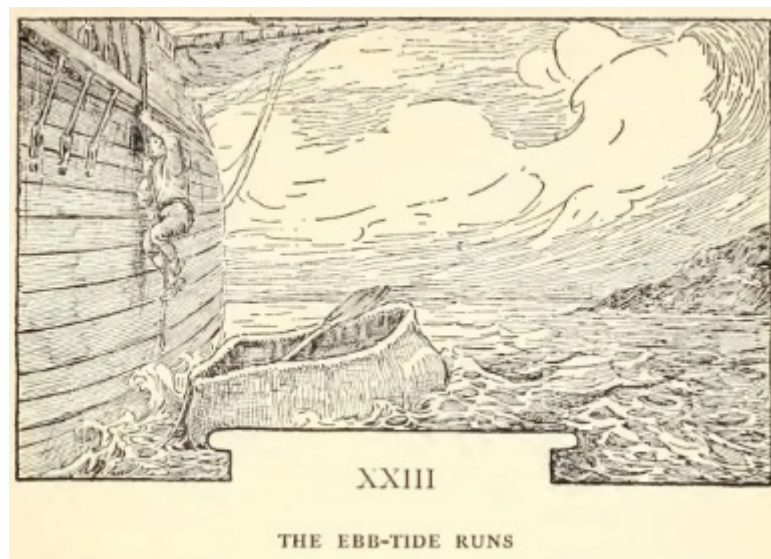


Figure 4. Illustrations de Louis Rhead (Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, [1883] 1915).



Figure 5. Illustration de George Roux (Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, [1883] 1885).

Nous assistons ainsi à un enchâssement fertile de ces bateaux, qui leur confère une forme d'existence indépendante et semble pouvoir se prolonger *ad infinitum* par de nouvelles versions du navire, selon les besoins narratifs. Cet auto-engendrement au gré du récit apparaît comme une preuve de l'aspect factice de ces morceaux d'espaces, tout en soulignant leur nécessité diégétique, comme si ce lieu autre pouvait justement être soumis à toutes les transformations, malléable à souhait.

✱

Odile Gannier, dans son ouvrage *Le Roman maritime. Émergence d'un genre en Occident* (2011), livre un catalogue des motifs qui font le roman maritime : de la tempête aux monstres, du naufrage à la mutinerie, de l'escale aux femmes déguisées en matelots, en passant par les écueils, le démâtage, les brumes. Rien de

tout cela chez Stevenson, et, s'il y a tempête chez Gautier, elle est finalement sans incidence et correspond bien plutôt à une scénographie orchestrée. Le traitement réservé aux motifs marins, mer et bateau, est suffisamment original pour être souligné : dans des romans dans lesquels, d'un pur point de vue chronologique, on passe bien plus de temps à bord que n'importe où ailleurs, cela semble ne pas exister, et le bateau n'est qu'hétérotopie en apparence, faux lieu dont nous percevons le mirage à l'horizon.

Le bateau réel, décrit par Foucault comme un « lieu sans lieu, [...] fermé sur soi [...], livré à l'infini de la mer » ([1967] 2001, p. 1581), devient son contraire dans ces fictions : un lieu ouvert à l'ailleurs mais invulnérable, réceptacle et incarnation de tous les possibles. La *Belle-Jenny* et l'*Hispaniola* aux contours flous seraient alors proches d'une autre forme de hors-lieu : les utopies, « espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » ([1967] 2001, p. 1574). Ces navires diégétiques, par leur aspect vaporeux et leur qualité de supports de l'imaginaire, correspondent à ces « emplacement[s] sans lieu réel » (p. 1574).

Il faut sans nul doute y voir une volonté consciente de la part des auteurs<sup>28</sup> — qui refusaient le genre du roman purement maritime — motivée par des questions de goût et des raisons littéraires. Adeptes de l'hétérogénéité, cherchant ici à construire des ouvrages qui se lisent aisément et sachent outrepasser les codes, Gautier comme Stevenson se jouent de la figure attendue du bateau, devenue incarnation poétique qu'ils font voguer au gré de leur invention.



Figure 6. L'héritage du monde marin de Stevenson : emploi de la « Chanson des pirates » et du motif du bateau dans la culture populaire (Hergé, *Le Secret de la Licorne*, 1943).

© Hergé/Tintinimaginatío 2025

<sup>28</sup> Rappelons que Stevenson comme Gautier furent aussi des théoriciens de la question littéraire, notamment dans les *Essais sur l'art de la fiction* pour l'Écossais, ou dans ses articles et préfaces (*Mademoiselle de Maupin* en particulier) pour Gautier.

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.



## BIBLIOGRAPHIE

---

Court-Perez Françoise, « Introduction », dans Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, t. 3, *Partie carrée, Jean et Jeannette*, éd. Françoise Court-Perez, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 11-90.

Doyon-Gosselin Benoit et Bélanger David, « Les Possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *Temps Zéro*, n° 6, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », en ligne, 2013 : <https://tempszero.contemporain.info/document956>.

Foucault Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Dits et Écrits. 1976-1988*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

Gannier Odile, *Le Roman maritime. Émergence d'un genre en Occident*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2011.

Gautier Théophile, *Partie carrée* (1848), dans *Œuvres, romans, contes et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 488, 2002.

Gautier Théophile, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

Gay Julie, *L'Île dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells). Explorations insulaires et renouveau littéraire à la « fin de siècle »*, Paris, L'Harmattan, 2022.

Gay Julie, « The Island in Robert Louis Stevenson's *The Ebb-Tide* and Joseph Conrad's *Victory*, or the adventure of an enclave », *Leaves*, n° 4, « L'enclave », 2017, p. 139-150 ; également en ligne : <https://doi.org/10.46608/leaves.vi4.276>.

Hergé, *Le Secret de la Licorne*, Tournai, Casterman, coll. « Les aventures de Tintin », 1943.

Lacoste-Veysseyre Claudine, « Notice de *Partie carrée* », dans *Œuvres, romans, contes et nouvelles*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 488, 2002.

Letourneux Matthieu, *Le Roman d'aventures 1870-1930*, Limoges, Pulim, coll. « Médiatextes », 2010.

Naugrette Jean-Pierre, « (Re)lire *Treasure Island* : sensation, impression, sensible », *Cycnos*, n° 33, *Voyage vers la parole. L'enfant, les sens et l'acquisition du langage*, 2017, p. 121-134.

Naugrette Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Offshore », 1987.

Stevenson Robert Louis, *Treasure Island* (1883), éd. John Seelye, Londres, Penguins Classics, 1999.

Stevenson Robert Louis, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, vol. 5, éd. Bradford A. Booth et Ernest Mayhew, New Haven et London, Yale UP, 1994.

Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor* (1883), trad. Théo Varlet [sous pseudo. Deodat Servat], Paris, Nelson, 1926.

Stevenson Robert Louis, *Treasure Island* (1883), illus. Louis Rhead, New York et London, Harper & Brothers, 1915.

La Belle-Jenny (Partie carrée, T. Gautier) et l'Hispaniola (Treasure Island, R. L. Stevenson) : l'hétérotopie en mirage ?

Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor* (1883), trad. André Laurie, illus. George Roux, Paris, J. Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1885.

Tadié Jean-Yves, *Le Roman d'aventures* (1982), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013.

## PLAN

---

- Introduction : deux opposés ?
- Présentation des romans
- Le bateau, support de l'imaginaire ou l'hétérotopie à venir
  - Le refus de la description
  - L'île en puissance
- Annihilation temporelle et géographique du bateau au large
  - Où la haute mer n'existe pas
  - Hors temps et hors récit : immatérialité du navire
  - L'aventure à bord : du canotage
- Paradoxes d'une coque de noix
  - Usages thématiques du voilier
  - Rendre la mer nulle mais advenue
  - Hétérotopie diégétique à la chaîne

## AUTEUR

---

Sophie Bros

Voir ses autres contributions

Université Paris Nanterre, CSLF, [Sophie.f.bros@gmail.com](mailto:Sophie.f.bros@gmail.com)

Courriel : [Sophie.f.bros@gmail.com](mailto:Sophie.f.bros@gmail.com)