



L'Autoroute et le labyrinthe. Le Londres révolutionnaire de G.K. Chesterton (1874-1936)

Charlotte Arnautou

► To cite this version:

Charlotte Arnautou. L'Autoroute et le labyrinthe. Le Londres révolutionnaire de G.K. Chesterton (1874-1936). Traits-d'Union, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2023, 2, pp.65-76. <hal-04251094>

HAL Id: hal-04251094

<https://hal.science/hal-04251094v1>

Submitted on 20 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'AUTOROUTE ET LE LABYRINTHE :

LE LONDRES RÉVOLUTIONNAIRE DE G.K. CHESTERTON (1874-1936).

Charlotte Arnautou

Approcher la fiction édouardienne (1901-1910) sous l'angle de la ville demande en premier lieu d'effectuer un exercice de déconstruction du topos qui lui est le plus facilement associé : la *garden party* prenant place dans une élégante *country house*. Dans *The Edwardians* (1930), Vita Sackville-West a pour projet, avoué dès le titre du roman, de capturer l'essence de cette période. À travers la chronique de la vie quotidienne, aristocratique et oisive des habitants du domaine de Chevron, elle déploie le mythe d'une Angleterre verte, d'un jardin d'Éden où le désœuvrement prend les couleurs d'un pastoralisme élégant, vivant dans l'ignorance de la Chute que constituera la Première Guerre mondiale. Comme le souligne Jefferson Hunter, la scène édouardienne typique est celle d'une fête, d'une *country-house party*¹. D'autres reconstructions plus récentes de l'époque insistent pareillement sur son caractère pastoral (par exemple, la série britannique *Downton Abbey*, diffusée de 2010 à 2015). S'il est vrai que l'on mobilise plus facilement les noms de domaines « édouardiens », comme Howards End, Chevron, ou Holmescroft, que ceux de leurs propriétaires, peut-être ne faut-il pas en conclure trop vite que la fiction édouardienne cherche par tous les moyens à s'échapper de la ville pour investir son imagination dans la propriété terrienne ; mais plutôt que le lieu édouardien, qu'il soit urbain ou rural, prend une importance plus grande, une personnalité à part entière dans l'imaginaire de l'époque.

Visages londoniens à l'époque édouardienne

L'image d'Épinal du jardin édouardien à l'abri de convulsions trop fortes se construit en miroir, en antithèse de l'autre versant déterminant de cette époque : le tournant rapide, fébrile et massif dans la construction et la conquête de la ville moderne. Celui-ci n'est nulle part plus visible qu'à Londres, où de grands travaux de modernisation transforment le visage de la ville et où l'étalement urbain est si fort qu'il engendre un nouveau territoire, la banlieue. Les changements profonds subis par Londres offrent aux écrivains édouardiens un terrain de jeu littéraire considérable. Deux visions esthétiques dominent les représentations : la première consiste en un regard anxieux (hérité d'une certaine tradition victorienne) sur la ville, vue comme un lieu irrationnel et menaçant d'aliénation, évocation précoce de la terre gaste,

désolée et vaine du poème de T.S. Eliot, publié en 1922. C'est par exemple celle que l'on retrouve dans le roman de Conrad, *The Secret Agent*, publié sous forme de feuilleton à partir de 1906 dans *Ridgway's* puis édité en 1907. Il y peint le portrait d'un Londres inquiétant, sale et dangereux. Par exemple, le narrateur décrit ainsi la rue du protagoniste, Verloc : « une fragile pellicule de verre s'étendait entre lui et l'accumulation énorme, froide, noire, noire, humide, boueuse et inhospitalière de briques, d'ardoises et de pierres, matériaux en eux-mêmes disgracieux et hostiles à l'homme² ».

Un second courant semble au contraire trouver dans la modernité londonienne une source d'énergie et d'euphorie, un territoire dynamique, remuant, doué d'un certain élan vital. Cette vision enthousiaste se déploie dans *Howards End* (1910) de E.M. Forster ou dans *The New Machiavelli* (1911) de H.G. Wells, qui fait dire à son protagoniste Richard Remington :

Londres est pour moi la plus intéressante, la plus belle et la plus merveilleuse des villes, délicate dans la multiplicité de ses menus détails, et formidable dans sa totalité féconde ; je ne puis me résoudre à la traiter comme un musée ou un vieil étalage de bouquiniste³.

Chesterton appartient à ce second courant : né, élevé et éduqué à Londres, il entame en 1900 une carrière de journaliste à Fleet Street (son physique unique, 1m90 pour 130 kg, en fait l'un des journalistes les plus reconnaissables, d'autant qu'il cherche souvent l'inspiration dans la grande animation de cette artère) et devient rapidement un commentateur intime de la modernité urbaine qui naît sous ses yeux et qui marque le passage de l'ère victorienne au XX^e siècle. Chesterton est donc d'abord un « écrivain de Londres⁴ ». Dès 1901, il plaide pour que l'art se saisisse de la ville moderne, réservoir d'émerveillement infini selon lui, dans un essai fondateur des études urbaines : « The Poetry of Cities »⁵. Joignant à la théorie la pratique, il fait montre d'une imagination façonnée par la ville : les omnibus, les taxis, les châteaux d'eau et les réverbères sont à Chesterton ce que les boulevards, arcades et balcons seront à Walter Benjamin, quarante ans plus tard : une fantasmagorie fondatrice. La ville est un aboutissement du génie humain.

Londres est donc un organisme vivant pour Chesterton, comme pour Wells ou Forster. Toutefois, cet organisme est mis en tension par deux manières concurrentes d'habiter la ville : l'une prônant l'ordre mécanique et la généralisation systématique (une vision qu'il attribue aux réformateurs sociaux et aux promoteurs immobiliers) et l'autre, prônant l'épaisseur temporelle humaine et l'exception locale. Il dramatise ces modes d'habitation concurrents dans son premier roman, paru en 1904, *The Napoleon of Notting Hill*, à travers les symboles de l'autoroute et du labyrinthe.

L'intrigue débute en 1984. Dans un Londres où rien n'a changé si ce n'est le système politique (le roi est élu et les quartiers de Londres sont régis par des prévôts), des hommes d'affaires des quartiers de Kensington veulent construire une autoroute de Hammersmith Broadway jusqu'à Westbourne Grove. Le seul obstacle est Pump Street, minuscule rue imaginaire au cœur du quartier, que le prévôt de Notting Hill, Adam Wayne, refuse de vendre, compromettant ainsi tout le projet. Son refus persistant entraîne deux guerres opposant Notting Hill aux quartiers environnants, qui s'allient pour écraser le *borough* sécessionniste. On s'attachera ici à la première guerre, remportée par Notting Hill grâce à l'utilisation astucieuse des caractéristiques de la topographie urbaine et à l'exploitation du caractère labyrinthique de Notting Hill.

Parce qu'il est un roman d'anticipation, *Napoleon* appartient *a priori* au genre de l'utopie ; plus encore la peinture d'un Londres métamorphosé par le temps et par un nouveau système politique rappelle le roman socialiste utopique de William Morris dans *News From Nowhere*⁶ (1890). Toutefois le Londres de Chesterton n'a que peu à voir avec celui de Morris. *Napoleon* n'offre pas une variation sur le Londres réel, un monde possible où tout a changé, mais plutôt une version miroir de la ville contemporaine qui est alors prise dans un vaste mouvement de modernisation et où les éléments de la topographie urbaine réels sont gonflés d'une existence fantastique, entre le rêve et la réalité. Dans ce cadre, les figures de l'autoroute et du labyrinthe offrent des ressorts fictionnels et symboliques pour brosser le portrait des ambiguïtés de cette modernité urbaine en train d'advenir, et permettent également à Chesterton de proposer une méthode pratique pour répondre au défi de l'habitabilité de la ville moderne. Pour saisir toute la richesse de cette démarche il faut d'abord revenir sur « l'imagination urbaine » de Chesterton, c'est-à-dire la manière dont il poétise la ville, ou plutôt dont il urbanise la poétique romantique. Ainsi espère-t-on, à travers Chesterton, montrer un exemple singulier d'imagination poétique et critique, modelée par la machinerie de la modernité urbaine.

La poétique urbaine de Chesterton

Dans « The Poetry of Cities », Chesterton plaide pour que l'imagination poétique se détache de ce qu'il identifie comme un modèle romantique d'idéalisation de la nature sauvage et de critique de l'engorgement urbain pour s'emparer de la ville et en faire un sujet poétique, en partant du constat suivant :

Une distinction absolue existe dans l'esprit de la plupart des gens entre la campagne et la ville ; il est d'usage de considérer que la campagne est absolument et essentiellement pittoresque et que la ville est essentiellement prosaïque ; si la campagne est prosaïque c'est par accident, si la ville est poétique c'est par accident⁷.

À ce lieu commun, Chesterton fait une réponse en plusieurs temps : après avoir rappelé que la vision d'une nature esthétique est une construction littéraire récente (romantique en l'occurrence), il avance que les villes sont des sujets poétiques plus difficiles à cerner et à rendre parce qu'au contraire des campagnes, la poésie y est constante et donc elle ne fait pas autant contraste alors qu'elle est partout :

Si [les villes] souffrent de quelque faiblesse d'un point de vue littéraire, c'est à cause de l'immensité de leurs revendications, de la multiplicité de leurs contributions [...], dans une ville comme Londres, les contes se marchent sur les pieds et les fils de romances palpitantes s'entrecroisent et s'entremêlent⁸.

Ajoutant le geste à la parole, Chesterton poétise ici le potentiel poétique de la ville en lui donnant des traits humains, ainsi les contes trébuchent les uns sur les autres et se marchent sur les pieds. Londres n'est pas seulement un lieu géographique, c'est un événement humain. Pour des Romantiques comme Wordsworth, cette agentivité humaine met en danger la beauté physique de la ville, une idée visible dans son poème « Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802 ». Pour Chesterton au contraire c'est cette activité humaine incessante qui définit la beauté, puisque c'est elle qui est à l'origine de la création de ce paysage matériel. C'est le choc, la collision qui créent la poésie, or dans la métropole moderne, la possibilité et la fréquence de ces collisions sont démultipliées au-delà de toutes proportions. L'énergie poétique urbaine bouscule, dépasse le regard poétique habitué à la calme contemplation du paysage, du *landscape*. La poésie du *cityscape* appartient, elle, au registre de la rencontre, de la circonstance et de la coïncidence, le *happenstance* : « Nous ne fuyons pas la ville parce qu'elle manque de poésie mais parce que sa poésie est trop intense, trop fascinante et ses exigences sont trop pratiques⁹ ». C'est donc en se ressaisissant de cette énergie créée par le choc qu'il est possible de lutter contre le mal déjà identifié par Wordsworth : l'aliénation, attestée par l'indifférence à la beauté urbaine : « Insensible l'âme de qui passerait en négligeant / Une vue que sa majesté rend si émouvante¹⁰ ».

Joignant à la théorie la pratique, *Napoleon* se démarque par une profusion d'indications topographiques, de descriptions de lieux et de décors mais aussi d'intrigues parallèles qui sont comme autant de culs de sac apparents mais qui trouvent une résolution à la dernière minute, et qui figurent l'énergie poétique urbaine défendue par Chesterton dans son essai. Il thématise également son idée d'une poésie proprement urbaine en rendant Adam Wayne, le jeune et flamboyant prévôt de Notting Hill, responsable d'un recueil de poèmes : *Hymns on the Hill*. On y retrouve les arguments développés dans ses articles : l'opposition

entre campagne et ville résolue en faveur de la ville, l'idée que la ville est bien plus à l'image de l'homme que la campagne, ce qui en fait donc un objet intrinsèquement poétique, puisqu'exprimant le génie humain.

Plus encore, dans « The Poetry of Cities », Chesterton avance que, de même que les Romantiques ont « inventé » la poésie de la Nature, il est possible qu'un poète fasse œuvre d'un tuyau de cheminée, des fils du télégraphe, inventant ainsi la poésie urbaine. Il fait d'Adam Wayne un cobaye fictionnel de cette théorie, selon laquelle il est possible de sortir du paradigme poétique pastoral. Pour ce faire, il renverse le mythe de l'enfant sauvage et imagine que Wayne n'a jamais quitté Notting Hill de sa vie et n'a, par conséquent, aucune idée de la beauté « sauvage » (faussetment naturelle selon Chesterton) de la nature. Privé d'une expérience balisée par la littérature, son imaginaire investit son expérience personnelle, celle du mobilier urbain et lui confère une valeur esthétique :

Un accident survenu dans sa septième année avait empêché qu'il fût emmené à la mer ; ainsi avait-il passé toute sa vie dans sa petite rue, Pump Street, et dans son quartier. La conséquence de cela était que, pour lui, les lampadaires étaient aussi éternels que les étoiles ; les deux feux se confondaient [...]. La Nature se déguise pour s'adresser aux hommes ; pour cet homme, elle avait pris le déguisement de Notting Hill¹¹.

Il serait erroné de lire dans ce dernier passage une vision déterministe de la ville. Michael D. Hurley rappelle dans « Why Chesterton Loved London » que Chesterton pourfend cette approche dans *What's Wrong with the World*, tout en reconnaissant qu'idéalement l'environnement modèlerait l'habitant dans une mesure réciproque, le citoyen habitant la cité en étant habité par elle¹².

Ce dernier point laisse apparaître la nature double de la défense chestertonienne de la ville : elle est d'ordre poétique et politique. Dans un article paru en 1910, « The New House », Chesterton affine sa conception du défi posé par la modernisation de la ville édouardienne. Partant de l'observation de constructions immobilières récentes, il avance que l'un des défis de la modernité consiste à rendre la métropole habitable mais que cette question n'est pas assez prise en compte par les réformateurs sociaux et les agents immobiliers :

Le problème n'est pas l'humanité des grandes villes, c'est leur inhumanité. Ce n'est pas qu'elles soient pleines d'êtres humains, mais qu'ils ne soient pas traités comme tel. Nous n'avons rien contre les hommes et les femmes, du moins je l'espère ; mais nous n'apprécions pas qu'on les transforme en confiture : écrasés les uns contre les autres ils ne sont pas seulement impuissants mais informes. Ce n'est pas la présence de sa population qui rend Londres épouvantable, c'est l'absence d'un Peuple¹³.

La citation souligne que l'enjeu pour Chesterton est de proposer des conditions pratiques et politiques (dans la citation originale, la présence de majuscules à « The People » renvoie à la notion politique de « peuple ») auxquelles les citoyens peuvent investir la ville et la modeler

en retour, proposant en ceci une alternative revitalisante et moderne aux visions aliénantes de la ville. Dans *Napoleon*, Chesterton dramatise ce défi et emploie les symboles de l'autoroute et du labyrinthe pour figurer deux modèles fictionnels et critiques concurrents de la ville moderne, l'un représentant l'ordre et l'autre l'humain, et qui s'affrontent, à travers la question de l'accessibilité, pour la jouissance de la ville moderne.

L'accessibilité : Une question contemporaine oscillant entre réforme sociale et contrôle politique

Dans le chapitre six de son autobiographie, intitulé « The Fantastic Suburb », Chesterton qualifie le Londres de son enfance d'impensablement grand (« unthinkably large¹⁴ »). Penser la ville à l'aube du XX^e siècle, dans toute sa grandeur nouvellement acquise demande en effet un certain effort d'imagination. Si le mouvement de transformation profonde de Londres en métropole commerciale moderne est entamé au XIX^e siècle, il concerne principalement le centre, c'est-à-dire la City et les points d'accès (chemins de fer, docks, métro). L'expansion se traduit d'abord par une série d'expulsions des travailleurs du centre de la City et une vague de démolitions des logements pour construire les entrepôts, les bureaux, les systèmes d'eaux usées, les chemins de fer, etc¹⁵. Gareth Steadman-Jones résume ainsi la situation de Londres à l'aube du XX^e siècle :

Dans les premières années du vingtième siècle, la physionomie du centre de Londres avait été transformée jusqu'à être méconnaissable. Les grandes zones résidentielles bondées avaient laissé place à des kilomètres d'entrepôts, d'ateliers, de dépôts ferroviaires et de bureaux. De larges rues avaient été percées à travers les bidonvilles dangereux et malfamés des années 1840. Seules quelques poches de grande pauvreté demeuraient pour témoigner de la présence révolue de ces immenses agrégats de misère urbaine et des « classes dangereuses »¹⁶.

La croissance commerciale de la ville qui réclame toujours plus d'espace, et la nécessité de loger les travailleurs qui la font vivre fait peser une pression immobilière importante qui se traduit par une crise du logement à partir de 1840, poussant les travailleurs à s'éloigner du centre pour rejoindre la périphérie et « inventer » les banlieues. Grâce à l'avènement des transports en commun de masse, principalement le métro, à la fin des années 1890, la crise immobilière londonienne connaît un répit, tandis que les banlieues explosent¹⁷, les transports en commun reliant enfin le centre, commercial, à la main-d'œuvre. C'est le cas de Notting Hill, le quartier d'enfance de Chesterton et du héros éponyme de son roman, puisque le quartier se transforme en profondeur avec l'arrivée de la Central Line à Notting Hill Gate en 1900, qui lui permet de jouir d'une certaine mixité sociale.

Londres à l'époque édouardienne est donc marqué par un certain nombre de bouleversements du paysage urbain. Aux changements de physionomie des quartiers, il faut ajouter un changement de paradigme dans la manière d'organiser le tissu urbain londonien résultant de l'apparition de la planification urbaine. Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, la ville connaît un développement plutôt anarchique du fait de sa transformation rapide en capitale mondiale du commerce et de l'apparition d'une spéculation immobilière sauvage, où les constructions se multiplient de manière arbitraire et imprévue. Or, ce développement plus ou moins anarchique laisse place au tournant du XX^e siècle à une approche plus systématique de la planification urbaine, Londres s'organisant en *metropolitan boroughs* suite à la promulgation du *London Government Act* en 1899¹⁸. La cause de cette réorganisation tient en partie à la nécessité d'aménager une forme de continuité entre les différents quartiers, mais aussi à l'augmentation massive de la population londonienne, qui se poursuit pendant la période. En 1900, un britannique sur cinq vit à Londres et de 5 millions de Londoniens en 1900, on passe à 7,5 millions en 1912, soit une augmentation de 50%.

Chesterton écrit donc à un moment pivot de l'histoire de la transformation de Londres en métropole moderne, moment auquel le cycle de construction et de démolition arbitraire et spontané qui avait jusque-là présidé au développement urbain embrasse le dogme de l'interventionnisme rationaliste. L'un des pionniers de ce mouvement, Charles Booth, produit des cartes recensant les zones de pauvreté censées servir de plan à une approche strictement rationaliste et paternaliste de l'aménagement urbain¹⁹. Dans ses cartes, Booth illustre le voisinage entre des écarts de richesse (au bâtiment près) par des pastels contrastés, créant ainsi un chaos de couleurs. Le message implicite ainsi véhiculé est que le désordre de la situation contemporaine est à la fois irrationnel et insalubre, il faut donc détruire, nettoyer, ouvrir de grandes artères et ségréguer, c'est-à-dire déplacer les populations pauvres, soit en les dispersant, soit en les envoyant dans des colonies de travail, ce qui fait dire à Chesterton : « Apparemment progrès signifie déplacement... Par la police²⁰ ».

Chesterton prend parti dans ses articles contre la ségrégation sociale et spatiale prônée par un Charles Booth et critique les réformateurs sociaux qui se sentent habilités à interférer dans les vies, à déplacer les citoyens dans la ville comme des pions sur un plateau d'échecs, ou des points sur une carte. Avec les symboles du labyrinthe et de l'autoroute dans *Napoleon*, il offre une fictionnalisation de ces problématiques et pose la question de l'accessibilité, non seulement en termes de réforme sociale mais aussi en termes de tentative de contrôle politique. La ruelle labyrinthique facilite la barricade, l'autoroute l'empêche. Ainsi dans

Napoleon, Notting Hill organise sa résistance en se barricadant contre les assauts des quartiers avec tout ce qui lui tombe sous la main, comme par exemple des carrosseries de taxis hippomobiles. Le mobilier de la modernité urbaine est ainsi détourné au profit de ses habitants. De plus, une connaissance intime de la topologie urbaine est mise à profit et participe d'une stratégie guerrière défensive. Comme l'énonce Turnbull, l'un des lieutenants de Wayne, la stratégie militaire de Notting Hill repose sur un détournement de la machinerie de la modernité : « disloquer la machinerie de la vie moderne et utiliser ses fragments comme des machines de guerre, faire des barricades avec des omnibus et des points de vue avec des mitrons de cheminée²¹ ». La barricade de Notting Hill rappelle celles des soulèvements parisiens du XIX^{ème} siècle (on pense à ceux de 1830, de 1848 et surtout à la Commune en 1871), et ressemble à une réécriture moderne et victorieuse de ces épopées historiques. De même, lors de la Première Guerre qui oppose Notting Hill aux quartiers alliés (en faveur de la construction de l'autoroute), les combattants de Wayne parviennent à confondre leurs ennemis en les désorientant dans le dédale de petites rues de Notting Hill :

Puis nous [...] avançâmes à travers les ruelles sales, tournâmes aux coins des rues, progressant en zigzag. Les petites rues tortueuses eurent soudain sur moi un effet que je ne saurais décrire—comme si elles faisaient partie d'un rêve. J'avais l'impression que les choses avaient perdu la raison et que nous ne sortirions jamais du labyrinthe²².

L'armée de Wayne tire son épingle du jeu en utilisant à son avantage les éléments de la topographie locale. Le labyrinthe, qui facilite la barricade et la désorientation, est un atout pour qui sait l'utiliser tandis qu'il devient un cauchemar pour l'étranger.

Dans *Napoleon*, le trope du labyrinthe se voit débarrassé des connotations négatives traditionnelles de saleté et de dangerosité. Il n'est donc pas un symbole du passé, opposé à l'autoroute, symbole de l'avenir. Autoroute et labyrinthe incarnent deux visions, concurrentes l'une de l'autre, de la modernité : l'une systématique et l'autre fragmentaire. Le labyrinthe créé par le détournement des attributs modernes est une stratégie d'habitation de la ville qui consiste à enrayer, à contourner le système moderne au profit des citadins : le labyrinthe urbain de Chesterton est moderne.

De la carte au territoire

Pour Chesterton l'enjeu représenté par l'apparition de la banlieue n'est pas une simple affaire de cartographie, elle représente un territoire potentiel à investir, afin de l'habiter vraiment. La poétique chestertonienne pense la banlieue comme un territoire à part entière de

l'imaginaire moderne qui demande à être réclamé poétiquement, contrairement à la tendance contemporaine, qui voit en elle un dommage collatéral de l'avènement de la métropole. Dans *The Intellectuals and the Masses*, John Carey cite en exemple de ce désintérêt un article du *Times* :

En 1904 *The Times* avertissait qu'« entourer Londres de kilomètres de banlieues revient à créer un territoire d'une monotonie, d'une laideur et d'un ennui effroyables. Et toute extension périphérique fait des banlieues existantes des endroits encore moins désirables [...]. Il est désormais impossible d'échapper aux ennuyeuses banlieues et de rejoindre la verte campagne »²³.

Non seulement la banlieue est vue comme ennuyeuse et monotone mais elle représente également par son étalement tentaculaire, un danger pour la pureté, non-souillée par la ville, de la campagne. Lieu par excellence de la trivialité pour un bon nombre d'intellectuels édouardiens selon Carey, la banlieue est au contraire pour Chesterton un nouveau territoire de l'aventure et de la romance héroïque.

Une critique contemporaine résume élégamment l'entreprise chestertonienne dans *Napoleon* :

Mr. Gilbert Chesterton a réalisé un exploit ; il a réussi à extraire de ce terne minéral qu'est la modernité une nouvelle veine de romance. Son essence gît dans la redécouverte de la vieille beauté de l'étrange, du pittoresque et du romantique dans une sphère qui aurait pu paraître déprimante, d'une nouveauté peu prometteuse et plate. Parmi tous les sujets possibles, Mr. Chesterton a cherché et trouvé l'inspiration dans la banlieue londonienne²⁴.

Ce nouveau type de « romance » tient de la réécriture parodique. En effet, *Napoleon* offre une parodie de ses genres de prédilection : la romance héroïque et l'utopie futuriste, tous deux plutôt pastoraux. Chesterton s'approprie les caractéristiques de ces genres en vogue à l'époque (sous l'influence notamment de *News from Nowhere* de William Morris) avec plus ou moins d'ironie : Adam Wayne a la fougue et la détermination d'un chevalier mais il est qualifié de fanatique et il manque d'humour. D'autre part, le médiévalisme systématique de William Morris est aplati et restreint à ses expressions les plus carnavalesques : en effet, dans le Londres futuriste de Chesterton, le retour à l'ordre médiéval n'est que superficiel (blason, couleurs symboliques, habits de gala) voir exotique. L'apport principal de Chesterton à ces genres est le transfert de l'action et des péripéties au mode urbain et plus précisément au mode périurbain.

Le Londres labyrinthique de Chesterton n'est pas seulement un *cityscape* mais aussi un *playscape*. Dans *Napoleon*, les éléments urbains ne sont pas seulement pensés comme des objets poétiques participant à la construction d'un paysage urbain mais deviennent des accessoires narratifs, des ressorts d'intrigues : ils deviennent des éléments de jeu. On a vu

comment, par exemple, le mobilier de la modernité urbaine peut servir d'accessoire comme lorsque le quartier de Notting Hill construit des barricades avec les carrosseries des omnibus pour se protéger de l'invasion des autres quartiers. Mais ce mobilier urbain peut également opérer comme un ressort narratif. Par exemple, la réserve de gaz et le château d'eau jouent un rôle décisif dans la victoire de Notting Hill lors de la Première Guerre. Lors de la bataille des lampes, qui se déroule de nuit, les combattants de Notting Hill se retrouvent acculés près du réservoir de gaz par les troupes alliées. Ils ont alors l'idée de le défoncer, ce qui a pour effet d'éteindre tous les lampadaires. Dans le noir, les troupes alliées s'éventrent tandis que les soldats de Notting Hill se cachent dans les maisons. Cette première victoire est ensuite confirmée par le coup d'échec du château d'eau qui signe la défaite ultime des troupes alliées :

Le grand Prévôt de Notting Hill désire vous informer qu'il vient juste de capturer la tour de Distribution des Eaux située juste au-dessus de vous, sur Campden Hill, et que d'ici dix minutes, c'est-à-dire lorsque vous aurez signifié votre refus, il ouvrira le réservoir et inondera votre vallée dans un mètre d'eau²⁵.

Chesterton met ici à profit deux éléments de la topographie réelle de Notting Hill qui constituent d'excellents dispositifs narratifs : simples, ingénieux et efficaces, qui jouent en outre sur un certain effet « David et Goliath », puisqu'il permet de mettre en déroute l'armée alliée, beaucoup plus nombreuse et puissante que la résistance des soldats de Notting Hill.

La réserve de gaz, et encore plus, le château d'eau sont des éléments de la topographie réelle du quartier de Notting Hill. Le château d'eau, placé sur une colline, est particulièrement voyant et constituait même un emblème du quartier jusqu'à sa destruction en 1970. Il a également une signification toute personnelle pour Chesterton qui l'évoque dès les premières lignes de son autobiographie :

M'inclinant, plein d'aveugle crédulité, comme c'est ma constante coutume, devant l'autorité toute simple et la tradition des ancêtres : faisant mienne, avec une confiance frisant la superstition, une histoire dont je ne pouvais, à l'époque, contrôler la véracité ni par ma propre expérience, ni de mon propre jugement, je demeure fermement attaché à l'opinion d'après laquelle j'ai dû naître le 29 mai 1874 à Kensington, sur la colline de Campden ; et être baptisé selon les rites de l'Église d'Angleterre, dans la petite chapelle de Saint-George, face à la tour de la Distribution des Eaux, qui dominait ladite colline. Je n'entends attacher aucune signification spéciale à une relation possible entre les deux édifices et je nie avec indignation que cette église ait été choisie tout exprès parce qu'il fallait toute la pression des eaux de la banlieue ouest pour faire de moi un Chrétien²⁶.

Le château d'eau, à l'ombre duquel Chesterton grandit pendant la première partie de sa vie, trouve dans *Napoleon* un nouveau rôle. Chesterton opère là une forme de « topographie du souvenir personnel » au sens où il dote un espace de sens anciens et nouveaux, réels et imaginaires. La particularité de cet espace est son apparente trivialité qui est ici transcendée. Le château d'eau ne devient pas château-fort, il conserve sa fonction réelle de stockage et

d'approvisionnement du quartier, mais celle-ci est transformée, sublimée par la fiction puisqu'il est transformé en arme de guerre victorieuse.

On touche à la méthode chestertonienne de poétisation de la ville : la redécouverte du quotidien à travers la défamiliarisation du fantastique, qui permet de rompre la monotonie et l'ennuyeux et de renouer avec le caractère extraordinairement aventureux de la construction urbaine. Le fantastique, qui transforme un château d'eau en un acteur guerrier, agit ici comme un filtre permettant de « rajeunir » le regard sur la ville. Cette double vision permet de rétablir l'émerveillement oublié mais nécessaire pour rendre la modernité habitable. Adam Wayne est érigé en porte-parole de cette méthode chestertonienne et prend en charge cette double vision dans le reste du roman, cette capacité à imaginer une correspondance fantastique de la ville : « C'était un vrai mystique, un de ceux qui vivent à la frontière du royaume des fées. Mais il était peut-être le premier à se rendre compte que, souvent, la frontière du royaume des fées traverse une ville bondée²⁷ ». Plus encore, il est assimilé à un alchimiste, capable de transformer le « terne minéral de la modernité » en or : « il est quasiment impossible de faire saisir à l'imagination combien il avait transmis au paysage grisâtre de Londres la couleur de l'or romantique²⁸ ». La vieille dualité entre Angleterre noire et verte s'efface.

Pour habiter vraiment la banlieue et en faire un territoire plutôt qu'une carte, il faut donc exercer son regard à la défamiliarisation en s'emparant, en pratique, de ses attributs urbains. Par cette méthode, Chesterton construit un rapport organique entre la fiction et la ville : l'intrigue se déploie et se résout grâce à ces éléments de l'urbanisme londonien dans un territoire transformé en un terrain de jeu fictionnel. La fiction joue ainsi un rôle déterminant dans la réappropriation de la ville moderne par tous ses habitants.

Plus qu'un simple décor, Chesterton voit en Londres un fabuleux organisme vivant et poétique, qui se déploie au regard des flâneurs capables de transformer le paysage en un terrain de jeu labyrinthique. Cette rêverie déroutante et fantastique permet de réinsuffler à un paysage vu comme ordinaire une originalité nouvelle. De plus, loin de s'échapper de la réalité contemporaine, cette rêverie semble, au contraire, permettre de figurer une critique des directions concurrentes du passage de l'ère victorienne à la modernité du XX^e siècle. Une déclaration d'Adam Wayne résume le projet urbain ludique et poétique de Chesterton :

Je suis né, comme d'autres hommes avant moi, sur un coin de terre que j'ai aimé parce que j'y ai joué à des jeux d'enfants, parce que j'y suis tombé amoureux et que j'y ai passé des nuits entières, divines, à discuter avec mes amis. Et je sens l'énigme. Ces petits jardins où nous avons confessé notre amour. Ces rues dans lesquelles nous avons accompagné nos morts. Pourquoi seraient-ils banals ? Pourquoi devraient-ils être absurdes ?²⁹

Mais ce projet est aussi politique puisque Chesterton identifie dans la modernité une ambiguïté fondatrice entre le système et le fragment, entre le mécanique et l'humain, entre l'autoroute et le labyrinthe, entre l'accessible et l'inaccessible, entre la surface et l'épaisseur, entre la carte et le territoire. Pour Chesterton, la vision fantastique (celle qui surimpose la fiction sur le paysage urbain, le transformant en terrain de jeu imaginaire) agit comme un miroir de la réalité et relève d'une manière d'habiter poétiquement cette modernité. Il s'agit donc de cultiver une capacité à enchanter la carte en mobilisant le souvenir d'anciennes romances, de la petite et de la grande Histoire. *To feel the riddle*, se figurer l'énigme, serait donc, après tout, le fait simple de se raconter une fiction.

¹ Jefferson Hunter, *Edwardian Fiction*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982, 3.

² « a fragile film of glass stretched between him and the enormity of cold, black, wet, muddy, inhospitable accumulation of bricks, slates, and stones, things in themselves unlovely and unfriendly to man. » Joseph Conrad, *The Secret Agent* [1907], J. M. Dent & Son, 1923, 56.

³ « London is the most interesting, beautiful, and wonderful city in the world to me, delicate in her incidental and multitudinous littleness, and stupendous in her pregnant totality; I cannot bring myself to use her as a museum or an old bookshop. » H.G. Wells, *The New Machiavelli*, Londres, John Lane, 1911, 304-5.

⁴ La construction d'une postérité de Chesterton autour de son œuvre de polémiste et de moraliste chrétien tend à faire oublier cet aspect premier de son travail.

⁵ L'essai paraît originellement sous forme d'article dans le *Daily News* en 1901 et il est publié dans *Lunacy and Letters*, un recueil d'articles de Chesterton édité par Dorothy Collins en 1958 (Londres et New York, Sheed and Ward, 19-23).

⁶ Le roman suit le parcours du narrateur, William Guest, qui se réveille en l'an 2102, dans un Londres futuriste et métamorphosé à la fois physiquement (par exemple Trafalgar Square est devenu un immense jardin) et politiquement (la monarchie a été remplacée par un système communiste, égalitaire, où le travail n'est plus industriel et aliénant mais artisanal et épanouissant).

⁷ « An absolute distinction exists in the minds of most people between the country and the town; the country is conceived to be absolutely and essentially picturesque, the town to be essentially prosaic; if the country is prosaic, it is by accident; if the town is poetical, it is by accident. » « The Poetry of Cities », *Lunacy and Letters*, Londres, Sheed & Ward, 1958, 19.

⁸ « if [cities] suffer in any respect from a literary point of view, it is from the vastness of their claims, the multiplicity of their dues [...], in a city like London, tales trip over each other's heels, the threads of thrilling romances cross and tangle. » *Ibid.*, 22-3.

⁹ « the reason we fly from the city is not in reality that it is not poetical; it is that its poetry is too fierce, too fascinating and too practical in its demands. » *Ibid.*, 23.

¹⁰ « Dull would he be of soul who could pass by/ A sight so touching in its majesty. » William Wordsworth, « Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802 », v. 2-3. *William Wordsworth*, éd. Stephen Gill, Oxford, Oxford University Press, 2012, 236.

¹¹ « An accident in his seventh year prevented his being taken away to the seaside, and thus his whole life had been passed in his own Pump Street, and in its neighbourhood. And the consequence was, that he saw the street-lamps as things quite as eternal as the stars; the two fires were mingled. [...] Nature puts on a disguise when she speaks to every man; to this man she put on the disguise of Notting Hill. » G.K. Chesterton, *The Napoleon of Notting Hill* [1904], Londres, Capuchin Classics, 2008, 86.

¹² Michael D. Hurley, « Why Chesterton Loved London », *G.K. Chesterton, London and Modernity*, éd. Matthew Beaumont et Matthew Ingleby, Londres et New York, Bloomsbury, 2013, 15-34.

¹³ « It is not humanity that disgusts us in the huge cities; it is inhumanity. It is not that there are human beings; but that they are not treated as such. We do not, I hope, dislike men and women; we only dislike their being made into a sort of jam: crushed together so that they are not merely powerless but shapeless. It is not the presence of people that makes London appalling. It is merely the absence of The People. » G. K. Chesterton,

« The New House », *Alarms and Discursions* [1910], New York, Dodd, Mead & Co, 1911, 164-5. Dans un saisissant effet d'écho, on retrouve le même constat, fait par Benjamin trente ans après Chesterton, à propos du Paris de Haussmann : « On disait de la Cité, berceau de la ville, qu'après le passage de Haussmann il n'y restait plus qu'une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissent aux Parisiens comme un monument du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, L'Herne, 2007, 49.

¹⁴ G.K. Chesterton, *Autobiography* [1936], Londres, Hutchinson & Co, 1937, 136.

¹⁵ Pour une étude détaillée des transformations de la ville au XIX^e siècle voir par exemple Lynda Nead, *Victorian Babylon, People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven, Yale University Press, 2005.

¹⁶ « By the early years of the twentieth century the whole physiognomy of central London had been transformed beyond recognition. Large and packed residential areas had given way to acres of warehouses, workshops, railway yards, and offices. Wide streets had been cut through the dangerous and semi-criminal slum rookeries of the 1840s. Only pockets of intense poverty testified as vestigial remnants to what were once extensive aggregations of the urban poor and 'the dangerous classes'. » Gareth Steadman Jones, *Outcast London, a Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*, Oxford, Oxford University Press, 1971, 159.

¹⁷ *Ibid.*, 160.

¹⁸ Cet acte du Parlement divise le *County* de Londres en vingt-huit *boroughs* et leur transfère également certains des pouvoirs du *County Council*.

¹⁹ Les carnets de notes et les cartes de Booth sont consultables sur le site *Charles Booth's London* (booth.lse.ac.uk).

²⁰ « Apparently, progress means being moved on - by the police. » « The Fallacy of the Umbrella Stand », *What's Wrong with the World*, Londres Cassell & Co, 1910, 267. L'euphémisme rappelle *Bleak House* de Dickens, roman dans lequel Jo le balayeur est constamment « déplacé » par la police.

²¹ « To break up the vast machinery of modern life and use the fragments as engines of war, to make the barricade of omnibuses and points of vantage of chimney-pots. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, 105.

²² « Then we [...] went on through the little dirty streets, round corners, and up twisted ways. The little crooked streets began to give me a feeling I can't explain—as if it were in a dream. I felt as if things had lost their reason, and we should never get out of the maze. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, 125.

²³ « To surround London with acres of suburbia, warned *The Times* in 1904, 'is to produce a district of appalling monotony, ugliness and dullness. And every suburban extension makes existing suburbs less desirable [...]. It is no longer possible to escape from the dull suburbs into unspoiled country. » John Carey, *The Intellectuals and the Masses*, Londres, Faber & Faber, 1992, 46.

²⁴ « Mr. Gilbert Chesterton has done a wonderful thing; out of the dull drab ore of modernity he has struck a new vein of romance. Its essence is its discovering the old beauty of the strange, the picturesque, and the romantic in a sphere that might have seemed depressing and unpromisingly new and tame. Of all possible themes Mr. Chesterton has sought and found inspiration in London Suburbia. » F.G. Bettany « A New Vein of Romance », *The Sunday Times*, 27 mars 1904.

²⁵ « The Lord High Provost of Notting Hill desires to announce that he has just captured the Waterworks Tower, just above you, on Campden Hill, and that within ten minutes from now, that is, on the reception through me of your refusal, he will open the great reservoir and flood the whole valley where you stand in thirty feet of water. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, 162.

²⁶ « Bowing down in blind credulity, as is my custom, before mere authority and the tradition of the elders, superstitiously swallowing a story I could not test at the time by experiment or private judgment, I am firmly of opinion that I was born on the 29th of May, 1874, on Campden Hill, Kensington; and baptised according to the formularies of the Church of England in the little church of St. George opposite the large Waterworks Tower that dominated that ridge. I do not allege any significance in the relation of the two buildings; and I indignantly deny that the church was chosen because it needed the whole water-power of West London to turn me into a Christian. » G.K. Chesterton, *Autobiography*, 9.

²⁷ « He was a genuine natural mystic, one of those who live on the border of fairyland. But he was perhaps the first to realise how often the boundary of fairyland runs through a crowded city. » *Ibid.*, 87.

²⁸ « It is almost impossible to convey to any ordinary imagination the degree to which he had transmitted the leaden London landscape to a romantic gold. » *Idem*.

²⁹ « I was born, like other men, in a spot of earth which I loved because I had played boys' games there, and fallen in love, and talked with my friends through nights that were nights of the gods. And I feel the riddle. These little gardens where we told our loves. These streets where we brought out our dead. Why should they be commonplace? Why should they be absurd? » *Ibid.*, 77.