
L'architecte William Walcot, d'une culture l'autre

Moscou, Paris, Londres, Rome, New York... Ce sont les villes où William Walcot (1874-1943) exposa ses œuvres, suggérant la large réputation internationale de cet architecte hors normes. Or Walcot ne construisit guère que quatre édifices, la plupart mineurs, un seul étant régulièrement cité. L'inhabituelle gloire de Walcot repose donc essentiellement sur ses dessins, gouaches ou gravures. Aussi l'intérêt de son erratique carrière serait ailleurs. Notamment dans son intégration partielle à chacune des cultures auxquelles il se confronta, dans ses référents visuels et ce qu'il révèle de la pratique architecturale à travers la planète au tournant des XIX^e et XX^e siècles – à l'apogée des empires russe et britannique.

Les origines de Walcot furent d'ailleurs similaires à celles d'autres enfants célèbres de la suprématie mondiale de l'Angleterre, à l'instar de Rudyard Kipling, nés sur des terres exotiques, élevés dans une continuelle tension entre la culture imposée par Londres et l'influence de leur milieu d'enfance. Ainsi Walcot naquit en Russie, près d'Odessa, fils d'un homme d'affaires écossais et d'une Russe issue d'une famille de riches propriétaires terriens. Suivant les pérégrinations commerciales de son père, le jeune Walcot explora extensivement le monde, voyageant en Europe, Amérique Latine ou Afrique du Sud, tandis qu'une partie de son éducation fut menée en France, à Amiens et Paris, sans oublier de rituels retours en Russie. Si ces périple contribuèrent à modeler sa personnalité cosmopolite, ils le privèrent aussi probablement d'attaches durables, généralement indispensables au métier qu'il se choisit à une date inconnue : architecte.

Entre deux nations, un apprentissage bicéphale

Son instruction artistique fut également erratique. La tradition le déclare élève de l'École des Beaux-Arts de Paris, où Walcot se serait formé vers 1893-1895 dans l'atelier de Gaston Redon¹. Ce dut être une formation plutôt épisodique, Walcot n'étant pas cité comme ancien élève de l'ENSBA par le dictionnaire de Delaire² ; il est même vraisemblable qu'il n'ait jamais été officiellement inscrit à l'École, mais seulement admis par Redon dans son atelier nouvellement formé. Grand Prix de Rome 1883, Redon (1853-1921) était un choix approprié pour un caractère comme Walcot. Malgré sa carrière officielle – il fut notamment architecte chargé du Louvre – Redon ne ressemblait guère à un patron académique sûr de lui comme Jean-Louis Pascal. Au contraire, l'aversion prononcée de Redon pour l'enseignement et sa tolérance envers les essais de ses élèves permit paradoxalement l'émergence de brillants professionnels tels Roger Expert, Michel Roux-Spitz. En outre son tempérament mélancolique lui fit produire nombre de dessins hallucinés de mémoriaux ou tours fantastiques dans des paysages rocheux inquiétants où rôde l'ombre de la mort, compositions surréelles finalement proches du symbolisme de son frère Odilon. Walcot connut-il les étranges compositions de Gaston Redon³ ? Quoiqu'il en soit, auprès de ce maître singulier, Walcot put découvrir tant les si réputées recettes graphiques d'esprit Beaux-Arts français, que s'initier à une vision picturale et fantasque de l'architecture.

Néanmoins Walcot délaissa rapidement Paris, retournant en Russie pour compléter sa formation à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, auprès d'un professeur extrêmement

différent, Leonti Benois (1856-1924)⁴. Profondément éclectique, Benois utilisa une large palette stylistique : néo-roman français de l'église Notre-Dame de Lourdes, néo-baroque du mausolée ducal dans la forteresse Pierre et Paul, ou néo-russe de sa cathédrale Aleksandr Nevski à Varsovie et de la chapelle russe de Darmstadt... Professeur historiciste par excellence, Benois n'en forma pas moins des élèves bien différents : Fedor Lidval, qui se distingua par ses œuvres Art nouveau, Alekseï Chtchoussev, Ivan Fomine, Vladimir Chtchouko et un peu ultérieurement Vladimir Gelfreich, Lev Roudnev. Ceux-ci devinrent des bâtisseurs réputés du début du xx^e siècle – et ensuite de véritables mandarins de l'architecture soviétique. Cette formation académique fut ainsi un creuset de compétences, plaçant Walcot au cœur du milieu architectural russe.

Walcot, les années russes⁵

Son diplôme obtenu, l'architecte se stabilisa professionnellement à Moscou, où il épousa une Russe. Le contexte moscovite était porteur : à la fin du xix^e siècle, avec les débuts de l'industrialisation et la construction des lignes de chemin de fer à travers l'Empire, l'économie russe connut un bond extraordinaire, permettant l'émergence de nouvelles et considérables fortunes, prospérité qui bénéficia plus à l'ancienne capitale qu'à Saint-Petersbourg. Conséquemment Moscou supplanta la ville impériale comme premier centre créatif du pays, offrant d'appréciables opportunités aux architectes qui s'y établirent. La Russie avait d'ailleurs depuis le xvi^e siècle une longue tradition d'accueil de professionnels étrangers, qui pour certains s'y acclimatèrent avec succès, tels les Italiens Rastrelli et Quarenghi, les Français Leblond et Vallin de la Mothe... Catherine II avait employé l'Écossais Cameron, et quand Walcot se lança dans l'architecture un autre Russo-Écossais, Vladimir Sherwood (1832-1897), venait de terminer en 1881 sur la Place Rouge un des monuments emblématiques du style néo-russe, le Musée d'Histoire. Outre sa carrière



Fig. 1. William Walcot, Hôtel Métropole, 1900, Moscou © cliché des auteurs.



Fig. 2. William Walcot, Hôtel Métropole avec le panneau de céramique de Mikhaïl Vroubel, 1900, Moscou © cliché des auteurs.

russe naissante, Walcot s'investit dans l'enseignement de l'architecture, prenant part en 1902 avec Fomine et Fyodor Chekhtel (1859-1926) à la création de cours de construction adressés aux femmes⁶. L'époque s'ouvrait timidement à la féminisation de ce métier considéré comme réservé aux hommes : en 1898 l'Américaine Julia Morgan fut la première élève femme admise à l'École des Beaux-Arts de Paris⁷, tandis qu'aux États-Unis des établissements comme Cornell, Columbia ou Harvard limitèrent ou refusèrent l'accès aux femmes parfois jusque vers 1930⁸... Ainsi Walcot participa-t-il à une entreprise pionnière en Russie – initiative qui toutefois ne parut pas avoir été couronnée de succès, sans doute faute de soutien officiel et du fait de pesanteurs sociales.

Comme nombre d'architectes débutants, Walcot usa d'abord des compétitions pour essayer de se distinguer. En 1899 il fut ainsi classé quatrième au concours lancé par la Compagnie d'Assurance de Saint-Petersbourg pour l'érection de l'ambitieux et luxueux Hôtel Métropole, destiné à doter Moscou d'un équipement rejoignant les standards hôteliers occidentaux. Ce classement sans lustre fut cependant dénié par l'intervention du commanditaire principal, l'exubérant et richissime marchand Savva Mamontov, qui snoba la décision du jury et confia la commande à Walcot... L'obtention du Métropole fut d'emblée une victoire à la Pyrrhus : encore sur les instances de Mamontov sa proposition fut considérablement modifiée. Le chantier échappa même à Walcot au bénéfice de son concurrent malheureux, Lev Kekouchev (1859-1919 ?)⁹, qu'on doit probablement créditer des révisions du bâtiment. Le projet initial, de format haussmannien, comportait de hauts toits en pavillon à la française, semblables à ceux conçus par Lefuel au Louvre ou par Ballu à l'hôtel de ville de Paris ; Kekouchev élimina ces traits éclectiques convenus, les remplaçant par de bien plus inspirés pignons cintrés, qui permirent l'installation de vastes cycles figurés en céramique (fig. 1, 2). Cette genèse complexe semble toutefois s'être réalisée assez harmonieusement, Kekouchev et Walcot ayant collaboré à plusieurs reprises sur leurs édifices respectifs, faisant également appel à un petit cercle de brillants artistes amis, Mikhaïl Vroubel, Aleksandr Golovine et Nikolaï Andreev. Les frises des Saisons par Andreev, les panneaux de céramique par Golovine et le majestueusement inquiétant panneau de Vroubel intitulé *La princesse des rêves*, donnèrent à l'architecture de Walcot et Kekouchev la singularité d'une œuvre voulue totale, virtuose *Gesamtkunstwerk* symboliste bien dans la lignée des plus ambitieuses entreprises artistiques vers 1900.

L'expérience importante mais ambivalente du Métropole apporta à Walcot une relative notoriété¹⁰ ainsi que quelques commandes résidentielles. En 1900 la maison Yakunchikova témoigna de son adaptation au style Art nouveau moscovite, avec son usage élégant des briques vernissées et des volumes bien articulés, l'apport ornemental animant les parois, tandis qu'un bow-window rappela sa culture anglaise (fig. 3). Cette réalisation fut vite suivie par la maison Gutheil en 1902 (fig. 4). Celle-ci reste d'un format bourgeois raisonnable, mais le traitement plus monumental



Fig. 3. William Walcot, Maison Yakunchikova, 1900, Moscou © cliché des auteurs.

Fig. 4. William Walcot, Maison Gutheil, 1902, Moscou © cliché des auteurs.

de la porte cintrée encadrée de pilastres rappelle cette fois la formation parisienne de Walcot – ici pertinente eu égard à l'origine française des propriétaires – la majesté néo-classique s'y parant d'un opulent cartouche entre rococo et Art nouveau¹¹.

Ce petit nombre d'édifices ne suffit malgré tout pas à alimenter une carrière qui resta désespérément en dents de scie, peu susceptible de nouveaux développements. Ses propositions de 1902 pour le théâtre d'Omona à Moscou et de 1906 pour le théâtre de Novoherkassk restèrent au stade de l'esquisse. Ces deux édifices partageaient une approche stylistique véritablement cosmopolite, entre influences des travaux viennois d'Otto Wagner et de la Sécession, intégrées à une entente compositionnelle classique à la française. Là Walcot se plaçait dans une tendance européenne large, dynamique à Moscou, imposant une architecture aussi raffinée que rationnelle, les opulents oculi ou puissantes arches rococo s'insérant harmonieusement dans une structure lisible accusant les piles de briques.

D'autres de ses travaux, domestiques ou publics, dans une veine similaire entre genre rocaille français et citations vénitiennes revues selon une esthétique à la Guimard, n'eurent pas le succès escompté, restant toujours à l'état de projet. En dépit d'un certain brio, ses tentatives de synthétiser des courants européens parurent recevoir un accueil mitigé dans une Russie pourtant désireuse d'égaliser les autres capitales. Walcot semble en avoir eu conscience puisqu'il décida d'abandonner sa pratique moscovite en 1906 pour retourner en Angleterre. Contrairement à ce que prétendirent certains thuriféraires de Walcot, la raison principale de son départ de Russie ne dut pas être sa possible opposition au régime tsariste, après la féroce répression de la révolte de 1905. Cet argument corrigeant l'histoire de manière flatteuse doit certainement dissimuler une réalité moins glorieuse : Walcot avait peu de chances de poursuivre une fructueuse carrière à Moscou, face à une importante concurrence locale. Tant du point de vue pratique qu'esthétique, Walcot semblait peu adapté aux attentes – comme le démontra la profonde révision par Kekouchev du projet du Métropole. Par ailleurs, l'inventivité réelle de Walcot peut avoir joué un rôle. Son projet d'église luthérienne de Moscou trahit une lourde influence de la modernité nordique, notamment des travaux finlandais de Gesellius & Lundgren. Et, contrairement à Chekhtel – bien que les deux hommes semblent s'être mutuellement influencés – Walcot ne sut pas s'adapter à la veine néo-classique qui se développa intensément en Russie autour de 1910. Sa palette stylistique relativement restreinte et surtout son manque de maîtrise technique contrastent par exemple avec la finesse de son exact contemporain, Chtchoussev (1873-1949), dont les touches Art nouveau furent mieux intégrées dans ses églises néo-russes. Ce talent offrit à Chtchoussev une carrière bien supérieure à celle de Walcot, lui permettant aussi de s'adapter à l'URSS, alors que Walcot dut se mettre au service de l'imaginaire d'autres architectes.

Ces questions architecturales accélèrent probablement sa décision de quitter la Russie, tandis que le décès de sa femme¹² fut une raison supplémentaire de couper ses liens avec le pays. De retour en Angleterre en 1907, il affronta là aussi de nombreux talents bien mieux installés que lui. Faute de pouvoir obtenir des commandes, Walcot aura probablement eu le réflexe de tous les aspirants architectes au statut précaire – celui de monnayer ses compétences en tant que dessinateur auprès de professionnels établis.

Londres et les coulisses du Delhi impérial

Pour ce faire, il s'adressa à Eustace Frere – peut-être une relation familiale, celui-ci ayant exercé en Afrique du Sud. Au-delà de cette possible recommandation, Frere et Walcot, tous deux anciens élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris, connaissaient l'efficacité de représentations architecturales séduisantes. D'ordinaire exclusif dans la réalisation des perspectives de ses travaux, Frere n'eut pas à regretter la main de son nouveau protégé¹³. Coopération florissante, puisqu'entre 1908 et 1913 ils exposèrent leur production à Londres à la Royal Academy, à la Fine Art Society, à la Royal Academy Summer Exhibition, et même à Edimbourg. S'il ne participa jamais à la conception, le brio de ses perspectives assura désormais une solide réputation à Walcot, bientôt reconnu comme le dessinateur d'architecture le plus demandé sur la scène londonienne. Cette exposition publique attira l'attention du gotha des bâtisseurs britanniques, au premier chef d'Edwin Lutyens (1869-1944) et Herbert Baker (1862-1946). Ceux-ci étaient à un tournant majeur de leur carrière et s'apprêtaient à rejoindre le projet phare du moment : le transfert de la capitale coloniale de Calcutta à Delhi.

Annoncée en Inde par Georges V en personne en décembre 1911, la construction de New Delhi constituait l'un des plus ambitieux projets de l'histoire architecturale de l'Empire britannique. Bien qu'avant tout centre administratif, New Delhi devait aussi asseoir symboliquement la pérennité du pouvoir colonial, entre affirmation politique de la couronne et fragile communion avec ses sujets. Le comité consultatif d'architectes-urbanistes sélectionnés en mars 1912 pour étudier cette tâche majeure comprenait Henry Vaughan Lanchester (1863-1953) – alors auréolé par le succès de ses si edwardiens édifices civiques de Cardiff – et le bien plus inattendu Edwin Lutyens, alors surtout connu pour ses *country houses*, et n'ayant encore à son actif aucun monument public d'envergure. Après la phase d'exploration des sites possibles, l'emplacement choisi par cette équipe disparate, la colline de Raisina, faisait lien avec les précédentes dynasties et cités de Delhi, offrant en outre une puissante position en surplomb des secrétariats gouvernementaux et du palais du vice-roi.

Dans un processus de captation assez peu ordinaire, vers juin 1912 Lutyens réussit à reléguer à l'arrière-plan Lanchester, à contrecarrer toute idée de compétition pour le choix des architectes, à se faire attribuer la construction des édifices les plus importants et – sachant la fragilité de sa position comme l'impossibilité pratique d'un contrôle architectural total – il convainquit les officiels d'adjoindre au projet son ami de longue date Herbert Baker, auquel il proposa les Secrétariats, tandis qu'il se réservait le climax monumental, le palais du vice-roi¹⁴. . . Les deux hommes se connaissaient depuis leur formation dans le cabinet d'Harold Peto et Ernest Georges, et, depuis le départ de Baker en Afrique du Sud en 1892, avaient maintenu une correspondance assidue sur leurs projets et aspirations. La gare centrale et les Union Buildings de Baker à Pretoria avaient donné une nouvelle importance à leur architecte, lui conférant une place de choix dans la création d'une esthétique coloniale entre citations classiques méditerranéennes prédominantes et adaptation nuancée au contexte local. En 1910 Baker avait également appuyé Lutyens dans ses propositions pour Johannesburg, l'Anglo-Boer War Memorial et la Galerie d'art. Ce musée projeté par Lutyens et l'ensemble gouvernemental construit par Baker furent une première occasion pour Walcot de travailler avec les deux architectes. Lutyens et Walcot ne tardèrent pas à nouer des liens solides : tous deux possédaient éminemment le sens de la mise en scène architecturale, partageant en outre un certain statut d'indépendants et de nouveaux venus dans l'*establishment* edwardien. Lorsqu'au printemps 1913 Lutyens démarra la conception du projet de New Delhi, Walcot fut ainsi l'un des perspectivistes réguliers du studio d'Apple Tree Yard¹⁵. À ce titre, et bénéficiant de la confiance des architectes clés de l'entreprise, il devint un spectateur privilégié du débat sur la composition monumentale de la nouvelle capitale.

Au terme d'un dialogue délicat, première épreuve affectant leur amitié jusqu'ici indéfectible, Lutyens et Baker consentirent mutuellement à réunir leurs monuments respectifs au sommet du promontoire. La disposition approuvée demanda cependant de Lutyens qu'il remanie ses plans du palais – en parallèle avec les fortes réductions de surface exigées par le gouvernement pour motifs budgétaires. Le réajustement axial Nord-Sud entraîna inévitablement des modifications dans les Secrétariats de Baker, éliminant par exemple les porches figurant sur les planches de Walcot, jamais construits. Effectuée dans des délais très serrés, à partir des croquis que Baker transmit à son retour de Pretoria début novembre 1913, cette maturation esthétique contraignit Walcot à une certaine improvisation, Baker tenant à présenter au vice-roi d'impressionnants dessins pour son prochain voyage sur le site fin novembre 1913 (**fig. 5, 6**). Habile diplomate ou voulant éluder le dilemme, Walcot trouva un excellent moyen d'atténuer la bataille stylistique qui sévissait à fleurets mouchetés entre les membres du comité¹⁶, les architectes et le vice-roi : il concentra son attention plastique sur les éléments architecturaux classiques, dépeints avec netteté, tandis que les détails ornementaux issus des cultures indigènes ne furent qu'esquissés dans un flou artistique. . . Là où Baker pratiqua plus volontiers une acculturation des motifs indiens, Lutyens ne voyait que fioritures puérides. Lutyens comme son perspectiviste affirmant leur préférence pour la pureté formelle de l'Antiquité, les planches de Walcot contenaient déjà une querelle esthétique sous-jacente. Dans son travail, Walcot dut affronter une autre difficulté. Sa vue des Union Buildings de Baker à Pretoria avait permis une représentation majestueuse du monument dominant la colline telle une nouvelle acropole d'esprit pergaménien, alors que le site moins dramatique de New Delhi obligeait à une perspective plus étendue. Peut-être entraîné par sa facilité picturale ou choisissant délibérément de modifier la perception des édifices projetés pour les magnifier, Walcot adoucit le degré de la rampe liant les secrétariats au palais. Cette manipulation visuelle allait bientôt avoir des conséquences embarrassantes pour ses commanditaires.

À partir de la mi-1913 les architectes affinèrent leurs plans sous la pression colossale d'un chantier déjà commencé – les vues de Walcot leur servant de repère visuel pour envisager l'apparence



Fig. 5. William Walcot, Dessin de présentation du projet général de Lutyens et Baker pour le centre monumental de New Delhi, 1913, 50 x 115 cm © Secrétariat de la Présidence, Rashtrapati Bhavan, New Delhi.

Fig. 6. William Walcot, Dessin de présentation du projet général de Lutyens et Baker pour le centre monumental de New Delhi, 1913, 45,5 x 110,5 cm © Secrétariat de la Présidence, Rashtrapati Bhavan, New Delhi

globale du groupe monumental projeté (fig. 7, 8). Malgré l'évidence de leur accommodement avec la réalité géographique et architecturale, personne ne parut en prendre acte. Aussi la bombe à retardement involontairement dissimulée dans les dessins n'éclata qu'en 1916. Alors que la Première Guerre mondiale faisait rage mais que la construction du gradient était lancée à New Delhi, Lutyens s'aperçut avec effroi de l'inexactitude de la perspective de Walcot et de ses conséquences. Dans cette représentation, la colonnade et la coupole du palais vice-royal de Lutyens sont parfaitement visibles depuis l'India Gate, dominant les secrétariats de Baker avec toute la majesté requise... Or, la progression réelle sur place est plus ambiguë, la rampe des secrétariats occultant le palais dont seul le dôme apparaît, puis une fois qu'on accède au plateau l'ensemble de l'édifice redevient visible dans sa totalité. Dans un premier temps Lutyens en tint Walcot pour responsable, pensant que les croquis de situation remis par Baker à ce dernier étaient corrects... Puis, ulcéré par ce qu'il considérait comme un attentat à la dignité de son architecture, Lutyens se retourna avec acrimonie contre Baker. Celui-ci ne manqua pas de lui rappeler que tous deux avaient donné leur accord en 1913 sur le nivellement entre les groupes de bâtiments. Décidé à renverser la situation, Lutyens tenta de convaincre le comité de remodeler la rampe déjà partiellement réalisée, multipliant les croquis destinés à montrer les effets du désastre programmé¹⁷, opposés à la perception qu'il voulait rétablir. En vain. Dans cette lutte picrocholine, le comité consentit certes à réexaminer les gouaches de Walcot, reconnaissant effectivement que la perspective dépassait l'entendement, mais resta inébranlable devant le désespoir de Lutyens, arguant que le remodelage qu'il exigeait serait ruineux et inapproprié alors que le pays était en plein effort de guerre. De fort mauvais gré Lutyens accepta sa défaite, qu'il ne désigna plus qu'avec une ironique amertume comme son *Bakerloo*...

Outre qu'il affecta à tout jamais le paysage monumental de New Delhi, cet incident éclaboussa à des titres divers la réputation des trois artistes. Suite à son aveuglement face à des dessins trompeurs, la compétence de Lutyens fut mise en doute, tandis que l'empoisonnement de ses relations avec Baker contribua à de nouvelles escarmouches dans leur travail pour l'Imperial War Graves Commission¹⁸. Quant à Walcot, lorsque ses vues de New Delhi furent exposées à la Royal Academy, ses détracteurs eurent beau jeu de le taxer de dessinateur commercial sacrifiant la précision architecturale au sensationnel. Cette accusation était néanmoins symptomatique de l'époque, divisée sur les ressources illusionnistes de dessins trop dramatiques, considérant que de telles productions trompaient le public ou les commanditaires. De fait, les œuvres de Walcot imposent une vision théâtrale, fascinante. Dématérialisant l'espace, réduisant les hommes à des silhouettes évanescentes, l'architecture classique indianisée de Lutyens et Baker surgit dans un halo irréel, dantesque apparition minérale aux lignes pures brillant dans un chaud clair-obscur, magnifiant les grès beige et rouge de cette vision surhumaine. Cette évocation de l'atmosphère suffocante de Delhi n'était pourtant qu'une pure vue de l'esprit, Walcot n'ayant point accompagné les architectes *in situ*... Selon toute vraisemblance, Walcot travailla uniquement à Londres sur la base des plans, comme le rappela un des assistants de Lutyens :

Quand il devait faire une perspective, il venait à l'agence et étudiait silencieusement notre travail pendant quelques jours. Vous pouviez relever la tête et le découvrir regarder par-dessus votre épaule pendant que vous dessiniez. Puis il partait, produisant ensuite une magnifique aquarelle dans son style bien particulier¹⁹.



Fig. 7. William Walcot, Étude pour les secrétariats de New Delhi (architecte Herbert Baker), 1913, 35,5 x 117 cm © Secrétariat de la Présidence, Rashtrapati Bhavan, New Delhi.

Fig. 8. William Walcot, Étude pour la façade latérale du palais du vice-roi de New Delhi (architecte Edwin Lutyens), 1913, 50 x 110,5 cm © Secrétariat de la Présidence, Rashtrapati Bhavan, New Delhi.

Une méthode plus propre à un peintre qu'à un architecte, et dont la méconnaissance du contexte provoqua une des plus baroques déconvenues urbaines du siècle... Or, malgré la responsabilité indéniable de Walcot dans l'affaire de Raisina Hill, c'est le seul Baker que Lutyens poursuivit d'une animosité durable. Dans la guérilla que se livrèrent ces duettistes autour de New Delhi, la contribution de Walcot a été largement oubliée²⁰ – alors qu'il fut un protagoniste essentiel, quoique involontaire, de ce drame architectural. Si par la suite Baker préféra surtout s'adresser à d'autres dessinateurs (qui copièrent toutefois la manière walcotienne !), Lutyens continua à coopérer régulièrement avec Walcot – notamment sur ses travaux de réaménagement de Trafalgar Square, ou en 1933 pour sa dantesque cathédrale catholique de Liverpool. Par ailleurs, dans son projet de palais pour le Maharajah de Kashmir en 1919²¹, Lutyens lui-même en vint à imaginer son architecture selon le style pictural walcotien – abandonnant ainsi la précision qu'il attendait habituellement du dessin architectural et cédant à la tentation de l'évocation abstraite... En somme, en dépit de ces tribulations, la manière inventée pour représenter les projets de New Delhi laissa une empreinte durable jusque sur le grand architecte de ce rêve impérial.

L'effacement de l'architecte, l'ascension du peintre d'architectures

L'intense coopération avec Lutyens et Baker sur leurs puissants travaux indiens précipita probablement le changement d'orientation de Walcot. D'architecte bâtissant ses propres projets, il devint bientôt exclusivement la petite main modelant la représentation d'œuvres d'autres architectes. Et en cela il connut un succès réel. Outre Lutyens, Walcot travailla avec un autre traditionaliste influent, Reginald Blomfield. Faisant preuve de souplesse esthétique, il collabora avec des créateurs très dissemblables, comme le classique Ralph Knott, auteur du majestueux London City Hall, ou le plus moderne Michael Rosenauer, pour des blocs d'appartements. Mais, sans doute question de culture stylistique, Walcot participa plus fréquemment à des édifices civiques monumentaux, tels en 1921 le projet d'Herbert Tudor Buckland et William Haywood pour le concours du Town Hall of Memory à Birmingham, ou en 1927 la Central Library et le Town Hall de Manchester par E. Vincent Harris, entre autres. Un des architectes phares du temps – parmi ceux qui furent un temps envisagés pour New Delhi – Stanley Adshead, déclara : « Aucun dessinateur n'a approché, et encore moins surpassé Walcot dans le rendu magique de ses impressions. Je me souviens l'entendre dire 'Je ne dessine pas. Je sens avec mon pinceau' »²². Quant à Bloomfield, dans une association historique flatteuse, il compara Walcot à Piranèse²³. Ce succès fit même école, puisque Walcot ne tarda pas à avoir ses imitateurs, P. D. Hepworth et H. L. G. Pilkington. Si Hepworth concurrença Walcot en servant également Baker lorsque celui-ci construisit vers 1922 le Council House de New Delhi, ces épigones furent assez sévèrement jugés :

M. Pilkington ferait bien de freiner son intoxication avec la manière de Walcot. Il peut utiliser une brosse avec habileté, mais rien ne peut compenser l'insignifiance de ses perspectives. Walcot s'arrête quand il a assez montré. Ses imitateurs donnent l'impression de cesser parce qu'ils ne savent plus que faire²⁴.

Cette influence aidant, Walcot avait propagé un style, dont il apparaissait le maître incontesté. Le prestige de ses représentations de l'œuvre d'autres architectes constitua un accomplissement paradoxal, le rendant plus célèbre comme employé que comme créateur. D'une position secondaire, il avait fait un socle pour une carrière rayonnant à travers le monde anglo-saxon.

De fait, ses expositions ainsi que la très efficace diffusion commerciale de ses gravures tant en Europe qu'en Amérique lui permirent également de nouer des liens avec plusieurs architectes américains prééminents, dont Cass Gilbert, Bertram Goodhue et Donn Barber. Aussi un ancien élève de l'École des Beaux-Arts, Gilbert (1859-1934)²⁵ fut l'auteur en 1911 du Woolworth Building à New York. Également intéressé par les gratte-ciel, Barber (1871-1925) dessina le projet de tour du Broadway Temple (1925 ; non construit). Si Gilbert resta fidèle aux rendus académiques encore pratiqués par Walcot, il ne travailla jamais avec lui, et Barber préféra la manière nocturne plus cristalline d'Hugh Ferriss²⁶. Seul Goodhue (1869-1924), auteur de nombreuses églises néo-gothiques et du Capitole du Nebraska, coopéra avec son confrère anglais, avec lequel il partageait un goût pour les visions architecturales fantasques. Aussi Walcot signa en 1921 les dessins de présentation du projet de Goodhue au concours pour le Liberty Memorial de Kansas City²⁷. La vision dantesque proposée par Goodhue et Walcot d'un monument-Moloch, à la tour babylonienne,

ne reçut pas un accueil favorable, le jury ayant préféré des options monumentales d'un classicisme moins tourmenté. La vision de majesté funèbre de Walcot ne convenait guère à la recherche d'une commémoration plus sereine... Cet échec fut le premier signe d'un changement de température esthétique qui devait bientôt affecter le travail de Walcot.

Car si la crise de 1929 et ses dramatiques conséquences sur le monde du bâtiment réduisirent considérablement ses revenus jusque-là très confortables, Walcot rencontra également au tournant des années 1920-1930 un obstacle majeur qui frappa durement sa production : l'évolution stylistique de l'époque. Sa manière atmosphérique, dramatique, jouant d'ombres puissantes et de dégradés évocateurs, convenait parfaitement à l'art expressif et majestueux de traditionalistes comme Lutyens, Baker ou Blomfield – or elle était totalement étrangère à l'esprit de clarté rationnelle affectionné par la nouvelle architecture moderne, qui pénétrait progressivement l'Angleterre au cours des années 1930. Au sein de cette évolution esthétique, Walcot apparaissait désormais comme un vestige anachronique. De fait il connut la concurrence croissante d'un Cyril Farey, dont le graphisme limpide et transparent convenait mieux à une architecture plus dépouillée, aux masses Art Déco ou à la pureté géométrique du modernisme.

Toutefois il signa une dernière œuvre en 1933, le 61 St James's Street²⁸. Cet immeuble modeste est un fin exercice dans un style géorgien dépouillé, la nudité de la paroi de brique s'animant d'un élégant bow-window central, couronné d'une arche cintrée encadrée d'oculi. Ce bâtiment constituait le délicat testament d'une carrière alors surtout dévouée à la créativité d'autres architectes. Car Walcot connut en définitive le piège des architectes *renderers*. De fait, dessiner pour autrui exposait à un insidieux effacement de la scène constructive. Ce sort fut celui de Jules Guérin, qui mit son talent au service des plans de Daniel Burnham pour Chicago, ou d'Hugh Ferris œuvrant pour Raymond Hood puis Wallace Harrison. Eux et Walcot subirent la même impasse professionnelle. Leurs dessins furent vivement admirés dans les expositions par les collègues ou commanditaires, sans que cela ne débouchât généralement sur des commandes personnelles ; ces artistes devenaient en somme d'éloquents messagers privés de gloire en leur nom propre.

Visions historiques et dernières années

À défaut de construire, Walcot amplifia le spectre de ses réalisations graphiques. À son rôle de dessinateur il ajouta une activité qui se révéla extrêmement lucrative : les gravures d'architecture. Là Walcot toucha tout le spectre des possibilités de ce genre : la reconstitution historique, la fantaisie imaginaire et la vue urbaine. Installé tant à Londres qu'à Rome et Venise et passant régulièrement à Paris et même New York, il disposait d'une appréciable connaissance de villes qui excitaient la curiosité des amateurs comme des simples touristes, profitant ainsi d'un marché apparemment inépuisable. Ses vues de Venise appartiennent à cet imaginaire convenu, tandis que sa vision du pont de Brooklyn (**fig. 9**) transforme la métropole américaine en magma

Fig. 9. William Walcot, *Vue de Manhattan*, vers 1928, 24 x 13 cm, collection particulière.



architectural émergeant de fondus poétiques. Toutefois ces vues de lieux réels ne constituèrent qu'une part toute relative de sa production, Walcot consacrant plus volontiers ses prouesses en *etching* à d'inquiétantes reconstitutions historiques.

Ayant été formé selon les référents d'une culture classique, tout comme son ami le peintre d'histoire Frank Brangwyn – qui l'influença probablement dans ses transcriptions d'un passé fantasmé – il évoqua les masses angoissantes de Babylone ou d'Égypte²⁹, dépeignit les architectures du règne d'Hadrien avec une somptuosité hiératique, se livrant aussi à des tentatives de résurrection de vestiges archéologiques résiduels, par exemple dans sa représentation de la Villa Quintili. Dans ces planches, Walcot donna pourtant son meilleur non dans des scènes de l'Antiquité classique, mais de la période tardo-impériale et de la Rome byzantine. Sous son regard, la basilique de Maxence ou le temple de Romulus devinrent ainsi de majestueux décors d'un Empire plongeant dans des ténèbres croissantes, qui semblent déjà suinter des colonnes patinées, des murailles décrépies et parements de marbre délavés, qu'écrasent des voûtes sombres ou des ciels bouchés. Cette veine noire atteignit son paroxysme dans les planches *Justinian Weds Theodora* (fig. 10) et *In the Days of Justinian*. Ici Sainte-Sophie de Constantinople se muait en terrible caverne sacrée, l'architecture se noyant dans des ombres omniprésentes, coupoles invisibles ou profondes arches pesant sur de dérisoires silhouettes humaines, comme s'effaçant sous des monuments eux-mêmes voués à un déclin inéluctable. Avec ces prouesses graphiques où respirait une vision plus dramatique qu'historique, il créa l'équivalent britannique des œuvres au noir de son maître Redon. Avec ces œuvres, Walcot répondait finalement à Rembrandt et Piranèse dans le rendu ténébreux d'un passé à la fois prestigieux et irrévocablement déchu.

Or, malgré leur succès commercial – nouveau paradoxe – ces visions fantasmagoriques accentuèrent son isolement créatif. Malheureusement la noirceur de ses gravures rejoignit l'assombrissement de son existence. Son influence se délitant après 1930, Walcot dut hypothéquer le fonds de ses dessins, gérant même un temps un Tea Room à Oxford. La sollicitude de son entourage lui permit d'obtenir en 1940 une assistance financière du gouvernement, et en 1943 un emploi auprès du London City Council. Là, il dut probablement participer aux travaux de son vieil ami Lutyens pour le London Academy Plan. Durant le Blitz, Walcot servit également de pompier sur le dôme de Saint-Paul. Les destructions de la guerre, la lente disparition de la culture qui fut la sienne, le minèrent, Walcot subissant depuis longtemps une dépression chronique, aggravée par la prise de drogues. Pendant une cure de désintoxication, il se défenestra, s'empalant sur la grille en contrebas. Ses nécrologies dans *The Builder* et le journal du RIBA tinrent sous un pudique silence les circonstances de sa mort atroce, soulignant également combien son talent n'avait pas reçu la reconnaissance publique qu'il méritait : « Il est étrange qu'un artiste si talentueux n'ait pas reçu des honneurs qui échurent à des hommes moins méritants »³⁰. La rétrospective que lui organisa le RIBA en 1944 continua cette tonalité, évoquant « la dette que nous avons envers lui, et sa place dans les annales de l'art britannique »³¹.

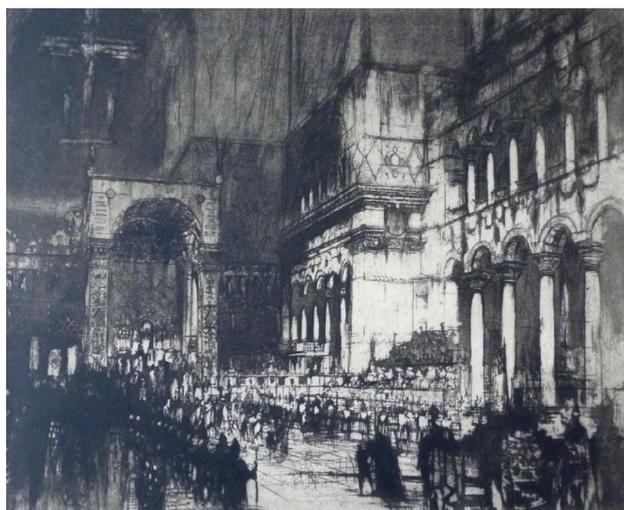


Fig. 10. William Walcot, *Justinien épousant Théodora*, vers 1928, 23 x 19 cm, collection particulière.

Épilogue : la place des fantômes d'architecture

L'architecture ne saurait se résumer aux seuls édifices construits. Dans cet art la part d'imaginaire phagocyte souvent largement les perceptions, projets non réalisés ou visions purement architectoniques pesant parfois autant voire plus sur les conceptions de la ville et du monde. Tel fut le cas des dessins de gratte-ciel d'Hugh Ferriss, de la cathédrale catholique de Liverpool d'Edwin Lutyens ou du Palais des Soviets de Boris Iofan. Dans cette catégorie de spectres architecturaux, Walcot occupe une place spéciale. Il construisit peu, ne fut guère un inventeur, mais fut un formidable passeur, un brillant porteur de style.

À Moscou, ses travaux sombrèrent dès 1920 dans un oubli méprisant, l'inventivité de l'Art nouveau russe étant considérée en URSS comme un symptôme de décadence bourgeoise. Ce n'est qu'à partir de la décennie 1970 que son nom émergea des limbes. Cependant ses œuvres y subsistent, le régime soviétique ayant gardé presque en l'état l'hôtel Métropole, ses villas étant affectées aux services diplomatiques d'autres pays ou à des administrations. Aussi Walcot reste raisonnablement connu en Russie, considéré comme l'un des bons représentants d'un certain âge d'or créatif moscovite. Étonnamment, alors qu'il fut la main qui peignit les plus expressives visions de l'architecture majestueuse et impériale du Raj dans son ultime phase, en Inde le nom de Walcot a sombré dans l'oubli. Encore peu connu en France et en Amérique, Walcot conserve toujours une réelle aura en Angleterre, ses dessins semblant avoir capturé l'essence d'une ère encore confiante dans sa grandeur et sa supériorité... De fait Walcot possède la difficile universalité des personnalités échappant aux normes, dont la virtuosité intrigue et dont le parcours erratique laisse trop de zones d'ombre sans doute insolubles. Cependant ces singularités le placent parmi les créateurs qui accompagnèrent la transformation de l'échelle du monde entre les XIX^e et XX^e siècles.

Sur ce point, tout comme il vit les deux guerres mondiales, Walcot participa presque inconsciemment au changement des pratiques architecturales – éveil où les réalités nationales concurrentes perdaient déjà de leur consistance, nécessitant une nouvelle vision, plus à même de répondre aux mutations culturelles, géographiques et politiques du temps. En cela Walcot fut assurément parmi les inquiets cherchant à redéfinir un univers qui faisait basculer les valeurs de leur époque. Aussi, au-delà d'une production architecturale résiduelle et grâce à une productivité graphique conséquente, Walcot est certainement l'un des fantômes créatifs les plus significatifs du siècle. Une ombre virtuose qui sut enchanter l'architecture, dans ses rêves les plus limpides comme les plus obscurs.

Fabien BELLAT, docteur en histoire de l'art de l'Université Paris X, travaille principalement sur l'architecture soviétique, menant des missions patrimoniales dans plusieurs villes russes, dont Volgograd et Magnitogorsk. Il a enseigné à l'Université de Nantes et à l'Université du Québec en Outaouais. Chercheur associé à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles et professeur associé à l'Université d'Etat de Togliatti, il prépare une exposition intitulée *Togliatti, une ville neuve en URSS*, qui sera présentée en 2014-2015 à Moscou au Musée Chtchoussev d'architecture, à Togliatti au Palais de la culture, à Paris à la Cité de l'architecture.

Sylvie DOMINIQUE est titulaire d'un master en art et archéologie de l'Asie du Sud (School of Oriental and African Studies), et du diplôme de premier cycle de l'École du Louvre en spécialité Histoire de l'art et archéologie de l'Inde et des pays indianisés. Installée en Inde depuis 2010, elle y travaille à une thèse d'histoire à l'Université de Delhi, intitulée : *Les aspects de la conservation du patrimoine architectural de Delhi et du Rajasthan : étude de sites sélectionnés*.

NOTES

* Nous remercions le Rashtrapati Bhavan de nous avoir aimablement autorisés à reproduire les dessins encore inédits de Walcot conservés dans leurs collections nationales.

1. M. Salaman, *William Walcot*, Londres, The Studio, 1927 ; (sans nom d'auteur), *William Walcot Artist-Architect*, Londres, Building centre/Gallery Lingard, 1992, p. 3. D'autres publications approximatives le disent élève du peintre symboliste Odilon Redon, ce qui est absurde car Odilon Redon n'a jamais enseigné à l'ENSBA : ces auteurs mal informés auront confondu Odilon avec son bien moins connu frère Gaston, qui lui fut bien chef d'atelier à l'École...

2. E. Delaire, *Les architectes élèves de l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie de la Construction moderne, 1907 ; cet ouvrage est en ligne sur le site de l'INHA : <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/4096-les-architectes-élèves-de-l-école-des/?n=1>.

3. Œuvres conservées à Paris à l'Institut Français d'Architecture et au musée d'Orsay.

4. V. Lisovski, *Leonti Benois et l'école d'architecture pétersbourgeoise*, Saint-Petersbourg, Dom Kolo, 2006.

5. Nous reprenons ici en hommage le titre de l'ouvrage que la regrettée Catherine Cooke envisageait sur lui.

6. C. Cooke, *Russian Avant-Garde*, Londres, Academy Editions, 1995, p. 13.

7. S. Boutelle, *Julia Morgan Architect*, New York, Abbeville Press, 1988.

8. Voir C. Lynn, C. Penabad, *Marion Manley, Miami's First Woman Architect*, Athens, University of Georgia Press, 2010, p. 9.

9. W. Brumfield, *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, San Francisco, University of California Press, 1991, p. 68.

10. En 1902 par exemple il exposa à une exposition collective d'architectes et fut également élu membre d'honneur de la MAO, communauté d'architectes moscovites. M. Nachodina, *Les architectes modernes de Moscou*, Moscou, Giraf, 2000, p. 53-57.

11. E. Borisova, *Art Nouveau Russe*, Paris, Le Regard, 1987, p. 58, 146, 272.

12. Atteinte de la tuberculose, malgré les tentatives de Walcot de la faire soigner sur l'île de Wight, elle mourut en 1904. Walcot se remaria avec une Anglaise en 1911, nouant également une troisième relation au cours des années 1920. Ces deux dernières unions lui donnèrent quatre enfants.

13. P. Frere, « William Walcot: A Memoir », dans *William Walcot, 1874-1943: Centenary Exhibition*, Londres, The Fine Arts Society Ltd, 1974.

14. I. Grant, *Indian Summer: Lutyens, Baker and Imperial Delhi*, Londres, Yale University Press, 1981, p. 40 et p. 91-96.

15. C. Hussey, *The Life of Sir Edwin Lutyens*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 1984, p. 294.

16. Grant, *Indian Summer*, p. 101-108, et G. Tillotson, *The Tradition of Indian Architecture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1989, p. 103-126.

17. J. Ridley, *A Life of sir Edwin Lutyens, the Architect and his Wife*, Londres, Chatto & Windus, 2002, p. 241 et 262.

18. G. Stamp, *The Memorial to the Missing of the Somme*, Londres, Profile Books, 2007, et T. Skelton, G. Gliddon, *Lutyens and the Great War*, Londres, Frances Lincoln Ltd, 2008.

19. H. Kent, « Lutyens – A Memoir », *House and Garden*, mai 1986, 5, p. 116-117 : « When he was going to do a perspective he would come into the office and quietly wander around for a couple of days. You'd look up and find him watching over your shoulder as you were drawing. Then he would go away and later produce a wonderful watercolor in his own distinctive style ».

20. Au fur et à mesure, le nom de Walcot tendit à disparaître des publications sur New Delhi. S'il est encore bien cité par Hussey et Grant, les recherches suivantes occultent sa participation, voire attribuent ses dessins à Lutyens et Baker... Voir M. Singh (dir.), *New Delhi: Making of a Capital*, New Delhi, Roli Books, 2009.

21. G. Stamp, *The Great Perspectivists*, Londres, RIBA, 1982, p. 123.

22. Cité dans la nécrologie de Walcot, *The Builder*, juin 1943, VI, p. 533 : « No draughtsman has ever approached, much less surpassed, Walcot in the magical directness of his impressions. I remember him once saying 'I feel it with my brush. I don't draw it' ».

23. *Ibid.*

24. *The Builder*, 1928, cité dans *William Walcot 1874-1943. Artist-Architect*, Londres, Building Centre/Gallery Lingard, 1994, p. 12 : « Mr Pilkington would do well to curb his intoxication with the Walcot manner. He can use a brush with skill but nothing can make up for indifferent perspective. Walcot stopped when he had shown enough. His imitators give the impression that they have stopped because they know no more ».

25. B. Christen (dir.), *Cass Gilbert. Life and Work*, New York, Norton, 2001.

26. A. Sky, *Unbuilt America*, New York, McGraw Hill, 1976, p. 28.

27. R. Oliver, *Bertram Grosvenor Goodhue*, Cambridge, MIT Press, 1983, p. 217.

28. A. Stuart Gray, *Edwardian Architecture, a Biographical Dictionary*, Londres, Duckworth, 1985, p. 367.

29. Stamp, *The Great Perspectivists*, p.138-139.

30. Nécrologie, *Journal of the Royal Institute of British Architects*, juillet 1943, p. 202 : « It is strange that one so gifted missed the honours that fall to lesser men ».

31. P. Thomas, président du RIBA, *RIBA*, février 1944, LI, p. 78 : « the debt we owed to him and his place in the annals of British art ».