



HAL
open science

La Pagode, dernière galerie de Ching Tsai Loo

Sophie Tiercelin

► **To cite this version:**

Sophie Tiercelin. La Pagode, dernière galerie de Ching Tsai Loo. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04524485

HAL Id: dumas-04524485

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04524485>

Submitted on 28 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Sophie TIERCELIN

La Pagode, dernière galerie de Ching Tsai Loo

Mémoire de stage

(2^{ème} année de 2^{ème} cycle - Parcours Marché de l'art)

présenté sous la direction

de M. Patrick MICHEL, professeur en histoire de l'art moderne,
Université Charles de Gaulles-Lille 3

de M. Jérôme FROMAGEAU, co-directeur, centre de recherche
sur le droit du patrimoine culturel

de M. Pierre ANSAS, expert en arts asiatiques

et M^{me} Anne PAPILLON D'ALTON, experte en arts asiatiques

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



« Je voudrais simplement installer une charmante maison chinoise, c'est ma fierté de posséder quelque chose de beau pour représenter la Chine ici. »¹

¹ Extrait de la lettre de Ching Tsai Loo du 1er novembre 1917, adressée à son ami George Byron Gordon (1870-1927), conservateur au musée de Philadelphie en Pennsylvanie.

Sommaire

Remerciements	7
Avant-propos	9
Note liminaire	11
Introduction	13
QUI EST CHING TSAI LOO ?	13
LA PAGODE CHINOISE	18
I. Le marché de l'art asiatique à Paris pendant l'entre-deux-guerres	19
A. Paris, encore une place mondiale pour l'art chinois ?	19
L'ART CHINOIS EN EUROPE	19
FAIRE DES AFFAIRES A PARIS (1914-1926)	21
B. La concurrence parisienne de C.T. Loo	24
LEON ET MARIE-MADELEINE WANNIECK	24
C. La nouvelle galerie de la rue de Courcelles	26
ENTRE LA PLAINE MONCEAU ET LE VIII ^E ARRONDISSEMENT	26
LES RAISONS D'UNE LOCALISATION INATTENDUE	28
II. La pagode : étude formelle et analyse du décor	33
LA QUESTION DE L'ARCHITECTE	34
A. Une maison-galerie traditionnelle	35
LA FORME	35
LE DECOR	38
B. Un soin identique pour les éléments annexes	41
C. Une maison soumise aux règles du Feng Shui ?	44
III. Le marqueur d'un changement stratégique ou le témoin d'un ancrage des procédés commerciaux ?	47
A. La pagode comme outil d'un service client d'exception	48
LA CULTURE DE L'HOSPITALITE	48

	LE DINER LOO	50
B.	L'importance de « faire exotique »	52
	L'EXEMPLE YAMANAKA	52
	L'EXOTISME DE MONSIEUR LOO	53
C.	Une galerie aux airs de musée	54
	LA DEMARCHE MUSEALE	55
	LA DEMARCHE PEDAGOGIQUE	57
	Conclusion	60
	Bibliographie	63
	Ouvrages généraux	63
	Articles et publications	66
	Sources et outils numériques	67

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier mes maîtres de stage, Monsieur Pierre Ansas et Madame Papillon d'Alton, experts en arts asiatiques, qui m'ont accueillie et formée pendant quatre mois au sein de leur équipe experte et si passionnée. Merci à eux, ainsi qu'à Marion Oliviero et Wei Wang, pour leur incroyable gentillesse et pour leur confiance. Je ressors grandie et enthousiaste de ces mois palpitants en leur compagnie.

Je remercie bien sûr mes directeurs de mémoire, Monsieur Patrick Michel et Monsieur Jérôme Fromageau, pour leur soutien et leurs conseils avisés, ainsi que pour leur proposition de sujet et l'intérêt qu'ils y ont porté dès le début de mes recherches.

Je tiens également à remercier toutes les équipes d'accueil des bibliothèques et des centres de recherche comme la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, de l'École du Louvre, de l'INHA, de la bibliothèque Michelet et du Musée National des Arts asiatiques – Guimet pour leur disponibilité et leur accueil.

Je remercie mes camarades du Master 2 Marché de l'Art pour leur sympathie et le climat d'entraide qui s'est instauré dès le début de l'année, Enzo pour l'exploration de sa propre bibliothèque, ainsi que mes amies Camille et Agathe pour leurs encouragements.

Je remercie infiniment Valentin Harnichard pour son soutien attentif et bienveillant, ses remarques pertinentes et ses relectures méticuleuses. Merci également à Simon Phaus-Craüm pour avoir repéré les dernières coquilles qui m'avaient échappé.

Enfin, toute ma gratitude va à mes parents qui m'accordent une confiance sans bornes, et dont la fierté est la plus belle récompense.

Avant-propos

La figure de Ching Tsai Loo est bien connue des amateurs d'art asiatique, grâce à la légende qui s'est construite peu à peu autour de lui et dont il a bénéficié dès son arrivée en France, puis tout au long de sa carrière.

Pourtant, les recherches préalables à ce mémoire ont révélé que si la figure de C.T. Loo est si célèbre, c'est justement à cause du mystère dans lequel il entoura le début de sa vie ainsi que de l'aspect insaisissable de son caractère, lui qui est décrit comme toujours affable et conciliant mais avare de paroles lorsqu'il s'agit de se livrer. A ce sujet, cette étude repose en partie sur l'ouvrage de Géraldine Lenain qui a recueilli en 2006 le seul témoignage direct à propos de C.T. Loo, celui de sa fille cadette, Janine.

Ce mémoire n'a cependant pas pour but de développer le caractère du marchand, mais d'étudier la pagode – sa galerie la plus emblématique – comme un bâtiment atypique, un outil au service de ses affaires et d'explorer les raisons qui ont conduit son installation le quartier de la plaine Monceau. A ce sujet, les sources sont très minces voire inexistantes, ce qui a été la plus grande difficulté dans ce travail de recherche. Il existe une documentation intéressante concernant les achats et ventes de C.T. Loo tout au long de sa carrière ainsi que des traçabilités de pièces soigneusement établies par tous les collectionneurs et musées dont les collections d'art d'Asie se sont nourries des échanges avec le marchand, comme la Freer Gallery of Art du Smithsonian Institute ou le Musée National des Arts asiatiques - Guimet. Si ces documents sont d'importance et permettent une meilleure connaissance des pièces vendues de par le monde par Ching Tsai Loo, il s'agit surtout de documents techniques consignnant des poids, des tailles et des prix.

Si des sources concernant l'installation de la pagode existent – un fait que je n'ai pu vérifier – il m'a été impossible de les consulter en raison des difficultés d'accès au bâtiment qui conserve encore des archives relatives à la vie du marchand, géré depuis mai 2011 par un organisme privé.

Malheureusement, si le contexte parisien des années 1920-1930 est très documenté au sujet des avant-gardes et des grands noms du marché de l'art, ce n'est pas du tout le cas du marché de l'art chinois, encore moins du personnage de C.T. Loo qui, en tant qu'immigré venu d'Extrême-Orient est presque un unicum à cette période de l'histoire.

Aussi le corpus documentaire disponible se sépare en deux grands thèmes : d'un côté les catalogues d'expositions de galeries de Ching Tsai Loo, principalement Luwu². De l'autre, un seul texte servant d'appui pour établir une biographie complète du marchand, l'ouvrage de Géraldine Lenain, aujourd'hui directrice internationale du département des Arts d'Asie chez Christie's, *Monsieur Loo : Le roman d'un marchand d'art asiatique*. Autrement, il n'existe pas à ma connaissance d'ouvrages traitant de la pagode elle-même, ni de plans, de cahier des charges, ou d'échange quelconque concernant l'installation ou la conception de la galerie parisienne. De même, l'immigration d'un chinois au début du siècle étant plus que marginale comme indiqué précédemment, et C.T. Loo ne cherchant de toute façon pas forcément à se rapprocher de sa communauté d'origine mais plutôt à se fondre complètement dans la bonne société parisienne, des sources sur ce thème sont demeurées introuvables.

Malgré ces grandes difficultés pour s'appuyer sur des sources tant directes qu'indirectes, le sujet n'en est pas moins passionnant puisqu'il explore la volonté d'un marchand d'art de fonder une nouvelle galerie, à une période bien précise et sous la forme d'un bâtiment contrastant comme jamais avant lui avec son quartier. La décision de C.T. Loo de faire construire une maison si imposante et visuellement présente n'est pas anodine ; ce mémoire entreprend de comprendre l'importance de cette maison, comme marqueur d'un tournant dans la carrière du marchand.

La partie la plus importante de mon travail a par conséquent été de recouper des informations distantes de mon sujet et de les rassembler afin qu'elles soient le plus édifiantes possible, notamment celles à propos du contexte et du bâtiment en lui-même, qui reposent avant tout sur une base descriptive.

² La galerie new-yorkaise de C.T. Loo.

Note liminaire

Les noms chinois et les lieux utilisent le système *pinyin* de romanisation. L'utilisation des caractères chinois reste exceptionnelle. Ces derniers seront mentionnés uniquement dans le cas de traduction d'inscriptions présentes sur la pagode elle-même.

Ce sujet s'inscrivant dans un contexte européen, les dates suivent le calendrier occidental grégorien. Les quelques dates utilisées et qui suivaient le calendrier chinois ont été directement transposées pour ne pas perturber le lecteur.

« Ching Tsai Loo » et son abréviation « C.T. Loo » sont quelques-uns des noms utilisés par le marchand au cours de sa vie. Pour ne pas perturber la lecture, et sauf exception (biographie ou mentions en contexte particulier), ce mémoire s'en tiendra à l'utilisation de ces deux terminologies. Le lecteur trouvera ci-après la liste non exhaustive des autres noms utilisés par Ching Tsai Loo au cours de sa vie : Lu Huan Wen, Lu Qinzhai, Lu Ching Tsai, Cheng Tsai Loo, Loo Ching Zhai, Loo Ching Tsai, Qin Zhai Lu.

Introduction

Lorsque Ching Tsai Loo meurt en 1957, le monde des arts asiatiques se voit privé d'un immense spécialiste, d'un connaisseur d'exception tant sur le plan technique que culturel. Le monde du marché de l'art, lui, est dépossédé d'un fin stratège commercial, d'une personnalité au service de ses clients et même d'un « ami de confiance³ ». A Paris, et New-York, il est pleuré par toutes ses connaissances. Jeannine Auboyer, alors conservatrice au musée Guimet, lui consacre un paragraphe dans le tome IV des *Arts Asiatiques* et résume parfaitement l'apport du marchand au monde de l'art, particulièrement à tous les grands musées mondiaux dont les collections se sont parfois constituées en grande partie grâce à C.T. Loo. De nombreux éloges de ce type rendent hommage à la carrière du marchand, lui qui avait commencé sa vie un petit village du Zhejiang.

« La mort de C.T. Loo, survenue le 15 août 1957, clôture une longue période qui laisse des traces inaltérables dans les musées comme dans les collections privées d'Europe et d'Amérique. Son nom était universellement connu dans les milieux orientalistes parmi lesquels l'importance de son rôle mérite d'être soulignée. En effet, C.T. Loo a appartenu à cette étonnante génération qui a eu le privilège de découvrir et de faire découvrir la grandeur et la beauté des arts de l'Asie.⁴ »

QUI EST CHING TSAI LOO ?

Ching Tsai Loo naît le 1^{er} février 1880, à Lujiadou dans une famille de travailleurs agricoles. Très jeune orphelin, Ching Tsai Loo est recueilli par la famille d'un cousin paternel habitant dans le même hameau, Lu Mei Chen. Il y passe quelques années avant

³ HEYDT (Edward, Von der), « Nécrologie », *Artibus Asiae* (Vol. 20), Switzerland, Artibus Asiae Publishers, 1957.

⁴ AUBOYER (Jeannine), « Introduction », *Arts Asiatiques* (Tome IV), Paris, Librairie des arts et voyages, 1957.

de se voir offrir l'opportunité qui changera sa vie à Nanxun, une ville située à une trentaine de kilomètres de Lujiadou.

L'adolescent a l'immense chance de trouver du travail au sein de la soixantaine d'*ayi*⁵ du très puissant clan Zhang, qui compte à l'époque parmi les plus grandes familles de Chine, dont la fortune s'était faite grâce au commerce du coton, puis de la soie et du sel pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Vers 1900, ils possèdent l'équivalent de trois millions et demi de dollars⁶. C'est en 1902 que les circonstances deviennent véritablement favorables pour le jeune Ching Tsai Loo qui se voit proposer d'accompagner à Paris l'un des fils de la famille, Zhang Jinjiang, en tant que cuisinier personnel pour le servir dans le poste de troisième conseiller à l'ambassade de Chine qui lui est offert alors que ce dernier n'a encore que vingt-cinq ans.

Après un long voyage en paquebot jusqu'à Marseille puis en train jusqu'à Paris, Zhang Jinjiang et C.T. Loo arrivent à Paris le 17 décembre 1902. A l'occasion de la traversée, le duo rencontre d'autres chinois, des compatriotes eux aussi envoyés pour intégrer les administrations chinoises en France⁷. Ces contacts pris avant même l'arrivée à Paris, bien qu'ils puissent paraître anecdotiques à ce stade, s'avèreront par la suite très utiles au marchand qui saura les utiliser dans le développement de ses galeries. C.T. Loo fait partie des premiers immigrés travaillant en France et développant un commerce. En effet, si en 1917 on compte un peu plus de cent mille Chinois en France, et que l'on n'en recense que deux cent quatre-vingt-trois sur le territoire national en 1911, ils ne sont qu'une poignée en 1902, à l'arrivée du marchand. Le fait que son parcours soit si rare pour l'époque en font d'ores et déjà une figure d'importance du paysage parisien du début du XX^e siècle.

Dès l'année de son arrivé, Zhang Jinjiang décide se lancer dans le commerce en ouvrant une fabrique de tofu à Épernon, un salon de thé et une banque sur le boulevard des Italiens,

⁵ Employé de service.

⁶ LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p.28.

⁷ Parmi eux se trouvent Sun Baoqi, nouvel ambassadeur de Chine en France qui devient quatre ans plus tard directeur général de l'administration des douanes, un poste capital pour C.T. Loo dans son entreprise pour sortir de Chine de véritables chefs d'œuvre. Ils rencontrent aussi Li Yuning, qui sera à la tête du conseil d'administration du musée du Palais de Pékin à partir de 1925.

mais surtout Tong-Ying⁸, un magasin d'import de produits chinois que ce dernier installe au 17 place de la Madeleine. Là encore, une opportunité se présente pour C.T. Loo qui est réquisitionné par son mentor pour aider à la boutique, qui attire une clientèle parisienne curieuse et avide de posséder des objets si exotiques. C'est cet engouement pour l'exotisme de la boutique en général – pas seulement pour les objets chinois – qui permet à Ching Tsai Loo de prendre une place d'employé au sein de Tong-Ying, dans laquelle un commis parisien aurait certainement dénoté et rompu le charme tout particulièrement chinois recherché par une clientèle avide de dépassement.

Ce changement dans l'attribution de son travail permet au futur marchand trois grands bonds en avant déterminants dans le lancement de sa carrière à venir : d'abord, il change de statut en devenant véritablement un employé, cette promotion lui permet de mettre en pratique ses capacités relationnelles déjà bonnes et surtout d'avoir affaire à des clients, lui qui ne parle pas encore français. Ensuite, son travail à la boutique lui apprend le métier de marchand en le mettant en contact avec des objets divers, notamment avec des objets anciens qu'il n'avait encore jamais manipulés, un domaine dans lequel il est complètement novice même s'il connaît déjà bien la soie et le thé⁹. Pour finir, il prend conscience que si la connaissance de l'objet est importante, la valorisation de la culture chinoise est primordiale. Ce point est particulièrement important dans le développement de sa carrière puisque C.T. Loo cherchera toujours à « faire chinois » et à proposer à ses clients une ambiance respectueuse des traditions, un cadre d'exception pour emmener ses visiteurs dans une Chine rêvée. Ces principes se cristalliseront en 1926, avec la construction de la pagode, formant de ce fait l'aboutissement de toutes ces démarches commerciales.

Doué et motivé, Ching Tsai Loo sort rapidement du lot des six employés de la boutique. Il est nommé responsable en 1904 et entreprend des voyages d'affaires à partir de 1905 pour promouvoir les produits chinois lors d'expositions universelles¹⁰. Après avoir dû

⁸ A l'origine « Tong-Yun », et rapidement transformé en « Tong-Ying » pour satisfaire s'adapter plus facilement à la prononciation européenne.

⁹ Il avait eu l'occasion d'observer des objets anciens – dont certains impériaux – chez l'un des oncles de la famille Zhang, Zhang Shiming qui possédait une collection conséquente.

¹⁰ Comme celle de 1905 à Liège.

réorienter les ventes de la boutique vers les antiquités chinoises en 1907 – la soie brute et le thé se vendaient mal et faisaient perdre de l'argent à Tong-Ying – C.T. Loo sent rapidement que l'affaire ne prospère pas comme elle pourrait le faire. En effet, Zhang Jinjiang ne réinvesti pas l'argent gagné, il l'envoie directement en Chine pour financer la Révolution dont il soutient les idées depuis avant son départ pour la France. Les revenus de ses boutiques lui permettent de mener des actions concrètes, à savoir de lever des fonds en soutien notamment au Tung Meng Hui, l'Alliance révolutionnaire fondée par Sun Yat-sen en 1905. Ce qui deviendra plus tard le Parti nationaliste chinois, mené par le futur Père de la nation, bénéficie d'environ deux millions et demi de dollars¹¹ grâce à Zhang Jinjiang qui vide littéralement les caisses de Tong-Ying.

En 1908, le patron et mentor de C.T. Loo décide d'aller au bout de son projet et de retourner en Chine pour participer à l'essor des idées révolutionnaires sur le territoire national. Le futur marchand choisi de ne pas suivre le jeune homme dans ses intentions politiques, un domaine qui ne l'intéresse pas. C'est le moment que choisi Ching Tsai Loo pour se lancer en tant que marchand indépendant. Il utilise les contacts et le carnet d'adresse que Zhang Jinjiang lui a laissé de bon cœur et installe sa galerie au 46 rue Taitbout, dans le IX^e arrondissement¹². Lai Yuan – c'est son nom – signifie « l'entreprise qui fait venir des choses de loin ¹³».

A partir de cette date, Ching Tsai Loo devient son propre chef et commence à multiplier les allers-retours en Chine – il devient notamment un habitué de la ligne Moscou-Pékin – pour s'approvisionner en marchandises. Convaincant et fiable avec ses quelques investisseurs¹⁴, il multiplie le capital de la société par dix en quelques mois. Pendant l'importante période qui couvre la fondation de sa propre galerie jusqu'à l'ouverture de la pagode en 1928, Ching Tsai Loo développe considérablement sa clientèle par des contacts

¹¹ CHI-HUNG LYNN (Jermyn), *Political Parties in China : Studies in Chinese History and Civilization*, Portsmouth, Praeger, 1975.

¹² Peu de temps après, la galerie est déplacée au numéro 34 de la même rue.

¹³ De lai « venir » et yuan « loin » ou « éloigné ».

¹⁴ Wu Qi Zhou, gérant d'un magasin de soie à Shanghai, ainsi que Zhu Xu Zhai et Miu Xi hua, deux antiquaires tenant leur boutique dans le quartier de Liulichang à Pékin.

toujours attentifs et ses connaissances dans le domaine des antiquités chinoises. Ses nombreux voyages en Asie lui permettent de se créer un réseau impressionnant de marchands, d'acheteurs, d'entrepreneurs qui s'avère être très utile lorsqu'il s'agit de récupérer des pièces exceptionnelles mais parfois délicates à sortir du pays. En cela, les puissants personnages rencontrés grâce à Zhang Jinjiang à Paris lui sont d'un grand secours, en facilitant la sortie d'objets dont le déplacement peut se révéler controversé. Le marchand comprend ainsi l'importance de tisser des contacts partout dans le monde, surtout pour la revente de ses objets, lui qui connaît déjà les bonnes personnes en Chine. Aussi il décide à cette période d'ouvrir une succursale à Londres – une ville qu'il considère comme plus active que Paris à partir de la Première Guerre Mondiale –, qu'il installe dans l'élégant et dynamique quartier de Maylebone, au 5 Thayer Street, sur Manchester Square. C'est également durant cette période que le marchand découvre l'immense opportunité que représentent les États-Unis, en particulier la côte est.

En 1914, il suffira d'un coup du sort, d'abord malheureux, que C.T. Loo réussit comme souvent à transformer en occasion à saisir. Un voyage, imprévu et forcé vers les États-Unis¹⁵, est déterminant pour le marchand qui rencontre dans le train vers New York Charles Lang Freer en personne, le célèbre collectionneur qui a déjà rassemblé à l'époque plus de trente mille pièces, dont des porcelaines chinoises¹⁶. Cette rencontre, puis la présence d'immenses mécènes comme Henry Clay Frick ou J.-P. Morgan ainsi que la vitalité de la ville qu'il découvre à son arrivée poussent Ching Tsai Loo à y ouvrir une galerie. Ce sera chose faite très rapidement après ce premier voyage vers l'Amérique, en mars 1915, malgré la concurrence déjà bien établie par des marchands tels que Sadajiro Yamakana. Ce dernier sera le concurrent le plus sérieux de C.T. Loo à New-York ; également un exemple dans les techniques marketing mises en place qui marqueront profondément ce dernier lorsqu'il décidera la construction et l'ouverture de la pagode¹⁷.

¹⁵ Pendant l'hiver 1914, C.T. Loo alors à Pékin, apprend que la ligne du Transsibérien est fermée à cause de la guerre. Le marchand doit de repartir par l'est et prendre le bateau qui mène à Vancouver. De là, il emprunte plusieurs trains jusqu'à Toronto puis jusqu'à New-York où il arrive en décembre 1914.

¹⁶ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 88.

¹⁷ Voir le III. B. L'importance de « faire exotique », p. 52.

LA PAGODE CHINOISE

Le parcours et les choix de Ching Tsai Loo apparaissent comme édifiants à plus d'un titre ; cette courte chronologie permet d'en prendre la mesure. Littéralement parti de rien, si ce n'est d'une famille chinoise lui ayant inculqué un certain respect pour les traditions, C.T. Loo connaît pourtant un succès important, au point qu'il décide de faire construire en 1926, une maison chinoise dans le Paris de l'entre-deux-guerres pour lui servir de galerie et exposer ses pièces d'exception. L'étude de ce bâtiment et des circonstances dans lesquelles ce projet se développe permet à la fois de comprendre quelle étape représente la construction de la pagode dans la carrière de C.T. Loo, et de montrer à quel point la constitution de ce nouvel établissement cristallise les talents du marchand, acquis au cours de sa vie et exploités de façon très aboutie dans son ultime galerie.

La première partie de ce mémoire tentera de comprendre dans quel contexte a eu lieu la conception puis la construction de la pagode Loo, en étudiant le paysage économique parisien et la situation dans laquelle se trouve le marchand dans les années 1920. Elle évoquera également la concurrence à laquelle ce dernier a pu être confronté et traitera des raisons de son installation dans un quartier pourtant éloigné du centre-ville. La seconde partie traitera de l'installation de la pagode elle-même, de son architecture si particulière pour décrypter la volonté de l'antiquaire de faire entrer le bâtiment dans un schéma traditionnel chinois. La dernière partie explorera l'utilisation faite par C.T. Loo du bâtiment dont il se servira comme un outil marketing à part entière au service de ses clients et de la projection d'une image d'excellence.

I – Le marché de l’art asiatique à Paris pendant l’Entre-deux guerres

A. Paris, encore une place mondiale pour l’art chinois ?

L’ART CHINOIS EN EUROPE

Bien que présent en France depuis le XVII^e siècle, l’art chinois est resté jusqu’à la fin du XIX^e siècle un champ d’étude particulièrement méconnu et sujet à de nombreux fantasmes de la part d’occidentaux fascinés par l’exotisme de l’Orient. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle et surtout le tournant du XX^e siècle pour que les arts chinois commencent à susciter un intérêt de plus en plus fort chez les amateurs occidentaux. A cette époque, de nombreuses familles bourgeoises parisiennes connaissent les services produits par la Compagnie des Indes et certaines collections s’enorgueillissent de renfermer de très belles pièces des XIX^e ou XVIII^e siècles, voire du XVII^e siècle. Globalement, la porcelaine est bien connue par les admirateurs des arts asiatiques.

Des collections particulièrement prestigieuses sont constituées dès le milieu du XIX^e siècle comme celle de l’impératrice Eugénie, installée par cette dernière au château de Fontainebleau dès 1863. Cette collection d’un peu plus de huit cents objets est constituée à partir de 1860, avec les prises de guerre du Sac du Palais d’Été¹⁸ de Pékin lors de la Seconde guerre de l’opium. Cette collection personnelle¹⁹ résulte d’un cadeau des armées françaises à l’impératrice qui, en plaçant l’expédition sous son patronage et en fournissant aux soldats de nombreux vivres et moyens de paliers aux blessures et aux maladies, avait

¹⁸ Le sac du palais intervient le 18 octobre 1860, lors de la Seconde guerre de l’opium (1856-1860) qui opposa la Chine à la France et au Royaume Uni, ces puissances désirant – malgré le refus des chinois – installer plus de comptoirs pour étendre le commerce vers le nord de la Chine et le Yangtze et légaliser le commerce de l’opium.

¹⁹ La totalité des prises de guerres revient normalement au Trésor public d’un état.

contribué au succès de l'opération²⁰. L'impératrice complètera sa collection avec certaines pièces offertes par l'ambassade du Siam et des achats effectués sur ses dépenses personnelles notamment auprès de Malinet, une boutique de curiosités installée sur le quai Voltaire à Paris²¹. L'ensemble comporte à l'apogée de la collection des laques, des objets en bronze et une belle collection de porcelaines. Cette collection ainsi que l'actualité autour du milieu du XIX^e siècle contribuent certainement à un engouement pour l'art chinois. Cet intérêt, même s'il reste superficiel et cantonné aux « chinoiseries » et objets de curiosités plus voyants que de qualité, entraîne alors une vogue en Europe, particulièrement en France. On écrit même en 1860 que cette mode des chinoiseries cause des « raretés dans le commerce en Chine²² ». On peut toutefois noter des initiatives sérieuses sur l'art chinois, comme l'ouvrage de Maurice Paléologue, publiée en 1887, qui entreprend de rassembler les connaissances scientifiques disponibles et qui contribue à faire lentement passer les objets chinois de « chinoiseries » au statut d'« objets d'art ».

L'art chinois est rapidement concurrencé par l'art japonais à partir de 1868, année de l'ouverture du Japon au commerce international. Les occidentaux découvrent un pays jusqu'alors inconnu et un grand nombre d'œuvres d'art dont ils ne pouvaient soupçonner la subtilité. Une vague japoniste déferle sur l'Europe et les États-Unis pour avoir une influence de plus de vingt années sur les arts décoratifs, la littérature, les beaux-arts ou encore la mode. Ainsi, tantôt éclipsé, tantôt encouragé par le marché de l'art japonais particulièrement intense à cette époque, le marché de l'art chinois subsiste en restant cependant assez discret.

A l'arrivée de C.T. Loo à Paris, on peut dire que l'amateur d'art-type connaît plutôt bien la porcelaine chinoise d'importation et possède une idée de ce que sont les œuvres d'art provenant d'Extrême-Orient, leurs formes et leurs techniques au travers d'objets de plus

²⁰ GRANGER (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Liénaud, Paris, École nationale des chartes, 2005, p.140.

²¹ GRANGER (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Liénaud, Paris, École nationale des chartes, 2005, p.143.

²² « Vente de chinoiseries du collectionneur Émile Tasset », *La gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1861, Paris, p.177.

ou moins bonne qualité²³. Les ventes aux enchères et ventes en galeries témoignent, par la terminologie des objets, d'une volonté plus scientifique²⁴ et la sinologie commence à se développer grâce à des expéditions ambitieuses en Asie comme celles d'Édouard Chavannes. Ching Tsai Loo assiste donc, dans les années suivant son arrivée, à un développement du marché, alors qu'en ce début de siècle, les arts chinois ne représentent que 4% des collections parisiennes²⁵.

FAIRE DES AFFAIRES A PARIS (1914-1926)

Avec le début de la Première Guerre mondiale qui plonge l'Europe dans le chaos et la mobilisation générale du 1^{er} août 1914, la France subit de plein fouet une récession économique qui va s'avérer durable. Avec le départ du gouvernement à Bordeaux le 2 septembre suivant, une vague de panique s'empare des parisiens qui fuient la capitale en masse. La ville se vide d'environ 500 000 parisiens qui fuient vers le sud en une semaine, et ne se repeuplera que très progressivement dans les mois suivants²⁶. Certains canaux de communications sont tout de même coupés durablement et la ville toute entière rencontre des problèmes d'approvisionnement en marchandises.

Pour C.T. Loo qui avait déjà eu du mal à revenir en France²⁷ après la coupure des lignes ferroviaires et maritimes entre l'Europe et l'Asie, il s'agit d'une période morne où les affaires sont fastidieuses. Le marchand fait référence à cette époque comme une période d'attente dont les profits sont exclus, puisqu'il écrit à de nombreuses reprises à son ami George B. Gordon à quel point il trouve la ville triste, notamment le soir. Il lui raconte

²³ Sauf bien sûr exception concernant les collectionneurs connus tels qu'Émile Guimet, Henri Cernuschi ou Clémence d'Ennery, qui sont très tôt de grands connaisseurs et connaisseuse.

²⁴ Au tournant du XXe siècle, on trouve de plus en plus souvent mention de « famille verte » ou « mingqi » plutôt que de « curiosités d'Orient ».

²⁵ LONG (Véronique), *Mécènes des deux mondes : les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 124.

²⁶ ARCHIVES DE PARIS, « Vie quotidienne sous la menace et vies bouleversées », Ville de Paris, sans date [En ligne].

²⁷ Voir Introduction, p. 17.

que la plupart des marchands ont fermé leurs boutiques, soit car ils ont quitté Paris, soit parce que la guerre les a conduits à la faillite. Les transactions qu'il décrit sont dans tous les cas de petites ventes bienvenues pour faire subsister les différents commerces mais certainement pas suffisantes pour réellement développer les galeries des marchands d'art de Paris.

« La Ville Lumière est très triste le soir [...] Concernant les affaires, il n'y a encore aucune activité, la plupart des marchands sont toujours fermés, et ceux encore ouverts ont peu d'activité, seulement des transactions sur des petites pièces décoratives.²⁸ »

« Je trouve Paris encore triste le soir [...] Concernant les affaires artistiques à Paris, il y a un mouvement actif maintenant, nous faisons tous des affaires avec nos stocks.²⁹ »

Dans sa seconde citation, tirée d'une lettre datant de l'été 1916, C.T. Loo annonce une reprise de l'activité, pourtant très vite nuancée par la référence aux stocks. Le fait que les marchands d'art doivent faire affaire avec les objets qu'ils possèdent déjà dans leurs stocks laisse penser que ces derniers rencontrent des difficultés à trouver des pièces, ou bien sont soumis à un certain nombre de contraintes trop importantes pour les faire venir. Si Ching Tsai Loo ne s'étend pas outre mesure sur les problèmes d'approvisionnement qu'il rencontre, ces deux raisons apparaissent comme tout à fait plausibles à cause des coupures des routes commerciales et du fait que les côtes soient particulièrement surveillées et dangereuses pendant les quatre années de la guerre. L'antiquaire n'indique pas non plus s'il devait rationner sa marchandise à cette époque, mais il est plus probable que la baisse des ventes ait finalement équilibré le ratio entre les entrées et les sorties d'objets d'art dans la galerie de la rue Taitbout.

Globalement, les années que durent la Première Guerre mondiale sont difficiles pour les affaires parisiennes du marchand. Cette période est notamment celle où il concentre ses efforts à son développement outre-Atlantique, basant ce déplacement vers les États Unis

²⁸ Extrait de la lettre de Ching Tsai Loo du 10 juin 1915, adressée à George Byron Gordon (1870-1927), conservateur au musée de Philadelphie en Pennsylvanie.

²⁹ Extrait de la lettre de Ching Tsai Loo du 13 juillet 1916, adressée à George Byron Gordon (1870-1927), conservateur au musée de Philadelphie en Pennsylvanie.

sur l'observation incontestable que New York est beaucoup moins impacté que le Vieux Continent par le conflit mondial. L'ouverture de sa galerie sur la Cinquième Avenue marque le début d'une période d'exil volontaire pour le marchand qui passera, à partir de 1915, la majorité de son temps à New York. Pendant plusieurs années, il ne rentre à Paris que pour les vacances de juin, et demande même à son épouse Marie-Rose de le rejoindre aux États Unis à l'automne 1915 pour le soutenir dans le développement de sa galerie américaine.

Cet affaiblissement du marché parisien, espéré passager et réversible par les marchands d'art, s'inscrit dans la durée même après la fin de la guerre. En 1920, C.T. Loo fait le constat que Paris n'est plus une place de premier choix pour les affaires.

« La Première Guerre mondiale a déplacé ce centre d'art de Paris à New York.³⁰ »

Ce déplacement du centre d'affaire mondial peut être considéré comme définitif quand en 1938, Alfred Salmony confirme que Paris n'occupe plus sa place sur le marché mondial des œuvres d'art et appuie l'avis de tous : C'est à New York que l'on fait des affaires, pas seulement parce que les nouvelles fortunes résident là-bas mais aussi parce que c'est dans cette nouvelles capitale des arts que l'on trouve toutes les pièces intéressantes selon lui.

« New York est devenue le centre du monde de l'art d'Extrême-Orient. On peut trouver dans les nombreuses galeries les meilleurs exemples et les dernières découvertes. En conséquence, New York a progressivement pris la place qu'occupaient auparavant Paris et Londres³¹. »

Cette observation, que font malgré eux la plupart des marchands engagés sur le marché parisien, est prise comme une opportunité par C.T Loo. Ce dernier, peu après son installation à New York exprime son envie d'avoir une « maison chinoise », et son analyse de la capitale française est assez juste puisqu'il considère que si Paris n'est plus aussi attractive par son élan commercial, elle l'est toujours par son aura de ville d'histoire et de culture, et surtout par l'image de luxe qu'elle continue à projeter même après la guerre.

³⁰ Notes dans les archives personnelles de C.T. Loo, 1920.

³¹ Extrait d'une lettre du sinologue Alfred Salmony à Ching Tsai Loo datant de 1938.

En outre, dans le Paris des années 1920 se développent de nouvelles avant-gardes, notamment la première école de Paris qui dynamise certains quartiers comme Montparnasse ou Montmartre. Sans avoir de réel effet sur le marché de l'art chinois, cet élan artistique contribue à maintenir Paris dans son rôle culturel qui reste, lui, de premier plan.

B. Quelle place pour C.T. Loo dans le Paris de l'entre-deux-guerres ?

De façon évidente, la Première Guerre mondiale a participé à un écrémage du marché de l'art. Les arts asiatiques sont bien sûr touchés, et en 1926, lorsque C.T. Loo décide de faire construire sa pagode, on ne peut finalement lister que trois autres marchands sur la place parisienne des arts chinois : la Compagnie de la Chine et des Indes située au 14 rue de Castiglione dans le I^{er} arrondissement ainsi que la galerie de Théodore Culty au 2 rue Lord Byron dans le VIII^e arrondissement et surtout la galerie de Léon et Marie-Madeleine Wannieck qui prend sa place au 1 rue Saint-Georges dans le IX^e arrondissement.

LEON ET MARIE-MADELEINE WANNIECK

Avec leur galerie située au 5 rue d'Enghien, puis au 1 rue Saint-Georges dans le IX^e arrondissement à partir de 1914, le couple Wannieck représente l'entité la plus proche de Ching Tsai Loo en termes de fonctionnement et de relations. Ils sont particulièrement proches des institutions muséales auxquelles ils font des dons réguliers comme le British Museum, le Victoria and Albert Museum ou le musée Cernuschi qui enregistre des donations régulières telles qu'un vase en bronze oriental et son socle en bois sculpté en

juin 1927³², ou un bodhisattva en pierre du V^e siècle offert en 1922³³. Comme dans le cas de C.T. Loo, la « traçabilité Wannieck » est gage de qualité et ces derniers mettent en avant leur rigueur scientifique et la qualité de leurs pièces, soutenue par des voyages en Chine pour aller examiner les pièces eux-mêmes³⁴. Les Wannieck disposent, comme l'antiquaire chinois, de l'avantage d'avoir une galerie en Chine – c'est même leur maison mère qui se trouve là-bas – ce qui leur assure des relations constantes avec le marché de l'approvisionnement chinois. Dans sa biographie de C.T. Loo, Géraldine Lenain évoque des liens d'amitié entre le couple et l'antiquaire, renforcés par des liens sociaux en rapport avec les institutions. On sait par exemple que Ching Tsai Loo et le couple Wannieck étaient tous les trois membres de la Société des Amis du Musée Cernuschi et du Conseil d'administration du musée³⁵, au sein duquel ils participaient régulièrement à des décisions concernant des questions de muséographie et d'attribution de budget. La galerie Wannieck représente ainsi, par sa proximité avec les méthodes de C.T. Loo, le plus grand concurrent du marchand chinois.

L'antiquaire est cependant conscient de son potentiel. Il sait que les Wannieck, installés depuis quinze ans dans leur galerie parisienne, n'ont pas l'intention de déménager. La construction de la pagode, en 1926, contribue à dépasser les Wannieck en notoriété, en se rendant plus visible dans le paysage des marchands d'art chinois. L'autre force non négligeable dont dispose C.T. Loo est sa nationalité, sur laquelle on sait qu'il joue tout au long de sa carrière. Si l'antiquaire doit subir les préjugés tenaces à l'encontre des chinois à une époque où le racisme est terriblement banalisé, il utilise aussi son origine chinoise comme une force en la présentant comme garante de son expertise.

³² *Vente aux enchères organisée au profit des éprouvés de la guerre par le syndicat de la presse. Catalogue.* Juin 1927. Petit Palais, Catalogues des expositions de 1900 à 1925. Catalogue des expositions organisées au Petit Palais.

³³ ROBIN (Julie) et BELLEC (Maël, sous la direction de), Léon et Marie-Madeleine Wannieck, *l'Art chinois au musée*, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2019, p. 28.

³⁴ Les voyages qu'ils réalisent sont moins réguliers (on en compte seulement deux) mais ils sont longs et durent environ un an, ce qui leur permet d'établir sur place des contacts solides avec les différents intermédiaires.

³⁵ Léon Wannieck est vice-président du Conseil d'administration.

C. La nouvelle galerie de la rue de Courcelles

Majestueuse, impressionnante, atypique, la pagode de Ching Tsai Loo est tout cela à la fois. Lorsqu'il lance le projet de construction en 1926³⁶, le marchand concrétise un rêve qu'il entretient depuis déjà presque dix ans. La très riche correspondance qu'il entretient avec son ami proche George B. Gordon porte déjà en germe ce projet de faire construire une maison à Paris pour lui servir de galerie, un projet qu'il évoque dès l'année 1917.

« Je souhaiterais tellement avoir une agréable galerie appartenant à un chinois.³⁷ »

« Je voudrais simplement installer une charmante maison chinoise, c'est ma fierté de posséder quelque chose de beau pour représenter la Chine ici. ³⁸»

Ces citations montrent à la fois que la pagode était un projet ancien et murement réfléchi par C.T. Loo lorsque la construction fut décidée, mais pas seulement. Par les précisions « appartenant à un chinois », « maison chinoise » ou « représenter la Chine », le marchand annonce dès 1917 sa volonté de rendre le caractère chinois de sa maison visible, et de revendiquer ses origines extrême-orientales par l'apparence même de la maison.

ENTRE LA PLAINE MONCEAU ET LE VIII^E ARRONDISSEMENT

En 1926, C.T. Loo choisit d'installer sa nouvelle galerie au 48 rue de Courcelles, dans le VIII^e arrondissement de Paris. Il décide de faire construire sa pagode sur une parcelle formant un angle aigu entre la rue de Courcelles sur la gauche de la maison, et la rue Rembrandt sur sa droite³⁹. L'entrée, orientée au sud-est, donne sur la place Gérard Oury

³⁶ Les travaux ne durent que deux ans, permettant ainsi l'ouverture de la pagode en 1928.

³⁷ Extrait de la lettre de Ching Tsai Loo du 14 novembre 1917, adressée à George Byron Gordon (1870-1927), conservateur au musée de Philadelphie en Pennsylvanie.

³⁸ Extrait de la lettre de Ching Tsai Loo du 1er novembre 1917, adressée à George Byron Gordon (1870-1927), conservateur au musée de Philadelphie en Pennsylvanie.

³⁹ Voir annexe 1, figure 1.

et surplombe le carrefour légèrement en pente, lui donnant une visibilité importante pour quiconque passerait dans les rues débouchant sur la place.

La parcelle choisie par Ching Tsai Loo se situe à la pointe sud d'un bloc d'immeubles formant un large triangle. Dans ce bloc, tous les bâtiments sont datés entre 1851 et 1914⁴⁰, est sont construits dans la plus pure tradition parisienne de la fin du XIXe siècle. Il s'agit de maisons particulières – il y a très peu d'immeubles de rendement dans ces blocs entourant le parc Monceau – bâties en pierre blanche dans un style correspondant au bel haussmannien des années 1880-1890, l'ensemble est donc particulièrement homogène et élégant.

Ching Tsai Loo installe sa pagode entre le très couteux VIII^e arrondissement et l'extrême sud de la Plaine Monceau, un quartier également très élégant marqué par la présence du parc Monceau. Le choix du quartier doit être étudié avec soin lorsqu'il s'agit d'installer une affaire, l'emplacement étant souvent un critère de réussite, en tous cas de captation ou non de la clientèle. On peut par conséquent s'étonner de l'emplacement choisi par C.T. Loo, puisque ce dernier décide de construire sa pagode en plein milieu d'une zone résidentielle, sur une voie assez peu passante, même s'il s'agit tout de même d'une avenue. L'endroit ne ressemble pas du tout aux quartiers très commerçants et pleins de vitalité dans lesquels se trouvaient ses précédentes galeries. Le marchand avait commencé par travailler sur la place de la Madeleine dans la boutique de Zhang Jinjiang entre 1902 et 1908, et ce quartier très passant avait permis à l'affaire du jeune diplomate de se développer rapidement par la clientèle toujours plus nombreuse qui fréquentait la boutique. C.T. Loo avait choisi de suivre la même voie que son mentor en installant sa propre galerie dans le IX^e arrondissement, au 46 puis au 34 rue Taitbout ; il s'agissait là encore d'un choix compréhensible au vu de l'activité commerciale importante qui s'y est déjà développée dès la seconde moitié du XIX^e siècle. On peut également mentionner la succursale de Shanghai⁴¹ ou encore celle Pékin, toutes deux stratégiquement installées

⁴⁰ ATELIER PARISIEN D'URBANISME, Plan historique interactif de la ville de Paris, Apur-Cassini, sans date [En ligne : <https://www.apur.org/ft/geo-data/plans-historiques>, dernière consultation le 22 juillet 2019.]

⁴¹ Cette dernière était située au 576 rue Nankin, dans le quartier du boulodrome, l'un des quartiers commerçants les plus animés de Shanghai.

dans des quartiers commerçants, près des infrastructures de transports et des quartiers d'antiquaires.

LES RAISONS D'UNE LOCALISATION INATTENDUE

Pour justifier l'installation de Ching Tsai Loo dans ce quartier, Géraldine Lenain évoque dans son ouvrage des raisons découlant principalement de prescriptions données par les principes de la géomancie chinoise. La géomancie est une pratique divinatoire d'origine arabe dont la pratique chinoise est particulièrement orientée vers les forces terrestres et leurs influences, en s'occupant notamment des questions relatives à la disposition des montagnes, des cours des rivières, à la forme des lacs ; sommairement à l'harmonie du paysage et à l'inscription des objets dans ce dernier⁴².

« Son rêve : se construire une pagode en plein cœur de Paris pour abriter sa collection d'art asiatique. Le quartier doit respecter la géomancie chinoise. Montmartre est bien trop loin de l'eau, le carrefour Vavin-Raspail-Montparnasse pas assez en hauteur.⁴³ »

Si la géomancie chinoise a peut-être pu servir à déterminer l'emplacement de la pagode de C.T. Loo, il semble important de considérer cette affirmation comme une simple hypothèse, étant donné le sérieux de l'entreprise et de l'entrepreneur dont il est question. Il apparaît comme peu probable que Ching Tsai Loo se soit basé uniquement sur des questions de géomancie, lui qui développe justement une stratégie commerciale fine, subtile et surtout moderne tout au long de sa carrière. En outre, une nuance nécessaire est à apporter aux propos de l'auteur de la biographie du marchand, puisque cette dernière indique par exemple que le carrefour Vavin-Raspail-Montparnasse n'est « pas assez en hauteur »⁴⁴, laissant penser au lecteur que la trop basse altitude de cet endroit ait pu être rédhitoire dans les calculs de géomancie chinoise. Pourtant, on peut noter que

⁴² MARTEL (François), Les boussoles divinatoires chinoises, *Communications (n°19)*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1972, p. 116.

⁴³ LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 158.

⁴⁴ Ce quartier se situe environ 55 mètres au-dessus du niveau de la mer.

l'emplacement de la pagode et même celui de la galerie précédente de C.T. Loo, située rue Taitbout, ne culminent pas plus hauts, et sont même bien plus bas que le quartier de Montparnasse⁴⁵ ; la géomancie chinoise et les préoccupations de cet ordre ne semblent donc pas être entrées en ligne compte dans le choix de la parcelle pour installer la pagode, même si leur importance pour le marchand était peut-être bien réelle.

Il paraît également étrange de se questionner sur Montmartre et Montparnasse comme des choix possibles de quartiers d'installation pour C.T. Loo, comme si ces deux possibilités avaient pu avoir la préférence du marchand si la question de la géomancie ne s'était pas posée. Ces deux endroits de Paris, très caractérisés par le vivier d'artistes issus des avant-gardes européennes, ne le sont pas particulièrement pour leur vitalité commerciale et se trouvent être les exactes opposés des considérations et des centres d'intérêt de Ching Tsai Loo. On sait que ce dernier n'est pas proche des avant-gardes, ne les collectionne pas et ne voyait aucun intérêt à acheter leurs tableaux, même dans un but spéculatif. Il exprime d'ailleurs à plusieurs reprises son opposition à ces « peintures qui représentent toujours la même chose : des compotiers et des pommes⁴⁶ ». En outre, la société dans laquelle aspire à évoluer le marchand et dans laquelle il évolue finalement à la fin des années 1930 est aisée et très bourgeoise, avec une grande proximité avec les institutions, à l'inverse de la société bohème et bien plus libre de Montmartre et Montparnasse. Ces raisons, bien que plus pragmatiques, semblent plus proches des considérations d'ordre commercial et stratégique qui président à l'installation d'un commerce quel qu'il soit.

Finalement, plusieurs critères permettent de comprendre pourquoi C.T. Loo décide de s'installer au sud de la Plaine Monceau lors de l'année 1926. L'un d'eux, qui constitue peut-être le plus simple et le plus réaliste réside dans le lieu d'habitation du marchand. En effet, Ching Tsai Loo est installé avec sa famille depuis le début de l'année 1911 au 36 rue de Washington, dans le VIII^e arrondissement, à peine à 500 mètres de la future parcelle qui accueillera la pagode. En 1926, le marchand qui vit déjà à cet endroit depuis quinze années, connaît bien le quartier et possède certainement les contacts qui permettent de

⁴⁵ La pagode et la galerie de la rue Taitbout sont respectivement à 46 mètres et à 35 mètres au-dessus du niveau de la mer.

⁴⁶ Archives personnelles de C.T. Loo.

saisir les occasions immobilières quand elles se présentent. Il est ainsi possible que l'installation dans le même quartier que celui de sa résidence principale ait été en partie favorisé par la facilité de l'entreprise.

Un autre critère de taille doit être pris en compte dans les conditions d'installation de la pagode en la présence de collectionneurs importants autour du parc Monceau et des Champs-Élysées. Le plus proche est bien sûr Henri Cernuschi, installé depuis 1875 dans un hôtel particulier attenant au parc Monceau, construit par William Bouwens van der Boijen sur l'avenue Velázquez. Ce dernier décède avant l'arrivée de C.T. Loo à Paris⁴⁷, mais le marchand entretient des relations professionnelles régulières avec les gérants de la collection et de l'hôtel, légués à la ville de Paris par le collectionneur à sa mort⁴⁸. On peut comprendre que Ching Tsai Loo ait voulu rester à proximité d'une institution avec laquelle il collaborait parfois pour des expositions, allant même jusqu'à prêter des pièces comme en 1912 lors de l'exposition *Peintures chinoises, jades archaïques, verreries de Pékin*⁴⁹. Cette perméabilité d'alors entre le monde des marchands, reconnus comme de vrais spécialistes comme le montre l'exemple de cette exposition, et le monde des musées est à cette époque une vraie force pour C.T. Loo qui avait ainsi la possibilité d'étendre son réseau de clients⁵⁰. En choisissant de rester dans ce quartier qui jouxte également le XVI^e arrondissement, le marchand reste également dans la même aire géographique que le musée Guimet situé place d'Iéna, avec lequel il entretient de bons rapports professionnels et personnels, notamment au travers de Jeannine Auboyer, conservatrice de l'époque⁵¹. Ouvert pour la première fois au public le 20 novembre 1889, le musée Guimet a déjà eu le temps d'acquérir une grande réputation dans le domaine de l'art chinois et ses collections sont déjà riches en 1926, même si l'important fond Grandidier n'y est ajouté

⁴⁷ Il meurt à Menton en 1896 et le musée Cernuschi est inauguré le 26 octobre 1898.

⁴⁸ MUSÉE CERNUSCHI, « Henri Cernuschi : républicain, financier, collectionneur », Musée Cernuschi, sans date [En ligne]

⁴⁹ Il prête toute une collection de jades archaïques.

⁵⁰ A l'image du docteur Gieseler, un médecin de la Compagnie française des chemins de fer du Nord et collectionneur averti qui charge C.T. Loo de lui constituer une collection de jades à la suite de sa visite dans l'exposition conjointe entre le musée et le marchand. Cet ensemble de jades archaïques noirs est aujourd'hui au Musée Guimet.

⁵¹ C'est avec l'aide de cette dernière que C.T. Loo entreprend d'écrire son autobiographie.

qu'en 1945. On peut également citer le jeune musée d'Ennery, situé au 59 avenue Foch dans le XVI^e arrondissement, qui ouvre ses portes en mai 1908⁵².

En définitive, le choix de cet emplacement, bien loin des quartiers marchands et très passagers de la capitale se comprend au regard du rapprochement volontaire effectué avec les collectionneurs d'art asiatique et les institutions conservant certains chefs d'œuvres de l'art chinois. Toutes ces adresses, d'un grand intérêt pour le marchand, se devaient d'être proches géographiquement pour coïncider avec sa volonté de mettre en avant son travail d'une façon de plus en plus muséale. En effet, l'une des nombreuses contributions de C.T. Loo au métier de marchand-galeriste a été de monter, relativement tôt, des expositions temporaires au sein de ses galeries – à la manière des rétrospectives proposées par marchands spécialisés en peinture ou des expositions des avant-gardes – notamment dans ses locaux new-yorkais. On conserve des catalogues écrits entièrement par ses soins qui témoignent d'une volonté autant muséale que marchande, même si le propos muséal existait surtout pour servir son commerce.

De plus en plus prestigieux à partir de l'installation du marchand aux États Unis, les acheteurs de C.T. Loo cherchent à acquérir des biens de qualité exceptionnelle et ils reçoivent bien souvent les conseils et le regard acérés de conservateurs de musée qui interviennent en tant qu'experts. C'est le cas des clients américains comme John Jr et Abby Rockefeller qui sollicitent systématiquement Theodore Y. Hobby⁵³ avant d'entamer une quelconque procédure d'achat auprès de Ching Tsai Loo. Cette donnée est profondément liée à la décision du marchand de s'exclure physiquement d'un milieu commerçant jugé sans envergure par nombre de ses clients, et ainsi de projeter l'image d'une galerie au statut presque muséal, l'image d'un expert de grande valeur plus que celle d'un importateur d'œuvres d'art.

Pour finir, la localisation volontaire de la pagode dans un quartier d'habitation apporte également une nouvelle dignité à C.T. Loo qui se présente désormais davantage comme

⁵² DESROCHES (Jean-Paul), « La boutique fantasque de l'avenue du Bois », *L'Objet d'Art* (n°9 – juillet/août 1998, p. 44 à 55), Paris, 1998.

⁵³ Conservateur du Metropolitan Museum de 1914 à 1958.

un expert que l'on vient voir chez lui plutôt que comme les bureaux d'un commerçant sur lesquels on tombe par hasard dans un quartier marchand. La visite de la pagode devient alors un déplacement volontaire, pourtant si peu intuitif pour une galerie dans cet endroit de la capitale, à l'image de ceux que l'on fait pour aller au musée, voir une exposition ou rendre visite à un proche à une adresse bien précise. Avec cette nouvelle adresse, le marchand exclu avec brio la captation d'une clientèle qui résulterait de ce qui s'apparente à une « non-démarche », celle d'un acheteur qui passerait simplement par là.

II. La pagode : étude formelle et analyse du décor

La « charmante maison chinoise » se révèle finalement être une très imposante pagode construite toute en hauteur, à l'angle de deux rues donnant sur un carrefour relativement aéré. Elle est exposée sur ses trois cotés principaux et bien visible par n'importe qui passerait par l'une des deux rues. Elle n'est donc pas si discrète, même si Géraldine Lenain semblait affirmer dans son ouvrage que C.T. Loo se serait contenté d'une *siheyuan*⁵⁴ et que le plan de la pagode s'imposait plus qu'il n'avait été choisi par le marchand⁵⁵. Le choix de la parcelle particulièrement exposée et la connaissance du caractère du marchand – qui aimait montrer sa réussite au travers de monogrammes présents jusqu'à ses robes de chambres et aux portes d'ascenseur de la pagode – peuvent laisser penser que la visibilité était de toute façon un élément important dans la construction de la galerie pour Ching Tsai Loo. Ainsi, les propos de madame Lenain peuvent être nuancés dans le sens où même si le bâtiment original indiquait de façon évidente une construction en hauteur, le bâtiment voulu par le marchand aurait dans tous les cas été très visuellement présent volontairement.

De même, il faut garder à l'esprit la destination du bâtiment, construit pour abriter la galerie de C.T. Loo. En cela, il apparaît comme tout à fait logique que la pagode – finalement un outil de travail – soit visible et que le marchand ait voulu en faire un emblème de son activité. Le choix d'une autre parcelle plus discrète aurait été assez incohérent avec le besoin que la pagode doit remplir en tant que bâtiment professionnel tenant lieu de vitrine.

⁵⁴ La *siheyuan* est le plan courant de la maison traditionnelle chinoise, dont les bâtiments de plain-pied sont organisés autour d'une cour rectangulaire, ouverte sur la rue par un porche couvert.

⁵⁵ « Une belle *siheyuan* aurait suffi mais les contraintes du terrain et l'existence d'un bâtiment le poussent à bâtir en hauteur. Le plan d'une pagode s'impose ». LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 164.

Dans le Paris du XX^e siècle, le rôle de l'architecte apparaît bien souvent comme essentiel. La société parisienne de l'entre-deux-guerres souhaite mettre les années difficiles derrière elle, et se lance dans un modernisme exalté caractéristique des années folles qui s'exprime dans tous les domaines artistiques comme la peinture, la sculpture ainsi que l'architecture. Au sortir de la guerre, le modernisme de l'art déco succède ainsi à un art nouveau finissant⁵⁶, mêlé aux normes de l'architecture haussmannienne omniprésentes dans la construction depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Si l'époque est propice au développement de l'art déco, ce n'est pas du tout la direction que prend le projet de C.T. Loo qui, bien loin de vouloir s'intégrer dans l'idée de progrès propre aux années 1920, prend au contraire son contrepied pour construire une maison chinoise parfaitement traditionnelle.

Le choix de l'architecte semble être particulièrement secondaire pour C.T. Loo lors du lancement du projet. Cela s'explique facilement lorsque l'on envisage le rôle de l'architecte dans la tradition chinoise, ou asiatique en général. L'architecture chinoise est en effet caractérisée par son immuabilité et la pérennité de ses formes. Cette discipline est régie par un grand nombre de règles qui codifient très précisément les bâtiments, leurs formes, leurs toitures, leurs proportions ou encore leurs matériaux. Ces règles étant établies parfois depuis les Ming (1368-1644)⁵⁷, l'architecte est finalement plus une sorte de maître d'œuvre qu'un artiste possédant sa propre liberté de création. Ainsi, la Chine ancienne, celle d'avant le XX^e siècle, ne comptait tout simplement pas d'architectes au sens moderne du terme. L'activité de construction était occupée par des artisans qualifiés issus de plusieurs corps de métiers, et organisée par des lettrés au fait des règles traditionnelles et plus ou moins spécialisés en architecture⁵⁸.

⁵⁶ De fait, plusieurs bâtiments parisiens témoignent déjà du rejet de l'art nouveau et de l'haussmannien conventionnel comme le théâtre des Champs-Élysées bâti en bas de l'avenue Montaigne par Auguste Perret en 1913.

⁵⁷ Il semble que certains usages comme les formes de toitures soient même codifiés depuis les Song du Sud (420-479).

⁵⁸ GOURNAY (Antoine), *La maison chinoise : Construire et habiter en Chine à la fin de l'époque impériale*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 17.

Lorsque C.T. Loo achète sa parcelle en 1926, on sait que cette dernière est loin d'être un terrain nu. Un hôtel particulier tout à fait parisien et dans le style des maisons voisines est déjà construit à l'époque, et l'architecte Fernand Bloch est surtout sollicité par l'antiquaire à titre d'ingénieur pour penser sa modification. Les murs porteurs sont conservés et sont complètement recouvert par l'extérieur des murs de la pagode, alors que la toiture est rasée pour ajouter un étage supplémentaire au bâtiment et le coiffer d'un toit chinois à charpente recourbée. Si l'architecte appose sa plaque ainsi que la date de construction sur la maison de Ching Tsai Loo⁵⁹, comme le veut l'usage parisien, il apparaît de façon évidente que ce dernier n'a pas inventé la maison, mais a surtout supervisé sa construction au sens matériel du terme.

A. Une maison-galerie traditionnelle

LA FORME

L'ensemble qui prend place sur la parcelle du 48, rue de Courcelles est composé d'une pagode principale ainsi que d'une petite adjonction sur son côté gauche. Les deux bâtiments sont distincts dans leur élévation mais sont rassemblés au premier étage par une terrasse triangulaire⁶⁰ qui fait office de toit aux deux garages, déjà présents depuis la date de construction. La pagode – dont on exclut le bâtiment annexe – est construite sur un plan *zòngchángfāngxing*, un plan « rectangulaire vertical » dans l'architecture chinoise, ce qui signifie que la façade, par laquelle on pénètre dans le bâtiment correspond au petit côté du plan rectangulaire. On qualifie aussi la pagode de *lóufǎng* puisque celle-ci comporte plusieurs étages. Ce type de plan, essentiellement citadin, est particulièrement utilisé en Chine par les bâtiments abritant des métiers de commerce dont le besoin est d'avoir un accès direct à la rue. Il s'agit d'un plan plus ouvert sur l'extérieur que celui d'une *siheyuan*, puisque qu'il permet les ouvertures des bâtiments sur la rue, sans qu'une cour forcément

⁵⁹ Voir annexe 2, figure 8.

⁶⁰ Voir annexe 1, figure 2.

repoussée au milieu de la parcelle ne force les bâtiments à s'adosser à la rue. En revanche, C.T. Loo emprunte les codes des riches propriétaires fonciers en donnant à sa maison l'envergure de quatre travées de côté. Si ce chiffre n'évoque pas de statut particulier en France, il annonce en général en Chine un rang plus élevé dans la société comme celui des riches bureaucrates ou des nobles qui possède souvent des maisons à plus de trois travées de largeur.

Une autre référence à l'architecture aristocratique chinoise réside dans l'utilisation d'une plateforme relativement haute pour constituer l'assise de la maison. En Chine, les bâtiments sont traditionnellement construits sur des plateformes en terre damée, qui constitue des podiums appelés *taiji*⁶¹. Ces derniers étaient avant tout fonctionnels et servaient à isoler la maison du sol pour la préserver de l'humidité et pour garantir une assise solide en cas de tremblement de terre⁶², avant de s'inscrire dans une tradition architecturale durable à partir du XVII^e siècle. Cette plateforme était, surtout pour les bâtiment prestigieux ou officiels, revêtu de pierre, de brique ou de dalles de terre cuite. La plateforme supportant la pagode de C.T. Loo est ainsi le marqueur de la dignité du bâtiment, d'une façon primaire en surélevant visuellement le bâtiment par rapport aux maisons voisines, mais également d'une façon plus subtile avec cette référence aux bâtiments chinois officiels, dont les terrasses et leurs balustrades illustraient l'importance des propriétaires. Le bâtiment domine ainsi les maisons voisines d'environ deux étages et se compose de six niveaux répartis en un rez-de-chaussée, quatre niveaux ordinaires et un attique ouvert par seulement trois fenêtres de toit formant chiens assis, donnant à l'ouest. Cette élévation est complétée par un sous-sol auquel on peut accéder par l'intérieur de la pagode et par l'extérieur, à l'extrémité nord-est de la parcelle où une grille ouvre du côté de la rue⁶³.

⁶¹ GOURNAY (Antoine), *La maison chinoise : Construire et habiter en Chine à la fin de l'époque impériale*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 75.

⁶² La terre damée étant particulièrement compacte, toute la structure – charpente comprise – pouvait ainsi glisser de la plateforme lorsque cette dernière cédait, sans que la maison ne se disloque.

⁶³ Voir annexe 2, figures 3 et 4.

La façade prend donc place sur le petit côté de la maison et constitue la pointe sud de la parcelle. Elle est composée de deux travées, dont la travée de droite légèrement enfoncée et formant un porche accueille la porte d'entrée. Le côté est de la maison est constitué de quatre travées et se caractérise par l'absence de relief, uniquement contrebalancé par les petits sous-toits intermédiaires qui prennent place entre le rez-de-chaussée et le premier étage ainsi qu'entre le deuxième et le troisième étage. Le côté ouest de la pagode est, quant à lui, légèrement plus animé pour des raisons majoritairement fonctionnelles qui visent à faire rentrer les trois travées arrière d'environ un mètre pour permettre au bâtiment annexe de se déployer vers le fond de la parcelle.

La toiture de la pagode se compose de trois pans. En cela, elle respecte les règles de l'architecture chinoise traditionnelle qui se mettent en place sous les Ming (1368-1643) et qui s'affinent et se perpétuent sous les Qing (1644-1911). En effet, si les toitures à trois ou quatre pans étaient utilisées par tous avant le X^e siècle, ils deviennent strictement réservés aux plus hauts personnages des classes féodales dominantes à partir du XIV^e siècle et jusqu'à la fin de la dynastie Qing en 1911⁶⁴. Au Palais Impérial de Pékin, par exemple, les toitures à trois pans ou plus sont exclusivement employés pour les bâtiments les plus prestigieux : Le *Taihedian* ou « pavillon de l'Harmonie Suprême », le *Fengxiandian* ou « pavillon du Culte des Ancêtres » et le Temple Hetai. La forme de la toiture de la pagode Loo mêle ainsi l'image d'une dignité particulière en Chine, en assimilant le bâtiment aux palais princiers ou impériaux, et inclus des aspects pratiques grâce à la large partie plate ainsi créée au sommet du bâtiment, puisque l'espace ménagé au centre de la toiture par l'architecte intègre une verrière permettant de créer un espace de circulation au dernier étage, desservant différentes pièces d'exposition⁶⁵.

Le dernier point d'importance à évoquer à propos de l'aspect général du bâtiment est sa couleur rouge, d'une teinte que l'on qualifie en Chine d' « ocre rouge » ou de « rouge sang-de-bœuf ». Dans la Chine impériale, les murs sont souvent recouverts d'une ou plusieurs couches de plâtre chaux qui protège le bâtiment contre l'action du soleil et de la

⁶⁴ DUNZHEN (Liu), *La maison chinoise*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1980, p. 99.

⁶⁵ Voir annexe 3, figure 7.

pluie et sont rarement ornés de parement de pierre ou de terre cuite, à l'exception des soubassements des maisons les plus soignées. Le revêtement peut être recouvert d'un enduit dont la couleur a toute son importance. Le blanc, le gris et le noir sont généralement utilisées pour les habitations particulières, le jaune recouvre les temples bouddhiques alors que le rouge est réservé aux palais ou aux temples impériaux. Là encore, le choix de C.T. Loo pour la couleur rouge de faire référence à l'architecture princière, accordant une importance de premier plan à sa galerie et jouant du même temps sur les clichés européens voulant que le rouge et le doré soient les couleurs typiques de la Chine.

LE DECOR

Selon les principes du Feng Shui, faisant intervenir la dualité du yin et du yang, le rez-de-chaussée est dédié au principe masculin, Le motif de sapèque⁶⁶ tient lieu de décor principal de tout le soubassement de la maison⁶⁷. La réussite sociale et financière est très valorisée par la culture chinoise, ce motif très populaire se développe ainsi souvent sur les bâtiments à vocation commerciale, dans le but de mettre en valeur la réussite professionnelle du propriétaire. Ce n'est cependant pas seulement un signe extérieur de richesse, mais également un symbole d'harmonie trouvée dans l'accomplissement, évoquée par la rectitude parfaite du carré prenant place parfaitement au centre d'une figure non moins parfaite, le cercle. Selon la cosmologie traditionnelle chinoise, le cercle évoque le ciel et le carré symbolise la terre, suggérant là encore une harmonie parfaite de la nature. Ce motif est considéré comme porte-bonheur⁶⁸, à ce titre, il est souvent porté ou représenté comme une amulette en Chine. La sapèque est aussi l'un des attributs de Liu Hai⁶⁹ dans l'iconographie taoïste, qui en porte toujours plusieurs attachées « en ligatures » grâce à un cordon, parfois pendues à sa ceinture. Ces ligatures sont d'ailleurs évoquées sur les

⁶⁶ La sapèque est une pièce de monnaie chinoise caractérisée par sa forme ronde percée d'un trou carré. Cette monnaie était encore en usage dans le premier quart du XXe siècle.

⁶⁷ Voir annexe 2, figures 5 et 6.

⁶⁸ Réunion des Musées Nationaux, Glossaire des décors, motifs et symboles du catalogue en ligne de la collection Grandidier, Musée national des Arts asiatiques – Guimet (voir l'entrée « Sapèque »).

⁶⁹ Il s'agit d'un génie ventripotent qui apporte richesse et prospérité. Il se déplace toujours avec des sapèques ligaturées et son crapaud à trois pattes légendaires.

soubassements de la maison de Ching Tsai Loo par la superposition caractéristique d'une pièce sur l'autre, à la moitié de la sapèque. Pour le décor de la pagode, ces monnaies se déploient par trois, par deux ou seules, permettant ainsi au sculpteur de remplir un endroit plus ou moins grand avec le même motif en jouant sur la répétition. La seule exception réside dans la balustrade ajourée de l'entrée séparant le jardin de l'allée pavée, également à motif de sapèques, qui comprend d'une jusqu'à six pièces de monnaie entrelacées selon les sections⁷⁰.

Cette omniprésence du motif de la sapèque est révélatrice d'une volonté de montrer sa réussite et de l'imposer visuellement aux visiteurs qui devenaient ainsi les témoins – conscients ou pas selon leur degré de connaissance de la symbolique chinoise – de l'opulence que Ching Tsai Loo avait réussi à acquérir à Paris. Il faut également préciser que la sapèque en tant que monnaie d'échange et bien financier, est fortement associée au commerce, un domaine exclusivement masculin en Chine. Les femmes n'ayant pas leur place dans les affaires, en particulier dans le commerce des œuvres d'art et des biens à valeur élevée, ce sont les hommes qui prennent en charge l'entretien financier du foyer. Ici, la symbolique d'un tel placement de la sapèque est très claire quant à la conception de l'homme au sein du couple et de l'argent qui lui est forcément lié puisque lui seul en gagne : il est en la fondation, le soutien, comme l'est ce soubassement qui soutient la maison et sans lequel les étages ne pourraient pas s'élever.

Le reste du rez-de-chaussée est décoré de frises en pierre beige qui prennent place entre les montants des fenêtres, juste sous le petit toit qui marque une grande horizontale. Trois motifs différents prennent place dans trois bandes superposées, de largeurs variables⁷¹. La première, qui se trouve également être la plus large, figure un dragon et un lion affrontés et encadrés par des lignes brisées. Le dragon est particulièrement présent au sein de la diversité des motifs décoratif de la pagode, en tant qu'icône de bien et de signe de bon augure⁷². Dans la mythologie chinoise, c'est aussi lui qui apporte les pluies fertilisantes

⁷⁰ Voir annexe 2, figure 7.

⁷¹ Voir annexe 2, figure 9.

⁷² Réunion des Musées Nationaux, Glossaire des décors, motifs et symboles du catalogue en ligne de la collection Grandidier, Musée national des Arts asiatiques – Guimet (voir l'entrée « Dragon »).

en traversant le ciel et qui apporte de ce fait prospérité ; en plus d'être un motif décoratif courant dans l'architecture chinoise, il est en cela tout spécialement adapté à l'ornement d'un bâtiment à vocation marchande. Il est ici traité de profil et sans les cornes qu'il porte parfois, il peut donc être associé au dragon archaïque passant, le *chi* ou *chilong*, très adapté aux frises et souvent présent sur les bâtiments et décors de vases en bronze antique. Le lion qui lui fait face renvoie à la loi bouddhique, en tant que protecteur des lieux sacrés. Il exprime la paix et la prospérité, parfois il évoque également un souhait de réussite sociale⁷³. Le lion et le dragon face à face indiquent ainsi, au-delà de leur caractère décoratif, une volonté de placer la maison et l'activité de C.T. Loo sous des auspices favorables et sous la protection de la tradition chinoise.

Sous cette frise principale se développe une fine frise de *lingzhi* stylisés, eux aussi symboles de bonne fortune, puisque celui que ce champignon de longévité, par ses propriétés médicinales et la promesse de santé qu'il apporte, est associé à la quête de l'immortalité. Sous cette dernière, les signes *fú* et *shóu*, respectivement la chance et la longévité, prennent place en alternance sur un fond de motif géométrique chinois évoquant les *leiwen*, cet agencement décoratif de sections variables construisant une sorte de claustra ajouré.

Les étages supérieurs sont décorés sur le même principe de frises prenant place en haut et entre chaque fenêtre et reprennent également l'affrontement des deux animaux, lion et dragon ainsi que la frise de *lingzhi* stylisés. En revanche, la frise inférieure est décorée d'un motif de résille florale que l'on pourrait qualifier de plus délicat ou de plus féminin⁷⁴, dans la mesure où il est plus fouillé et plus ornemental que celui du rez-de-chaussée. Géraldine Lenain attribue les raisons de cette variante décorative à la soumission de l'ornement de la pagode au principe du yin et du yang. Ce principe, censé régir toute chose dans la tradition chinoise, est basé sur l'opposition de plusieurs concepts comme les

⁷³ Notamment sur certaines céramiques. Réunion des Musées Nationaux, Glossaire des décors, motifs et symboles du catalogue en ligne de la collection Grandidier, Musée national des Arts asiatiques – Guimet (voir l'entrée « Lion »).

⁷⁴ LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 165.

éléments naturels, les points cardinaux ou dans le cas présent le masculin et le féminin. Ainsi, le décor du soubassement et du rez-de-chaussée en général suit le principe masculin qui représente la force, la terre et la stabilité. Le décor ornant les étages est, quant à lui, dédié au principe féminin en évoquant l'air, la délicatesse et une idée de pureté grâce aux fleurs, censées s'élever dans l'air et s'affranchir de la pollution du monde dans la tradition chinoise. On peut d'ailleurs noter les larges frises de lingzhi des premier et troisième étages, bien plus décoratives que celles du rez-de-chaussée, et doublées de fleurs de lotus, symbole absolu de pureté dans les traditions bouddhiste et taoïste.

Pour finir, les *chuānggézi*⁷⁵ qui décorent chaque fenêtre sont ornés d'un motif de *leiwén*. Leur rôle décoratif est évident au regard de leur importance proportionnellement à la surface du bâtiment, et le motif des *leiwén* est largement repris sur les balustrades, et même dans la verrière du dernier étage. Ces lattis de fenêtres sont aussi très utilisés en Chine dans un but fonctionnel puisqu'ils permettent de moduler la lumière qui entre dans les pièces. Ainsi les *chuānggézi* peuvent être plus ou moins ajourés et leur usage est particulièrement adapté à l'éclairage des salles nécessitant une mise en scène ou une variation dans la lumière.

B. Un soin identique pour les éléments annexes

Le proche d'entrée⁷⁶, relativement simple, prend sa place parfaitement au milieu de la pointe du triangle formé par la parcelle où la maison est sise et il reprend la forme classique des entrées des demeures chinoises, comme celles des *siheyuan* traditionnelles. Il est constitué de deux piliers lisses sans chapiteaux supportant un linteau formant entablement, orné en son centre d'un cartouche contenant les caractères de double bonheur, lui-même entouré des mêmes motifs qui figurent sur les séparations d'étages de la maison⁷⁷. Sur ce

⁷⁵ Lattis de fenêtres.

⁷⁶ Voir annexe 2, figure 11.

⁷⁷ Le cartouche est encadré par un félin à gauche et un dragon *long* à droite, ainsi que de motifs de lignes brisées.

linteau prennent également place deux caractères chinois géométriques auspicious dans des cercles. On peut reconnaître le signe *fú* sur la gauche, censé apporter la chance. Sur la droite se trouve le caractère *shóu* évoquant la longévité⁷⁸. Ces signes sont régulièrement employés dans la tradition chinoise sur tous types de support – les vêtements, les bâtiments, les objets utilisés pendant les fêtes ou au quotidien – en tant que signes auspicious apportant la prospérité et le bonheur sur son porteur. Les pieds des piliers ne comportent pas de base et prennent directement appui sur deux marches en pierre blanche. Leurs bases sont ornées, là encore du motif de la sapèque qui accueille littéralement les visiteurs.

Le porche d'entrée est fermé par un portail en bois massif à deux vantaux égaux ajourés, de forme incurvée concave sur lequel se détachent le signe *shóu* sous forme de variante, composée en *leiwen* pour laisser voir l'allée et s'intégrer de façon harmonieuse dans la barrière. Cette barrière comporte également de légères traces de dorure visibles à l'œil nu⁷⁹ à quelques endroits mais il n'est pas possible, faute de sources, d'affirmer que la barrière était dorée à la fin de construction de la pagode en 1928. L'or étant cependant considérée comme la couleur de la dignité par excellence, puisqu'associée à la richesse et à l'empereur dans certains cas, il n'est pas impossible que le portail eût été recouvert de laque ou de peinture dorée.

Le porche est recouvert d'une toiture à quatre pans relevés couronnés d'une arête de faîtage droit. Toutes les extrémités de rangs de tuiles sont terminées, comme pour les pans de toit du bâtiment principal, par des disques en terre cuite vernissée verte représentant en médaillon des *chilong* sur le dos desquels on trouve la perle sacrée. Entre eux, toujours d'après le même schéma que le bâtiment principal, se trouvent des *lingzhi* en terre cuite vernissée vert foncé. Le faîtage principal ainsi que les quatre faîtages secondaires sont ornés des traditionnels acrotères en terre vernissée⁸⁰ eux-aussi, représentant des animaux mythiques et protecteurs tels que le phénix qui évoque la renaissance et l'immortalité, les

⁷⁸ Voir annexe 2, figures 12 et 13.

⁷⁹ Voir annexe 2, figures 14 et 15.

⁸⁰ Voir annexe 2, figure 16.

hirondelles, les chevaux en galop volants au-dessus de petits nuages, les poissons dont la nageoire pointe vers les cieux et au centre, un gardien assis sur son chien-lion de Fo⁸¹, reconnaissable à son armure ainsi qu'à sa posture et son expression farouche. Ces acrotères, en plus d'être des éléments typiquement chinois sont également porteurs d'une dignité particulière – comme les chevaux qui représentent en général les classes supérieures de la société chinoise à l'image des guerriers ou de la famille impériale – et de références à des périodes fastes dans l'histoire chinoise. La figure du cheval était en outre très appréciée par Ching Tsai Loo qui voyait dans cet animal la plus noble expression de la nature, ainsi qu'un rappel possible de l'une de ses passions parisiennes, les courses hippiques, qu'il fréquentait assidument pour supporter ses chevaux préférés⁸². Les couleurs choisies sont quant à elles un rappel des acrotères vertes et surtout jaunes des figures de toits utilisés par les empereurs Ming (1368-1643) pour décorer leurs bâtiments. La forme des poissons aux nageoires vers le ciel, aux extrémités de l'arête est notamment une citation des poissons *chiwei*⁸³ placés conventionnellement aux deux pointes des toits – par exemple sur ceux de la Cité Interdite – ayant pour but de prévenir les incendies de façon symboliques⁸⁴.

On peut dans tous les cas noter le caractère profondément chinois de cet élément d'architecture qui reprend, en plus de sa forme, tous les éléments de la tradition et des rites pouvant apporter la chance et la prospérité sur la maison-galerie et sur ses visiteurs. Il est important de souligner un autre point en rapport avec les croyances chinoises : si le bâtiment principal est construit sur une parcelle de forme triangulaire, il est cependant orienté de façon à longer la rue Rembrandt – sur la droite – par son long coté. Le porche, lui, est orienté de façon à être à angles égaux par rapport aux deux rues qui l'encadrent. Ainsi, le porche et l'entrée de la pagode ne sont pas tout à fait alignés. Ce dispositif, loin

⁸¹ Aussi appelé « chien de Pho » ou « chien Shi ».

⁸² On connaît l'admiration du marchand pour son étalon préféré, Épinard, une vedette hippique des années 1920 aux jambes courtes et puissantes et au tour de taille imposant, qui lui rappelait particulièrement les « animaux célestes », ces chevaux mythiques vénérés en Chine.

⁸³ *Chiwei* signifie « queue de hibou » et évoque la forme d'un poisson mythique dont la queue se déploie vers le ciel, telle les plumes d'un hibou.

⁸⁴ On considère en Chine que le *chiwei*, en tant qu'animal divin aquatique, pouvait éteindre les incendies en soulevant les flots avec sa queue. Cette figure de poisson, très courante sous les Ming (1368-1643), a été progressivement remplacée par une figure de dragon sous les Qing (1644-1911).

d'être une anomalie ou une erreur de conception correspond à la croyance que les démons et esprits porteurs de mauvaise fortune ne sont ainsi pas tentés de pénétrer dans un bâtiment s'ils ne voient pas la porte dans l'alignement du porche. Cette configuration confirme le caractère traditionnel incontestable de ce bâtiment.

C. Une maison soumise aux règles du Feng Shui ?

On considère que la conception des habitations chinoises est traditionnellement liée à l'opposition et au caractère complémentaire du yin et du yang. C'est notamment sur le contraste entre des éléments considérés comme féminins et d'autres vu comme masculins, que jouent les architectes et les décorateurs pour évoquer ces deux principes contraires mais indispensables l'un à l'autre. L'analyse de la pagode de Ching Tsai Loo et de son décor montre un certain nombre d'éléments traditionnels qui suivent de très près les consignes édictées par les maîtres Feng Shui.

La soumission aux règles du Feng Shui est visible dans le bâtiment commandité par Ching Tsai Loo. Son orientation suivant strictement les prescriptions d'avoir la façade principale exposée au sud et son décor respectant le principe du yin et du yang montrent l'attention portée aux croyances chinoises par l'antiquaire, qui impose cette maison dans un quartier typiquement parisien. Il demande également à son architecte Fernand Bloch de suivre ce cahier des charges assujetti à la tradition asiatique, alors que ce dernier voit surtout le projet et toutes ces contraintes comme des caprices⁸⁵.

Cette maison n'est donc pas seulement chinoise d'extérieur ; elle l'est aussi par les croyances qui régissent son organisation, comme lorsque C.T. Loo demande l'installation d'un *mén kán*⁸⁶ en bois sur le seuil de la pagode afin d'empêcher les mauvais esprits d'entrer dans le bâtiment, au risque de faire trébucher les visiteurs peu habitués à ces

⁸⁵ LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 160.

⁸⁶ Sorte de seuil haut sous forme de planche en bois censé repousser les esprits néfastes qui se déplacent en rampant.

usages. L'utilisation de très nombreux symboles auspiciose révèle aussi un grand attachement du commanditaire aux traditions qui édictent qu'un signe visible, une calligraphie ou une image attire la fortune sur la maison et produit l'effet réel demandé par les signes sur les habitants de la maison⁸⁷.

Il est néanmoins nécessaire de tempérer les propos précédents par un rappel de la réalité et de l'utilisation pragmatique du bâtiment par C.T. Loo. La pagode, en tant que galerie, se devait d'être particulièrement fonctionnelle et adaptée à son usage : celui d'un espace destiné à accueillir du public, dans le but de vendre les objets qu'elle présentait dans des salles prévues à cet effet. Aussi, on doit aussi prendre en compte les adaptations modernes réalisées par Fernand Bloch pour assurer tout le confort moderne aux habitants et aux visiteurs de la pagode. Le bâtiment possède par exemple un ascenseur situé au centre du bâtiment, alors que le Feng Shui conseille plutôt de laisser libres et passants les espaces centraux.

En outre, la maison si chinoise dans sa conception et dans son aspect ne peut être qualifiée de pleinement traditionnelle, dans la mesure où elle est bâtie sur une structure haussmannienne. Fernand Bloch a donc dû intervenir pour faire cohabiter confort moderne, tradition chinoise et bâti parisien. La verrière, par exemple, n'a rien de chinois malgré sa résille décorative de *leiwen* ; elle résulte d'un compromis permettant de mettre en valeur les pièces exposées dans la salle située juste en dessous grâce à la lumière naturelle, tout en ne perturbant en rien l'aspect extérieur de la pagode.

Pour finir et pour modérer le rapport de C.t. Loo à la tradition chinoise pure, il est important d'évoquer le rapport au temps et à la construction de certains éléments à des périodes précises, primordial dans le Feng Shui. Les phases de construction sont censées permettre aux énergies de se déplacer harmonieusement, et de prendre leur place⁸⁸. La construction d'une maison ainsi codifiée peut donc durer des années si l'on souhaite respecter tous les rituels et règles du Feng Shui. Il est difficile d'imaginer que le marchand

⁸⁷ LAM KAM (Chuen, Maître), *Le manuel du Feng Shui*, Paris, Le Courrier du Livre, 1996, p.34.

⁸⁸ YANG (Zu-Hui) et OTTINO (Hiria), *La vérité des apparences, Feng Shui taoïste*, Paris, Trédaniel, 2001, p. 81.

d'art, pour qui le développement de son entreprise est primordial puisse attendre. C'est effectivement dans la hâte que s'est réalisé la construction de la nouvelle galerie parisienne, un empressement décrit par madame Goldoni, la secrétaire parisienne de C.T. Loo, qui doit demander à de nombreuses reprises aux artisans d'accélérer sur ordre du marchand, quitte à raccourcir les temps de séchage ou de pose de certains matériaux⁸⁹.

⁸⁹ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 166.

III. Le marqueur d'un changement stratégique ou le témoin d'un ancrage des procédés commerciaux ?

La construction de la pagode répond à des besoins du marchand qui ne font que s'accroître à partir de 1915, date de la création de sa galerie new-yorkaise. Si la galerie de la rue Taitbout n'enregistre pas autant de vente que C.T. Loo le souhaiterait dans les années qui suivent la fin de la Première Guerre Mondiale, elle représente tout de même un espace d'exposition important. Dans les années folles, les ventes parisiennes ne reprennent pas suffisamment mais le chiffre d'affaires aux États Unis décolle et l'antiquaire – qui stocke ses pièces tant à Paris qu'à New-York – manque de place.

A cette époque, Ching Tsai Loo prend conscience du caractère international qu'est en train de prendre le marché de l'art, avec une clientèle de plus en plus nombreuse, prête à acheter à Paris pour se faire livrer à New York, ou à se déplacer à Shanghai ou Pékin pour s'assurer de la qualité d'une œuvre. Dans le même temps, le marchand se rend compte que l'affaire qu'il dirige s'organise de façon triangulaire. Les succursales chinoises⁹⁰ ne produisent pas de ventes mais sont primordiales pour l'approvisionnement en pièces de qualité, apportées par une escouade de rabatteurs et d'intermédiaires. New York est l'endroit où la très grande majorité des ventes est réalisée, grâce à une riche clientèle qui n'a aucun mal à acheter les pièces même exceptionnelles⁹¹. Pour finir, Paris représente une vitrine élégante et raffinée, qui permet à C.T. Loo de jouer de l'image d'exception que projette encore la ville.

Aussi, le projet de construction de la pagode n'est pas complètement détaché des conclusions que tirent l'antiquaire sur la façon dont s'organisent ses différentes galeries et succursales. La future maison a pour but, au moment de sa conception, de pallier au

⁹⁰ Luwu Shanghai et Luwu Pékin.

⁹¹ « Le public américain ne se moque pas. Il achète ! ». Citation de Paul Durand-Ruel que C.T. Loo reprend à son compte dans ses archives personnelles.

manque de place dans la galerie parisienne Lai Yuan. Finalement, elle est construite pour remplir tout son rôle de vitrine commerciale luxueuse, d'outil de communication et de lieu censé transmettre toute la dignité et le succès incontestable du marchand.

A. La pagode comme outil d'un service client d'exception

LA CULTURE DE L'HOSPITALITE

L'hospitalité de Ching Tsai Loo est l'une des très grandes qualités que le marchand revendique comme provenant de sa culture chinoise. Toujours très élégant dans son apparence et dans ses manières, il met un point d'honneur à mettre à l'aise ses visiteurs en se montrant très prévenant, et d'une politesse soignée à l'extrême. Pour le marchand qui ne s'exprima jamais parfaitement en français et dont la langue maternelle ne connaît pas le « s'il vous plait », il est primordial de projeter l'image de l'honnêteté dans un climat de méfiance ambiante et de racisme tout à fait ordinaire. Pour C.T. Loo, cela passe surtout par un comportement exemplaire, c'est pourquoi il prend le soin – et sa correspondance fournie le montre – d'utiliser de nombreuses formules de politesse telles que « je vous remercie infiniment », « je vous prie » ou « puis-je vous demander ».

En tant que marchand, C.T. Loo considère – comme c'est la tradition en Chine – qu'il se doit d'accueillir les visiteurs de la façon la plus hospitalière possible, pour respecter une coutume dans laquelle il a été élevé ; également parce que cela est bon pour les affaires. Il décrit précisément ces procédés, notamment lorsqu'ils sont mis en place dans les succursales de Shanghai et Pékin.

« Dans chacun de nos bureaux, chaque jour nous préparions deux tables couvertes de plats pour les voyageurs qui arrivaient en ville, également des

chambres gratuites, ce qui a rendu nos bureaux le centre du commerce des antiques et tout ce qui arrivait en ville nous était montré en premier.⁹² »

Cette importance accordée à l'hospitalité est une donnée primordiale pour apprécier pleinement le rôle de la pagode et son importance dans les relations commerciales et dans la stratégie de l'antiquaire. Les propos de C.T. Loo permettent non seulement d'identifier le caractère traditionnel de telles pratiques, mais mettent également en exergue l'élément suivant : en faisant preuve de tant d'hospitalité, les pièces nouvellement arrivées et donc possiblement convoitées par le marchand lui « était montré en premier ». La stratégie commerciale qui sous-tend ces procédés n'est à ce moment déjà pas fortuit, mais au contraire murement réfléchi.

Dès sa construction, C.T. Loo utilise sa galerie comme un espace d'exposition et un espace d'habitation. Cette double fonction se trouve être parfaitement adaptée à un service client exceptionnellement abouti puisqu'il permet de recevoir les amis mais aussi les acheteurs dans un cadre modulable selon ses besoins. Dans tous les cas, la forme même de la pagode permet de brouiller les frontières entre le privé et le professionnel. Cette ambiguïté est largement exploitée par Ching Tsai Loo, ce dernier étant parfaitement conscient que son carnet d'adresse et le nombre de ses clients ne peut que bénéficier de ce mélange de réseaux. Cette perméabilité entre relations privées et publiques, personnelles et professionnelles, était déjà largement utilisée par le marchand avant la construction de la pagode, à l'image de son premier contact avec le docteur Gieseler⁹³, un ami de la belle-mère de C.T. Loo, Olga. Cette rencontre avait mené le médecin, suite à une exposition au musée Cernuschi sur le jade, à demander au marchand de bien vouloir lui constituer une collection de jade noirs, qui se révéla être l'un des plus somptueux ensembles jamais rassemblés⁹⁴, finalement offerte au musée Guimet en 1932.

⁹² Propos de C.T. Loo pour son projet d'autobiographie non-parue.

⁹³ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 84.

⁹⁴ Il s'agit d'un ensemble de soixante-sept jades noirs de grande qualité, dont un grand nombre date de l'époque Zhou (1046 av. J.-C. – 256 av. J.-C.).

Quoiqu'il en soit, la construction de cette nouvelle galerie-maison inaugure une nouvelle étape dans le rapport à la clientèle de Ching Tsai Loo. Ce bâtiment permet en effet de mettre en place une nouvelle façon d'entretenir les relations du marchand avec son entourage, puisque rapidement, la pagode endosse le rôle de salle de réception et sert de décor au fameux dîner annuel que donne C.T. Loo. Ce dîner particulièrement prestigieux – presque un dîner de gala – dont l'invitation est très convoitée, est extravagant et démesuré en tout. Il rassemble chaque printemps toutes les personnalités importantes du monde des arts asiatiques, tant des figures proches géographiquement que des amis chinois – de Chine ou de France – ou encore des invités vivant d'ordinaire outre-Atlantique.

Cette réception annuelle avait également pour but, outre le fait de rassembler des personnalités importantes pour les affaires de C.T. Loo, de rendre les invitations qui lui étaient faites au cours de l'année écoulée. En effet, si l'antiquaire était peu regardant aux dépenses lorsqu'il s'agissait d'entretenir son image, il l'était beaucoup plus pour les coûts invisibles, comme son appartement de Manhattan qu'il avait choisi proche de sa galerie mais petit et moins luxueux que ce qu'il pouvait se permettre⁹⁵. Ainsi, c'est seulement dans sa maison parisienne que Ching Tsai Loo reçoit et qu'il choisit de rendre toutes les invitations, et qu'importe qu'un grand nombre des invités soient américains. Ces soirées grandioses marquent les esprits et sont tellement attendues par le monde de l'art chinois que certains des invités n'hésitent pas à faire le déplacement depuis New-York, Chicago ou Los Angeles pour y assister. C'est notamment le cas du conservateur Gordon B. Washburn⁹⁶ et de sa femme qui franchissent l'Atlantique pour assister à ce dîner, ce qui représente huit jours de traversée aller-retour pour une seule soirée à la pagode. L'occasion, comme en témoigne le statut de cet invité, de renforcer des liens déjà étroits avec les conservateurs de musées, qui possèdent une grande influence par leurs achats

⁹⁵ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 161.

⁹⁶ Gordon B. Washburn (1904-1983) est directeur de l'Albright-Knox Gallery à Buffalo de 1932 à 1941, directeur du musée de la Rhode Island School of Art à partir de 1942, puis directeur de l'Asia House à New York à partir de 1962. [A ne pas confondre avec George Byron Gordon (1870-1927), le directeur du musée de Philadelphie et grand ami de C.T. Loo avec qui ce dernier entretint une longue correspondance].

pour les institutions mais qui sont également de proches conseillers de la plupart des collectionneurs d'art chinois en Europe et surtout aux États-Unis.

On peut se questionner sur le choix de la pagode pour accueillir ces soirées qui rassemblaient un grand nombre d'américain, alors que ce type de réception aurait très bien pu se tenir aux États-Unis, dans des lieux tels que des grands hôtels ou des institutions avec lesquelles C.T. Loo avait l'habitude de travailler. Il est tout à fait concevable que, même si l'antiquaire était conscient de l'organisation importante et des coûts que devaient représenter les voyages jusqu'en France pour nombre de ses invités, Ching Tsai Loo n'ait pas seulement souhaité rendre les invitations qu'on lui avait faites mais également se servir de ces soirées pour faire découvrir la galerie parisienne, considérée comme la vitrine de son commerce. C'est en effet dans la pagode que passaient les plus belles pièces pour être exposées dans les salons somptueusement décorés, et c'est dans ce lieu emblématique de son activité que le marchand décide assez naturellement de recevoir les personnes les plus susceptibles de les acheter. Avec ses soirées, le marchand met sa pagode au service de sa relation avec ses clients en présentant les œuvres du moment dans un moment d'intimité et de réjouissances, tout en ayant conscience que ce cadre privilégié est de loin la meilleure option pour mettre en valeur les œuvres d'art exposées. Par la beauté du lieu, il magnifie les pièces ; par le statut de maison et l'ambiance privée qui y règne, il permet la création d'un lien émotionnel entre ses invités et les œuvres.

Pour C.T. Loo, la pagode sera toujours – au-delà d'un espace d'exposition et d'un espace d'habitation – un instrument stratégique sur le plan de l'image et de la relation avec les clients. En liant son espace d'habitation à son espace professionnel, il fait prendre part le visiteur à l'idée d'une Chine intime dans laquelle il a toute sa place et dans laquelle il peut se reconnaître, et donc acheter. Il fait entrer le client dans son univers et lui offre un statut privilégié, celui d'être un invité et un ami dans la maison de Monsieur Loo.

B. L'importance de « faire exotique⁹⁷ »

L'EXEMPLE YAMANAKA

Si à son installation à New York, C.T. Loo est impressionné par l'opulence des présentations des différents galeristes, comme celle d'Henry J. Duveen (1855-1918) – qui attache une importance capitale au décor et à l'éclairage de sa boutique de peinture et de mobilier européen –, c'est l'un de ses concurrents directs qui va inspirer l'une de ses spécificités à l'antiquaire chinois.

Sadajiro Yamanaka est un marchand japonais installé à New York depuis 1894. Il vend des produits de luxe importés de son pays d'origine sur la Cinquième Avenue et possède des boutiques aux profits florissants à Boston, Londres, Chicago et même Newport l'été. Par le soin qu'il apporte à la décoration de sa galerie et par l'ambiance mystérieuse qu'il arrive à créer, Yamanaka impressionne C.T. Loo par sa capacité à transporter ses visiteurs dans ce qui ressemble presque à un temple japonais⁹⁸. En effet, il prend aussi le parti de vendre un certain exotisme pour accompagner ses objets, créant ainsi une véritable expérience et une plus-value pour l'acheteur. Qui entrerait dans sa boutique new-yorkaise serait accueilli par les chiens Fo qui flanquent l'escalier traditionnel en bois installé dans la boutique, menant à une mezzanine dont le plafond est recouvert de bois laqué⁹⁹. De cette technique qui consiste à plonger le client dans un univers rêvé, pour lui vendre plus que l'objet et pour sublimer la marchandise, C.T. Loo va en faire un principe, le développer et le porter à son degré le plus abouti avec sa pagode à partir de 1926.

⁹⁷ Expression empruntée à Géraldine Lenain. LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo*, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 94.

⁹⁸ Voir annexe 4.

⁹⁹ YURIKO (Kuchiki), *House of Yamanaka, Art Dealer Who Sold Oriental Treasures to Americans and Europeans*, Tokyo, Shinchosha, 2011.

D'extérieur, l'exotisme de la pagode est flagrant, puisqu'il s'agit ni plus ni moins d'une vraie maison chinoise. Cette façade rouge, tellement inattendue pour le quartier – la ville et même le pays – dénote des maisons voisines, blanches et uniformément bourgeoises. Le mystère créé par cet atypisme suffit déjà à plonger le visiteur dans une anticipation de ce qu'il trouvera à l'intérieur, à l'image d'un voyageur qui s'apprêterait à découvrir un nouveau pays pour la première fois. Par cette suggestion, C.T. Loo réussit le tour de force de provoquer une curiosité pour les pièces que renferment sa maison, sans que le visiteur ne les ait encore jamais vues.

Les archives photographiques montrent l'attention avec laquelle C.T. Loo fait vivre les salles de sa pagode. Le rez-de-chaussée qui accueille par exemple une pièce dédiée au Bouddha¹⁰⁰ – qui renferme entre autres une somptueuse statue en bois laquée dorée en son centre et des peintures sur soie représentant de multiples *bodhisattva* – semble prête à recevoir une cérémonie religieuse, avec son autel et son porte-encens au centre de la table. L'univers olfactif est effectivement largement exploité par l'antiquaire qui use de l'encens pour transporter ses invités dans une Chine rêvée par la vision européenne, notamment lors de ses célèbres soirées annuelles qui sont un prétexte pour mettre en scène une véritable fantasmagorie dans laquelle sont plongés les invités. Au sein de la pagode, ces derniers sont conviés à entreprendre un voyage quasiment littéral puisque les salles de la galerie sont organisées en partie distinctes, en fonction des pays de provenance des objets. Ainsi, les visiteurs peuvent explorer la Chine à travers la salle des bronzes archaïques au deuxième étage¹⁰¹, la salle des laques et des mille oiseaux¹⁰² au premier étage ou encore au sous-sol, où sont présentées des sculptures provenant des grottes bouddhiques de Yungang et Tianlongshan, situées dans les régions plus reculées de la Chine¹⁰³. L'association des objets provenant des grottes bouddhiques à une pièce aveugle comme

¹⁰⁰ Voir annexe 3, figure 1.

¹⁰¹ Voir annexe 3, figure 6.

¹⁰² Voir annexe 3, figure 3.

¹⁰³ Le sous-sol évoque notamment la région du Shanxi, une région de plateaux réputée pour ses grottes bouddhiques.

le sous-sol est là encore une volonté de C.T. Loo de faire voyager ses invités, en leur faisant expérimenter les sensations du découvreur grâce au manque de lumière, peut-être même à une certaine fraîcheur, en tous cas en leur faisant vivre l'instant où l'archéologue découvre les grottes.

Le visiteur devenu voyageur ne s'arrête pas seulement à la Chine ; il est encouragé par ses hôtes à poursuivre dans des salles consacrées à d'autres pays comme les galeries longeant la façade sud et la façade ouest, respectivement les galeries khmères et indiennes qui sont décorées de sculptures et de revêtements muraux récupérés sur les temples d'Angkor ou de Madurai.

Ce voyage presque initiatique à travers l'Asie est proposé par C.T. Loo à ses clients, également à ses invités lors de ses réceptions annuelles, pendant lesquelles il peut mettre en place un certain nombre de moyens pour charmer les sens des convives. C'est le cas de la nourriture puisqu'il fait servir des mets chinois¹⁰⁴ à ses quatre jeunes filles vêtues de leurs robes traditionnelles, qu'il appelle ses « fleurs dorées ». Ainsi, tous les sens sont conviés grâce à la nourriture, aux odeurs d'encens, aux lumières des lampions chinois écarlates suspendus au porche et dans les différentes pièces, et au silence presque religieux qui règne dans la pagode lors de ces soirées ; ainsi mobilisés, ces sens contribuent à un voyage imaginaire abouti dont l'exemple de Sadajiro Yamanaka n'était encore qu'annonciateur de ce que mettrait en place C.T. Loo dans sa dernière galerie parisienne.

C. Une galerie aux airs de musée

La pagode de C.T. Loo, avec son statut hybride de maison-galerie, réussit à s'extraire avec brio du schéma classique de la galerie parisienne, habituellement dotée de son espace d'exposition, de ses bureaux attenants et bien souvent de son espace de stockage à

¹⁰⁴ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 162.

l'arrière. Ce changement d'organisation, associé au changement de quartier – un point déjà évoqué pour aborder l'extraction du milieu marchand – ainsi qu'au statut de « vitrine » de la galerie parisienne, fait tendre la pagode vers plus d'institutionnalité, voire de muséalité.

LA DEMARCHE MUSEALE

Les relations qu'entretient Ching Tsai Loo avec les grands pontes des musées sont fortes et bien alimentées par ce dernier. Ses collaborations aux expositions institutionnelles sont nombreuses¹⁰⁵ et depuis l'ouverture de la galerie new-yorkaise, collectionneurs et surtout conservateurs ont pris l'habitude de fréquenter les bureaux de l'antiquaire à des fins d'études de pièces nouvelles. C'est notamment le cas de George Byron Gordon, le directeur de l'University Museum de Philadelphie ou encore de certains conservateurs du Metropolitan Museum comme son directeur, Francis Henry Taylor ; également Alan Priest, conservateur adjoint du département des arts asiatiques et Aschwin Lippe, chercheur au sein du même département. Les photographies de C.T. Loo dans sa galerie new-yorkaise, prises par Nina Leen dans les années 1950, montrent en effet ces sortes de tables rondes organisées par le marchand ou sur la demande des conservateurs autour d'objets nouvellement reçus à la galerie¹⁰⁶. Ces photos illustrent la proximité de l'antiquaire avec le monde des musées, mais aussi une volonté de sa part de devenir lui-même une part de la réflexion muséale.

C.T. Loo est reconnu comme un érudit et un spécialiste par ses pairs qui louent sa compréhension des œuvres, allant au-delà du simple travail consistant à les revendre.

« J'ai été tout de suite frappé de trouver non pas le marchand habituel qui seulement vend et achète des objets d'art, mais quelqu'un avec un goût certain en art et une

¹⁰⁵ Par exemple *L'art chinois à travers les âges* au Fuller Building en 1936, *Trois mille ans de jades* à la galerie Arden de New York en 1939, *Bronzes rituels de la Chine ancienne* au Detroit Institute of Art en 1940 ou *Chinese archaic jades* à la Norton Gallery of Art de Palm Beach en 1950.

¹⁰⁶ Voir annexe 5.

véritable compréhension de l'ancienne philosophie chinoise et l'histoire de ce merveilleux pays.¹⁰⁷ »

L'antiquaire est, comme le montre cette citation, tout à fait associé au milieu muséal avec lequel il entretient des bons rapports. La reconnaissance dont il fait preuve dans ce milieu est également perceptible dans les collaborations des conservateurs et chercheurs célèbres comme Paul Pelliot¹⁰⁸, James Marshall Plumer¹⁰⁹ ou Alfred Salmony¹¹⁰, qui participent régulièrement aux catalogues d'exposition de C.T. Loo en écrivant des articles spécialisés ou les préfaces. Ces grands spécialistes deviennent de véritables garants du discours du marchand, légitimant de cette façon le propos et la qualité des pièces présentées.

L'ouverture de la pagode en 1928 permet au marchand de faire de son espace d'exposition un véritable musée, et de laisser libre cours à son ambition de se rapprocher du milieu élitiste des conservateurs. Moins fluctuantes que si elles étaient exposées à New York, les œuvres présentées à Paris restent plus longtemps dans la galerie, et autorisent une vraie réflexion muséographique sur la durée. En effet, la plupart des salles, une fois aménagées et occupées par les œuvres n'ont pas vocation à changer. Le sous-sol¹¹¹ évoquant les grottes bouddhiques, par exemple, comprend des niches aménagées pour des sculptures ou des stèles de tailles sensiblement identiques. Pour que ces œuvres se placent bien au centre de leurs niches respectives, elles sont montées sur des socles, eux même adaptés à la taille des niches, et donc au lieu de façon prioritaire. Ce mode de présentation se retrouve dans les galeries hautes du quatrième étage¹¹², où les boiseries sont parfaitement adaptées à la dimension des pièces de la pagode, fournissant ainsi un cadre exotique, muséal et en outre difficilement vendable.

¹⁰⁷ HEYDT (Edward, Von der), « Nécrologie », *Artibus Asiae* (Vol. 20), Switzerland, Artibus Asiae Publishers, 1957.

¹⁰⁸ Paul Pelliot (1878-1945) est un sinologue et linguiste spécialiste des grottes de Dunhuang.

¹⁰⁹ James Marshall Plumer (1899-1960) est un chercheur en arts asiatiques de l'Université de Michigan.

¹¹⁰ Alfred Salmony (1890-1958) est un célèbre sinologue, conservateur du Musée des arts asiatiques de Cologne et éditeur en chef de la revue *Artibus Asiae* à partir de 1936.

¹¹¹ Voir annexe 3, figure 5.

¹¹² Galerie khmère et galerie indienne. Voir annexe 3, figures 2 et 4.

Le souci principal qui transparait de cette disposition n'est donc pas la revente immédiate d'œuvres dont l'exposition a été pensée avec tant de soin, mais bien une sorte de pérennité. En d'autres termes, C.T. Loo choisi d'adapter les œuvres aux salles d'exposition, à l'image de la muséographie d'une institution culturelle, et ne cherche pas la flexibilité qui permettrait la projection d'un acheteur privé. Ainsi, il ne vise pas le particulier mais plutôt les institutions muséales qui peuvent, elles, se projeter dans ce dispositif. Les musées vont notamment s'inspirer par la suite de certaines mises en scènes créées par Ching Tsai Loo, comme le Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City¹¹³ avec l'entrée de la galerie du « temple chinois » qui intègre des boiseries ajourées et des fresques¹¹⁴, tout cela encadrant une statue de Guanyin¹¹⁵ et évoquant ainsi un temple traditionnel. On peut appliquer le même commentaire à une autre de leurs salles, entièrement parée d'éléments en teck sculpté – plafond, frise, colonnes et chapiteaux – provenant d'un temple indien de la période Nayaka (1565-1739).

LA DEMARCHE PEDAGOGIQUE

La démarche du marchand, qui consiste à disposer les œuvres d'art dans des salles, chacune étant dévolue à une aire géographique précise, dévoile également une volonté d'instruire son public en facilitant la compréhension des objets. Dans la pagode, C.T. Loo ne cherche pas à créer d'opposition visuelle ou esthétique entre les œuvres, et ne dispose pas ces dernières de façon à en présenter le plus possible au détriment de la cohérence géographique. Ce n'était pas le cas dans sa galerie new yorkaise dont les photographies montrent surtout des étagères permettant de disposer un grand nombre d'œuvres ; encore moins dans sa précédente galerie parisienne, pas assez grande pour se permettre ce luxe muséographique.

¹¹³ Voir annexe 6, figures 1 et 2.

¹¹⁴ Provenant du monastère Guangshen à Hongdong dans le Shanxi.

¹¹⁵ Guanyin est le bodhisattva de la compassion, et la transposition chinoise et féminine de l'Avalokitésvara hindou. La sculpture du musée de Kansas-City date de la dynastie Liao (907-1125).

La pédagogie semble être le fil directeur de ce qui s'apparente plus à une collection privée mise à la disposition d'un public choisi qu'à un stock de marchand d'art ordinaire. Les soirées à la pagode sont l'occasion pour C.T. Loo de servir de guide à ses invités et de leur faire découvrir la culture chinoise au travers de véritables chefs d'œuvre, en théâtralisant le parcours suivi par eux¹¹⁶ et en les accompagnant pour commenter les objets découverts. Cette pédagogie mise en œuvre tout au long du parcours et au sein même des salles est également perceptible au cours de la carrière du marchand qui publia un grand nombre de catalogues qui, au-delà du but vendeur, comprenaient des introductions fournies et érudites ainsi que des notices d'œuvres dignes d'ouvrages de musées ou de publications scientifiques. On peut d'ailleurs relever que la dénomination « catalogues d'exposition » de tels supports ou même la démarche de réaliser des expositions régulières dans ses galeries new-yorkaise et parisienne font plus de C.T. Loo un conservateur de sa propre collection qu'un marchand ordinaire.

Ces catalogues et expositions rétrospectives organisées par le marchand témoignent également de l'un des grands apports de Ching Tsai Loo à l'histoire de l'art chinois, notamment à la façon d'aborder cette discipline à partir du premier quart du XX^e siècle. En effet, l'antiquaire profite des expositions qu'il organise – qu'elles soient à New York ou à la pagode – pour éduquer le public occidental à l'art extrême-oriental et pour les habituer à « regarder chinois », à « manier chinois ». Pour cela, l'idée de génie du marchand, qui sera mal comprise par les chinois, est d'apposer des terminologies propres à l'histoire de l'art européen sur les œuvres chinoises et de classer ces dernières pour les rendre plus intelligibles, pour faciliter leur compréhension par le public occidental. Pour ouvrir l'art chinois à un public novice, qui connaît seulement – et de façon superficielle – la porcelaine d'import des XVIII^e et XIX^e siècle, C.T. Loo invente un nouveau vocabulaire¹¹⁷ et fait ainsi entrer les objets dans des catégories esthétiques temporelles et connues¹¹⁸. Des qualificatifs comme « archaïque », « transition » ou

¹¹⁶ LENAIN (Géraldine), *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Paris, Éditions Picquier, 2013, p. 162.

¹¹⁷ Mais tout à fait habituel pour les occidentaux.

¹¹⁸ WANG (Yiyou), *The Louvre from China, a critical study of C.T. Loo and the framing of Chinese art in the United States, 1915-1950*, Columbus, Department of History of Ohio University, 2007, chap. 3.

« classique » sont apposés aux productions des périodes Wei (400-550), Sui (581-618) ou Tang (618-906). Le marchand invente même un « baroque chinois », un mot si éloigné de la culture chinoise, pour parler des sculptures plus extravagantes de la fin du IX^e siècle. L'aboutissement de sa démarche pédagogique trouve son expression dans le guide qu'il publie en 1937, *Index of the History of Chinese Arts : an Aide-Mémoire for Beginners*, encouragé par les retours très positifs des visiteurs de la pagode qui souhaitent en apprendre plus.

Ce guide participe à la volonté de C.T. Loo d'éduquer un public sans qu'il soit forcément acheteur, puisqu'il s'agit là d'un lexique pédagogique qui n'a pas vocation à provoquer la vente¹¹⁹. Si le marchand ne peut ignorer qu'un client qui connaît mieux est un client qui achète mieux, et met toutes les techniques en œuvres pour vendre les œuvres de la pagode le mieux possible aux institutions les plus prestigieuses, ses démarches ne sont pas forcément toutes intéressées, comme le souligne *The Art News* qui évoque une exposition de 1931 destinés aux collectionneurs mais aussi aux étudiants¹²⁰.

¹¹⁹ Les démonstrations sont basées sur des objets déjà vendus par C.T. Loo ou des œuvres de musées.

¹²⁰ « Les meilleurs exemples de la production de chaque période ont été sélectionnés pour donner aux collectionneurs et aux étudiants une revue historique complète de cette période magnifique de performance artistique de l'homme ». *Art News*, 7 novembre 1931, p.1.

Conclusion

Aujourd'hui, Ching Tsai Loo est l'une des figures les plus connues de l'histoire des arts asiatiques et tout amateur d'art chinois est conscient de son apport pour la compréhension des chefs d'œuvres ainsi que pour la constitution des collections européennes et américaines. La contribution de C.T. Loo au marché de l'art et son aura en tant que marchand est telle qu'aujourd'hui, une pièce marquée de l'ancienne galerie Loo est un immense gage de qualité et d'authenticité, et une surcote de vingt à trente pourcents lui est quasiment assurée en vente publique¹²¹.

Ce qui reste de lui, outre la mémoire de son travail et les pièces passées dans sa galerie, aujourd'hui conservées dans les plus grands musées du monde, est la pagode rouge bâtie en 1926 près du parc Monceau, à la frontière des VIII^e et XVII^e arrondissements. Par l'intention qui a présidé à sa construction, et par son rôle prépondérant dans la carrière de C.T. Loo, la pagode ne doit pas seulement être considérée comme un bâtiment atypique au cœur de Paris, ni comme le fruit de l'imagination d'un excentrique chinois des années 1920, d'autant qu'il ne s'agit pas du seul bâtiment délibérément exotique de Paris.

On ne peut en effet éviter la comparaison du bâtiment voulu par CT. Loo avec la seule autre pagode de Paris, située dans le VII^e arrondissement, au 57 bis, rue de Babylone. Le rapprochement des deux maisons ne peut que rester superficiel si l'on prend en considération les modes de pensée radicalement différents qui président à l'élaboration des deux projets.

La pagode du VII^e arrondissement est conçue en 1896 par l'architecte Alexandre Marcel à la demande du directeur du Bon Marché qui souhaitait l'offrir à sa femme, dans le but de donner des réceptions somptueuses. Passée entre les mains de plusieurs propriétaires

¹²¹ LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013, p.140.

et converti en cinéma en 1931¹²², ce bâtiment s'apparente ainsi, par sa destination même à un pavillon de distraction, à l'image de ce qui aurait pu être vu comme une fabrique ou un caprice de fantaisie au XVIII^e siècle. Réalisée pour et par des européens, elle imite un pavillon japonais davantage dans une vogue japoniste finissante que dans une démarche d'exactitude et de respect des traditions. Ainsi, de nombreux éléments d'architecture comme de décor restent purement européens et se couplent avec une aspect général japonisant. C'est le cas du plafond de la salle de réception qui, même s'il prend place entre des colonnes à chapiteaux représentant des génies japonais et qu'il illustre des scènes de batailles impliquant des japonais, est profondément européen dans sa conception, dans sa touche et dans ses couleurs. Les baies vitrées donnant sur le jardin sont elles aussi témoin du caractère avant tout européen du bâtiment, avec leurs triples arcatures cintrées, leurs frontons très typiques des arts décoratifs autour de 1900 et leurs vitraux peints également typique de cette période de l'art parisien¹²³.

Cette comparaison est utile, car elle permet de montrer en quoi la pagode de Monsieur Loo est unique, pas seulement pour son excentricité, mais également pour sa justesse culturelle et pour son respect des traditions. Aujourd'hui, la pagode rouge est le seul bâtiment du paysage parisien que l'on peut réellement qualifier d'asiatique, dans son acceptation la plus traditionnelle du terme. Elle respecte un certain nombre de normes et de ce qu'un européen non averti qualifierait de superstitions. Les procédés visant à empêcher les mauvais esprits d'entrer, les signes auspiciose disposés aux endroits stratégiques pour souhaiter bonheur et fortune au visiteur, la prise en compte du Feng Shui ; tout cela fait aussi de la pagode de C.T. Loo un bâtiment riche en culture et en tradition qu'il faut préserver également pour cela, et pas uniquement pour son architecture ou sa valeur historique.

La pagode est, d'abord pour C.T. Loo et pour l'histoire du marché de l'art en général, un véritable marqueur de la réussite de l'antiquaire. Le bâtiment tient lieu d'unicum si l'on raisonne en terme marketing, en représentant à la fois l'activité du marchand telle une

¹²² FRODON (Jean-Michel) et IORDANOVA (Dina), *Cinéma de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

¹²³ Voir annexe 7, figure 1, 2 et 3.

vitrine symbolique et luxueuse, en abritant l'une de ses galeries pour lui permettre d'exposer des pièces d'exceptions, mais également en fournissant un logement à l'antiquaire. Cette assimilation physique entre le lieu de travail de du marchand et son lieu de résidence permet de créer un lien fort entre la collection et la personnalité de son propriétaire. En créant ce lien très personnel, le stock de la galerie devient justement une collection à part entière. Par les relations d'exception que C.T. Loo a entretenu toute sa vie avec le monde des musées et des grands collectionneurs, il a doucement assimilé sa pagode à une institution à vocation plus culturelle que lucrative.

Le résultat de l'évolution de la carrière du marchand est cette pagode qui couronne ses efforts et sa réputation. Bâtiment complètement plurivalent à tel point qu'aujourd'hui, le visiteur n'est pas tout à fait sûr de pouvoir qualifier l'endroit dans lequel il entre, la pagode est à la fois un musée dans lequel on peut acheter, une galerie dans laquelle on apprend et on se cultive en admirant des pièces remarquables, la maison d'un ami dans laquelle prennent place des expositions, et finalement, un petit bout de Chine en plein Paris.

Bibliographie

OUVRAGES GENERAUX

BERNIER (Georges), L'art et l'argent : le marché de l'art au XX^e siècle, Paris, R. Laffont, 1977.

BOUVET (Vincent), DUROZI (Gérard), Paris 1919-1939 : Art et culture, Paris, Hazan, 2009.

BRUNN (Ole), An introduction to Feng Shui, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

CHEN (Percy), China Called Me: My life inside the Chinese Revolution Hardcover, Paris, Little Brown, 1979.

CHI-HUNG LYNN (Jermyn), Political Parties in China : Studies in Chinese History and Civilization, Portsmouth, Praeger, 1975.

DORÉ (Henri), Manuel des superstitions chinoises ou indicateur des superstitions les plus communes en Chine par le père Henri Doré, Chang-Hai, Imprimerie de la Mission Catholique à l'orphelinat de T'ou-sè-wè, 1926.

DUNZHEN (Liu), Zhongguo Zhuzhai gaishuo, Pékin, Éditions d'architecture, 1957.

DUNZHEN (Liu), La maison chinoise, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1980.

FRODON (Jean-Michel) et IORDANOVA (Dina), Cinémas de Paris, Paris, CNRS Éditions, 2017.

GOURNAY (Antoine), La maison chinoise : Construire et habiter en Chine à la fin de l'époque impériale, Paris, Klincksieck, 2016.

HARDY (Nicolas), Le Feng Shui : Science taoïste de l'habitat, Paris, Éditions Eyrolles, 2016.

KNAPP (Ronald G.), Chinese houses : The architectural heritage of a nation, Singapoure, Tuttle Publishing, 2005.

LAM KAM (Chuen, Maître), Le manuel du Feng Shui, Paris, Le Courrier du Livre, 1996.

LENAIN (Géraldine), Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique, Paris, Éditions Picquier, 2013.

LOO (Ching Tsai), Catalogue of Antique Chinese Porcelains Pottery, Carved Jades, Agates and Rugs and Carpets Belonging to Loo & Cie : The Entire Collection to Be Sold at Unrestricted Public Sale at the American Art Galleries on May 5th and 6th 1915, New York, American Art Assoc. Hathi Trust, 1915.

LOO (Ching Tsai), Some Ancient Chinese Art, Philadelphia, University of Pennsylvania University Museum, 1917.

LOO (Ching Tsai) et PELLIOT (Paul), Jades Archaiques De Chine Appartenant À M. C. T. Loo. Paris, C. T. Loo Inc, 1925.

LOO (Ching Tsai) et ROSTOVTZEFF (Michael Ivanovitch), Inlaid Bronzes of the Han Dynasty in the Collection of C.T. Loo, Bruxelles, G. Vanoest, 1927.

LOO (Ching Tsai) et ROSTOVTZEFF (Michael Ivanovitch), Exhibition of Chinese-Indian and Cambodian Art Formed by C.T. Loo to the Wildenstein Gallery, New York, 9 to 21st November 1931. Paris, Helio offset des Flandres, 1931.

LOO (Ching Tsai) et SALMONY (Alfred), Salmony, Sino-Siberian Art in the Collection of C.T. Loo, Paris, C.T. Loo & co, 1933.

LOO (Ching Tsai) An Exhibition of Chinese Bronze, Pottery and Porcelain in Conjunction with Messrs. C.T. Loo of Paris : November 25th - December 14th, 1935, London, John Sparks, 1935.

LOO (Ching Tsai), An Index of the History of Chinese Arts : An Aide-Memoire for Beginners, New York, C.T. Loo & Co, 1937.

LOO (Ching Tsai), *An Exhibition of Chinese Stone Sculptures*, New York, C.T. Loo & Co, 1940.

LOO (Ching Tsai), RIEPE (Marion) et PLUMER (James Marshall), *An Exhibition of Ancient Chinese Ritual Bronzes*. Detroit, Mich., Detroit Institute of Art, 1940.

LOO (Ching Tsai), *Ancient Chinese Bronzes and Chinese Jewelry, an Exposition of Chinese Craftsmanship in the Field of Metal-Work, Which Is Compared to the Best of Its Kind in the World*. Toledo, O.: Toledo Museum of Art, 1941.

LOO (Ching Tsai) et POPE (John), *An exhibition of the sculpture of greater India : a fully illustrated catalogue*, New York, C.T. Loo & co., 1942.

LOO (Ching Tsai), *An Exhibition of Figures in Chinese Art, in April of 1946*, New York, C.T. Loo & Co, 1946.

LOO (Ching Tsai), *Chinese Frescos of Northern Sung*, New York/Paris: C.T. Loo & co, 1949.

LOO (Ching Tsai), *An Exhibition of Chinese Archaic Jades*. Arranged for Norton Gallery of Art, West Palm Beach Florida, January 20 to March 1, 1950, New York, Hathi Trust, 1950.

ROCHECHOUART (Julien de), *Pékin et l'intérieur de la Chine*, Paris, Éditions Plon, 1878.

SAMOYAUULT-VERLET (Colombe), *Le musée chinois de l'impératrice Eugénie*, Paris Réunion des musées nationaux, 1994.

SIREN (Osvald), *Gardens of China*, New York, The Ronald Press Company, 1949.

WANG (Yiyou), *The Louvre from China, a critical study of C.T. Loo and the framing of Chinese art in the United States, 1915-1950*, Columbus, Department of History of Ohio University, 2007.

WONG (Eva), *Leçons approfondies de Feng Shui*, Paris, Le Courrier du Livre, 2000.

YANG (Zu-Hui) et OTTINO (Hiria), *La vérité des apparences, Feng Shui taoïste*, Paris, Trédaniel, 2001.

YONG-HAK (Shin), *Architecture du paysage en Extrême-Orient*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 1987.

YURIKO (Kuchiki), *House of Yamanaka, Art Dealer Who Sold Oriental Treasures to Americans and Europeans*, Tokyo, Shinchosha, 2011.

ARTICLES

INCONNU (chronique non-signée), « Vente de chinoiseries du collectionneur Émile Tasset », *La gazette des beaux-arts*, 1^{er} mai 1861, Paris.

AUBOYER (Jeannine), « Introduction », *Arts Asiatiques (Tome IV)*, Paris, Librairie des arts et voyages, 1957.

DESPRÉ (Camille), *La pratique et l'expertise dans le domaine des arts asiatiques en France (milieu XX^e-XXI^e siècle) et son évolution : un état des lieux, mémoire de stage*, Paris, École du Louvre, 2017.

DESROCHES (Jean-Paul), « La boutique fantasque de l'avenue du Bois », *L'Objet d'Art (n°9 – juillet/août 1998, p. 44 à 55)*, Paris, 1998.

GRANGER (Catherine), *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Liénaud, Paris, École nationale des chartes, 2005.

HEYDT (Edward, Von der), dans « Nécrologie », *Artibus Asiae (Vol. 20)*, Switzerland, Artibus Asiae Publishers, 1957.

LONG (Véronique), *Mécènes des deux mondes : les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago, 1879-1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MARTEL (François), Les boussoles divinatoires chinoises, *Communications* (n°19), Paris, École Pratique des Hautes Études, 1972.

PETIT PALAIS, *Vente aux enchères organisée au profit des éprouvés de la guerre par le syndicat de la presse. Catalogue*. Juin 1927. Petit Palais, Catalogues des expositions de 1900 à 1925. Catalogue des expositions organisées au Petit Palais, 1927.

ROBIN (Julie) et BELLEC (Maël, sous la direction de), Léon et Marie-Madeleine Wannieck, l'Art chinois au musée, mémoire d'étude, Paris, École du Louvre, 2019.

SIREN (Osvald), « The Chinese pavilion of C.T. Loo & Co. and its fresco paintings », *Pantheon*, novembre 1928, p. 544-552.

SOURCES ET OUTILS NUMERIQUES

ATELIER PARISIEN D'URBANISME, Plan historique interactif de la ville de Paris, Apur-Cassini, sans date [En ligne : <https://www.apur.org/fr/geo-data/plans-historiques>, dernière consultation le 22 juillet 2019.]

ARCHIVES DE PARIS, « Vie quotidienne sous la menace et vies bouleversées », Ville de Paris, sans date [En ligne : <http://archives.paris.fr/r/180/vie-quotidienne-sous-la-menace-et-vies-bouleversees/>, dernière consultation le 19 août 2019.]

MUSÉE CERNUSCHI, « Henri Cernuschi : républicain, financier, collectionneur », Musée Cernuschi, sans date [En ligne : <http://www.cernuschi.paris.fr/fr/le-musee/henri-cernuschi>, dernière consultation le 13 août 2019.]

MUSÉE NATIONAL DES ARTS ASIATIQUES-GUIMET, « Glossaire des décors, motifs et symboles du catalogue en ligne de la collection Grandidier », Réunion des Musées Nationaux, sans date. [En ligne : <https://www.guimet-grandidier.fr/html/4/infos/infos2.htm>, dernière consultation le 12 août 2019.]

PAGODA PARIS, Rubrique « historique » et « archives », Pagoda Paris, sans date. [En ligne : <http://www.pagodaparis.com/french/bibliotheque.html>, dernière consultation le 7 juillet 2019.]