Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 49 (2001)

Artikel: Les saladin et le peintre marseillais Michel Serre : histoire d'une commande à Genève au début du XVIIIe siècle

Autor: Carreras, Armelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728112

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Armelle Carreras

LES SALADIN ET LE PEINTRE MARSEILLAIS MICHEL SERRE
HISTOIRE D'UNE COMMANDE À GENÈVE AU DÉBUT DU XVIIIE SIÈCLE

Cet article est fondé sur les recherches historiques menées en vue de la rédaction de notre mémoire « L'Histoire de David *(1717), un cycle du peintre marseillais Michel Serre (1658-1733) à Genève». L'étude iconographique et stylistique des œuvres sera développée dans une publication ultérieure. Nous tenons ici à remercier tout particulièrement Mme Catherine de Marignac, qui nous a permis d'étudier cet ensemble de peintures, nous ouvrant très aimablement les portes du château de Crans, et le professeur Mauro Natale, notre directeur de mémoire. Nos remerciements vont également aux historiens de l'art Véronique Palfi et Pascal Lagier, dont la disponibilité chaleureuse nous a été précieuse. Notre gratitude va aussi à Bettina Jacot-Descombes, qui a photographié dans des conditions difficiles les tableaux disposés dans une pièce exiguë, et à Serge Rebetez, rédacteur associé de la présente revue, pour sa relecture attentive.*

Au printemps 1717[1], le banquier genevois Jacques-André Saladin (1675-1744) commande au peintre Michel Serre (1658-1733), originaire de Tarragone et actif à Marseille, un ensemble de dix huiles sur toile formé de sept tableaux illustrant des épisodes de la vie du roi David destinés à orner la *salle basse* de sa maison de ville, et de trois mythologies, actuellement disparues[2]. Quelles sont les raisons qui amenèrent le banquier à faire exécuter un ensemble d'une telle envergure dans une ville habituellement peu ouverte aux investissements somptuaires, qui était-il et quels étaient ses intérêts ?

Jacques-André Saladin (fig. 1) est issu d'une famille originaire de Villefranche-en-Lyonnais[3] réfugiée à Genève en 1586, quelques années après le massacre de la Saint-Barthélemy (22-23 août 1572). À la suite de l'installation de Jean Saladin (1591-1649) en Angleterre au cours du XVIIe siècle, la famille se répartit entre le Royaume-Uni et Genève[4]. Le père de Jacques-André, Antoine (1638-1709), négociant et banquier, demeura quant à lui à Genève et entra au Conseil des Deux-Cents, puis au Conseil des Soixante[5], comme son frère aîné Guillaume (1620-1700)[6]. Très rapidement, la branche genevoise se distingua, figurant parmi les familles les plus riches[7] et les plus en vue de Genève[8], grâce notamment aux affaires commerciales et financières qu'elle développa avec Paris[9]. Antoine en effet était le chef de la maison *Antoine Saladin et fils*, banquiers et commerçants de soie à Genève, Lyon et Paris[10], comptant parmi les entreprises genevoises qui jouèrent un rôle essentiel dans les grandes opérations financières menées notamment avec la France[11]. Ainsi, comme tant d'autres au début du XVIIIe siècle – mais elle fut cependant l'une des plus actives dans ce domaine – *Antoine Saladin et fils* fit des affaires de crédit avec la France pendant la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714)[12]. Elle fut même l'une des premières à engager des millions dans les remises pour l'armée d'Italie (1703)[13]. C'est d'ailleurs la seule, semble-t-il, qui ait traité directement avec l'Extraordinaire des Guerres, grâce à son associé à Paris, Jacques Buisson (1654-1734)[14]. Grâce à lui, elle put signer des contrats de poids[15] parmi lesquels il faut mentionner l'achat en 1702, avec un groupe d'investisseurs protestants franco-genevois, de la *Manufacture Royale des Glaces de Saint-Gobain*[16], autour de laquelle se concentrèrent désormais ses activités[17]. Le poste d'administrateur de la société fut occupé presque sans interruption par les Saladin jusqu'en 1818, aux côtés des Sellon et des Buisson[18]. Les Saladin bénéficiaient ainsi d'une position privilégiée dans la manufacture, « l'une des industries les plus exclusives de l'Ancien Régime[19] » et, en même temps, la plus prestigieuse des manufactures royales, avec pour clientèle le roi lui-même, la cour, la noblesse et la haute bourgeoisie d'office[20].

Leur présence à la direction au siège administratif parisien de la Compagnie, et peut-être, initialement, leurs fréquentations internationales[21], permirent également à certains membres de la famille Saladin d'occuper le poste de représentant diplomatique de la République de Genève à Paris, qui « était pour ainsi dire un appendice du groupe genevois dans l'administration de la manufacture royale des Glaces de France »[22]. Ainsi deux neveux de Jacques-André Saladin furent-ils chargés de missions diplomatiques, pour la République notamment : Jean-Louis Saladin, dit Saladin d'Onex (1701-1784), fut ministre

1. Cf. note 169

2. ACC, T. VI, P, 15-29 novembre 1769 ; document du 29 novembre 1769

3. GALIFFE 1892, p. 520

4. LÜTHY 1959, vol. I, p. 139

5. GALIFFE 1892, p. 525

6. LÜTHY 1959, vol. I, p. 139

7. En 1690, Antoine Saladin-Andrion fait partie des quarante-sept premiers contribuables de Genève avec 225 florins aux côtés de Marc Roset, Léonard Buisson, Isaac Lefort et Samuel Rilliet (PIUZ 1970, p. 455).

8. En 1646, John Evelyn, de passage à Genève, fait allusion à un Monsieur Saladin, sans aucune autre précision, ce qui laisse entendre que c'est une personnalité connue : «On my recovering sufficiently to go abroad, I dined at Mr Saladine's, and in the afternoon went across the water on the side of the lake [...]» *(Diary of John Evelyn* publié par William Bray, Londres 1879, cité dans FOURNET 1951, p. 103).

9. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 59

10. LÜTHY 1959, vol. I, p. 139 et p. 261. Cette double activité est le propre de nombreuses maisons genevoises qui jouèrent un rôle financier

essentiel dans les affaires menées en France et en Europe (LÜTHY 1959, vol. I, p. 45).

11. LÜTHY 1959, vol. I, p. 45

12. PRIS 1975, III, p. 1158

13. LÜTHY 1953, p. 88

14. LÜTHY 1959, vol. I, p. 139

15. LÜTHY 1959, vol. I, p. 141

16. LÜTHY 1959, vol. I, p. 141

17. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 59

18. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 59

19. LÜTHY 1961, p. 21

20. LÜTHY 1961, p. 21

21. L'un des frères d'Antoine, Philippe Saladin (dates inconnues), établi en Angleterre, fut consul de Grande-Bretagne et de Hollande à Alexandrie et à Chypre (GALIFFE 1892, p. 524).

22. LÜTHY 1961, p. 20

23. VAN BERCHEM 1930, p. 692

24. LÜTHY 1961, p. 25

25. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 60

26. VAN BERCHEM 1930, p. 693, et FONTANNAZ/BORY 1989, p. 60

27. Renée Andrion était la fille du syndic Jacob Andrion et de Suzanne de Chapeaurouge (GALIFFE 1892, p. 525).

28. VAN BERCHEM 1930, p. 692

29. LÜTHY 1959, vol. I, p. 232

1. François de Troy (1645-1730) | *Portrait de Jacques-André Saladin (1675-1744)*, première moitié du XVIIIe siècle | huile sur toile | Crans, collection privée

de Genève par intérim à Paris[23] et résident à la cour de France pour l'électeur de Hanovre et roi d'Angleterre Georges Ier[24]; quant à son cousin Antoine Saladin (1725-1811), seigneur de Crans et d'Arnex, futur propriétaire du cycle de peintures de Michel Serre, il refusa pour sa part le poste de chargé d'affaires de la République à Versailles[25], mais joua à Genève un rôle important dans la prise d'armes de 1780-1782[26].

Cette intense activité des Saladin les distingue de la plupart des autres grands banquiers genevois. Ainsi est-on à même d'apprécier leur rôle et leur importance dans le contexte européen, tant du point de vue financier que du point de vue diplomatique, ce que nous confirme encore la figure de Jacques-André Saladin. Quatrième fils d'Antoine Saladin et de Renée Andrion[27], Jacques-André est banquier, comme son frère cadet Jean-Daniel (1682-1754), dont il est l'associé[28]. Devenu responsable de la maison *Antoine Saladin et fils* à Genève et à Lyon à la mort de son père en 1709[29], il semble pourtant vivre entre

Paris et Genève, qui est son véritable lieu de résidence[30], contrairement à son frère, établi durablement dans la capitale du royaume[31]. À Genève, Jacques-André entre en 1704 au Conseil des Deux-Cents, puis, en 1721, au Conseil des Soixante[32]. Il ne se mariera pas[33].

À Paris, Jacques-André, comme Jean-Daniel et d'autres banquiers genevois, côtoie les grands[34]. Il semble qu'il y jouisse d'un statut particulier, pas forcément limité à sa seule fonction de banquier. Entre 1700 et 1725, il entretient des liens étroits avec certains hommes politiques et notamment avec les principaux ministres de France et d'Angleterre, ce qui lui permet de prendre part à « diverses négociations importantes »[35]. Il fréquente le maréchal-duc de Villeroi (Lyon 1644 – Paris 1730) et le comte de Stairs, ambassadeur d'Angleterre à la cour de France.[36] Mais malheureusement, en dehors de son action en faveur des protestants envoyés aux galères de Marseille[37], qu'il partage avec d'autres notables de Hollande, d'Angleterre[38] ainsi que de sa ville natale[39], et de son rôle essentiel[40] dans la libération du célèbre galérien le baron Salgas (1646-1717)[41], nous n'avons pas connaissance, de manière précise, de ses activités diplomatiques dans la capitale, pas plus que sur les « négociations » mentionnées dans les archives.

Un salon à décorer

En janvier 1714[42], Jacques-André et son frère Jean-Daniel Saladin achètent à Jean-Louis Calandrini (1665-1754) la maison sise à l'extrémité de la Grand'Rue dite de la Boulangerie, face à l'hôtel de ville[43] (fig. 2). Le choix de cette demeure[44] n'était pas anodin : dans un quartier fréquenté pour une bonne part par l'élite de la cité[45], cette maison, qualifiée de « palais » par Gregorio Leti (1686)[46], jouissait d'un prestige particulier non seulement en tant qu'édifice, mais en raison de l'histoire de son édification. Financée en 1681 par Marie Hertner, veuve du riche marchand Jean-Louis Calandrini (1629-1679), le père du vendeur, sa construction avait été encouragée par les autorités de la Ville, qui souhaitaient voir s'édifier « quelque bastiment qui apporte de la decoration au devant de l'hostel de ville »[47]. En outre, et aux frais des Calandrini, ce projet comprenait la construction au rez-de-chaussée de la maison d'un nouveau corps de garde en lieu et place de l'ancien, délabré[48], et qui resterait propriété de la Seigneurie[49]. La présence de ce corps de garde – qui existe toujours à l'époque des Saladin – liait la maison étroitement à l'hôtel de ville, et déterminait, avec le grenier à blé situé à l'angle des rues du Puits-Saint-Pierre et de la Maison-de-ville, une sorte de « quartier officiel » à ce carrefour important de la cité[50].

Les clauses de la vente nous apprennent que Jean-Louis Calandrini restait en possession d'une partie de la maison[51] (fig. 3) et que d'importants travaux s'avéraient nécessaires dans la partie achetée par les deux frères[52].

Si la maison de campagne, par définition, est un lieu de repos pour ces hommes de finances et d'affaires, la maison de ville possède un caractère plus « public », plus officiel ; elle est le lieu des rencontres d'affaires et des rendez-vous mondains. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'appartement que Jacques-André fait aménager dans sa nouvelle demeure et surtout sa « salle basse[53] » ou salon[54], objet de préoccupations décoratives particulières. C'est là en effet que vont trouver place les toiles de Michel Serre.

La correspondance[55] témoigne de l'importance accordée à cette pièce : passées les quelques lignes relatives à l'agencement architectural d'ensemble de la maison, la « salle basse »

30. La correspondance (AS) relative aux tableaux, qui lui est adressée à Paris, fait en effet allusion à ses *séjours* dans la capitale française, souvent prolongés pour des affaires difficiles qui font le désespoir de ses amis et parents genevois.

31. Jean-Daniel est devenu responsable de la maison *Antoine Saladin et fils* de Paris.

32. GALIFFE 1892, p. 526

33. AS, Tiroir 273, *1783-1836 · Pièces relatives à la généalogie de la famille Saladin* : généalogie anonyme datée d'août 1783, écrite à l'intention d'Antoine Saladin de Crans, en deux feuillets.

34. Dans son article sur Jacques-Antoine Arlaud, Georges van Muyden écrit à propos des fréquentations parisiennes de l'artiste : « Arlaud devient figure connue à Paris, il fréquente la duchesse de Berry, Lord Stairs et Buys, ambassadeurs d'Angleterre et de Hollande, le duc de la Force, Saladin, le Secrétaire d'État comte d'Aiguillon [...] ». Les Saladin sont donc mis sur le même pied que les grandes personnalités politiques de la capitale. Ils semblent faire partie intégrante de ce monde parisien cosmopolite (VAN MUYDEN 1940, p. 142).

35. Tous ces renseignements proviennent de la généalogie anonyme (AS, Tiroir 273, *1783-1836 · Pièces relatives à la généalogie de la famille Saladin* : généalogie anonyme datée d'août 1783, écrite à l'intention d'Antoine Saladin de Crans, en deux feuillets). Ce document ne nous donne malheureusement pas plus de détails sur les différentes missions auxquelles auraient participé Jacques-André.

36. VAN BERCHEM 1930, p. 692

37. Cf. note suivante

38. TOURNIER 1941, p. 134

39. DUBOIS-MELLY 1882, pp. 352-356

40. Cf. notamment AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne à Jacques André et Jean Daniel Saladin* (ci-après *Lettres de Henri Duquesne...*), lettre du 11 janvier 1715 et AS, Tiroir 271(2), *Copies modernes de lettres contenues dans les archives de Crans, en partie lettres de Henri Dusquesne*, lettre du 9 juin 1717 adressée à Jacques-André

41. Sa femme s'était réfugiée à Genève (TOURNIER 1941, p. 108).

42. AEG, JUR.CIV., Cc 32 : *Subhastation pour les Nobles Jaques-André et Jean-Daniel Saladin frères*, tirée du Registre des criées (citée dans FORNARA 1983, p. 7)

43. Il s'agit de l'actuel n° 39 de la Grand'Rue.

44. Le nom de ses premiers propriétaires et constructeurs lui est resté, puisqu'on la nomme encore ainsi actuellement. C'est pourquoi nous utilisons cette dénomination dans ces pages.

45. Pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, les plus importantes familles se firent construire des maisons aux alentours de l'hôtel de ville (SAYOUS 1937, p. 268 ; SAYOUS 1935).

46. Dans son *Historia Genevrina* (Amsterdam, 1686) citée dans MARTIN/FATIO/BLONDEL 1912, p. XII

47. Cité par FORNARA 1983, p. 1

48. Ce corps de garde était situé au rez-de-chaussée de la maison, à l'angle de la rue du Puits-Saint-Pierre et de la Grand'Rue, où se trouve actuellement le Café de l'Hôtel-de-Ville (FORNARA1983, p. 2 et doc. 1-4).

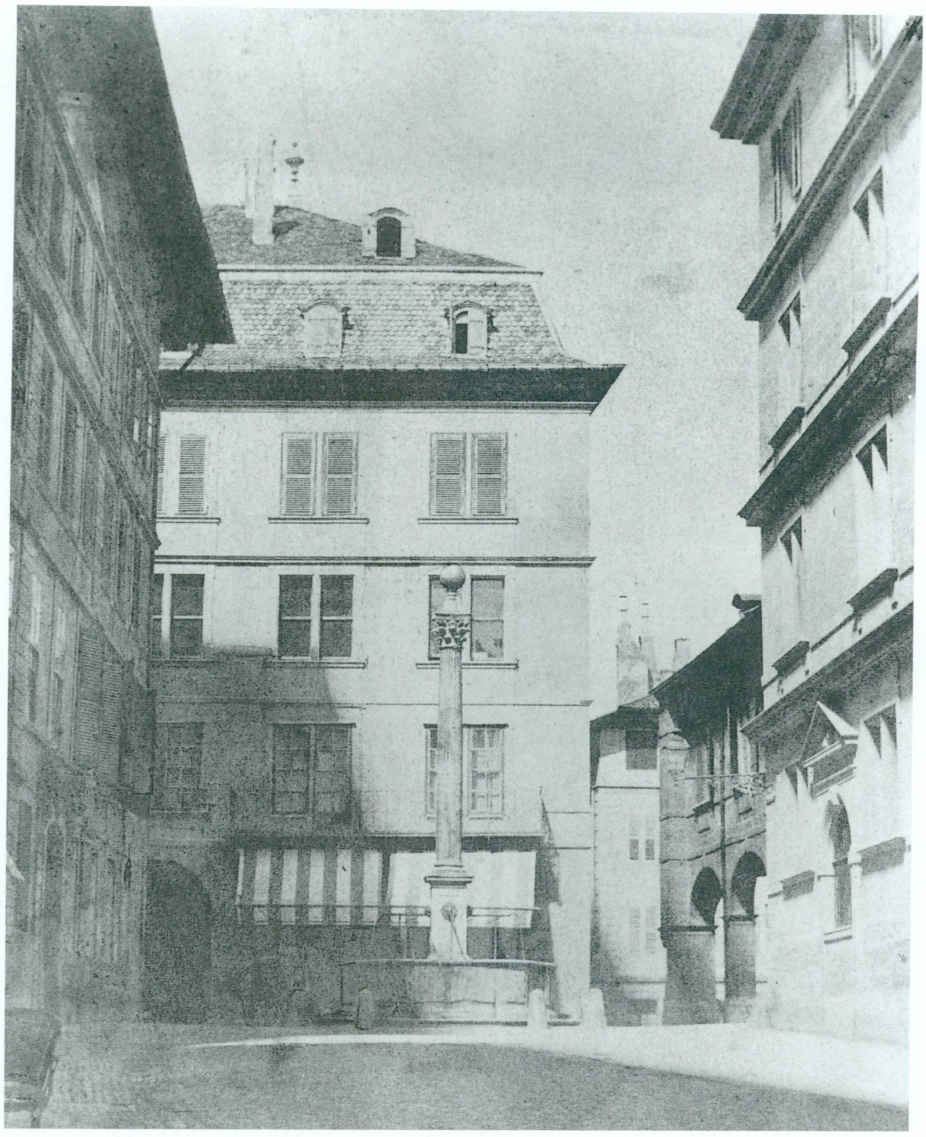
49. En contrepartie, la Seigneurie offrait le terrain à Marie Calandrini-Hertner et l'autorisait à bâtir sur trois étages (FORNARA 1983, p. 1).

50. ROTH/FORNARA 1986, p. 30. Cf. aussi p. 28

51. Soit l'actuel n° 37 de la Grand'Rue. Voir AEG, JUR.CIV., Cc 32 : *Subhastation pour les Nobles Jaques André et Jean Daniel Saladin frères*, tirée du Registre des criées (citée dans FORNARA 1983, p. 7)

52. Ces travaux concernaient principalement les conduites d'eau (FORNARA 1983, pp. 7-8).

53. François Favre (1676-1740), époux d'Hélène (1680-1743), l'une des sœurs de Jacques-André et de Jean-Daniel, est la principale source manuscrite pour les événements qui vont suivre. Pour qualifier la pièce, il utilise indifféremment les termes de «salle»/ « sale» ou celui de «salle basse». Ce dernier peut prêter à confusion. Selon A. Pardailhé-Galabrun, dont l'étude repose sur le dépouillement d'inventaires après décès parisiens, la «salle» en effet était parfois désignée sous le terme équivalent de «salle basse». Elle se trouvait fréquemment au rez-de-chaussée (PARDAILHÉ-GALABRUN 1988, p. 259). Cependant, dans notre cas et étant donné la configuration de la maison et le statut du commanditaire, on peut penser que cette ter-



2. Jean-Louis Populus (1807-1859)
Genève, angle rue du Puits-Saint-Pierre et rue de l'Hôtel-de-Ville · Maison Calandrini, vers 1850 | albumine sur papier (CIG, inv. IG 1999-21/P) | Devant la maison se dresse encore la fontaine de l'Hôtel-de-Ville, réalisée par Joseph Abeille, et déplacée sur l'actuelle place du Port en 1854

devient effectivement le centre unique des préoccupations. En tant qu'«espace de relation» et de «sociabilité»[56] et plus précisément en tant que pièce de réception et de représentation, on ne s'étonne pas qu'elle fût particulièrement décorée[57]. Car au XVIIIe siècle, c'est le salon qui «confère la noblesse à l'hôtel qu'il orne et la grandeur au château dont il est le centre[58]». Le *Nouveau Dictionnaire* de Richelet (Paris, 1709) la définit d'ailleurs comme «une grande chambre parée où l'on reçoit ordinairement le monde qui rend visite ou qui vient vous parler pour affaires[59]».

À quoi pouvait donc ressembler cette pièce ? La correspondance ne nous donne pas d'indications précises sur le sujet ; on apprend simplement dans une lettre aux termes encore hésitants datée de juin 1714, que le salon devait être initialement carré[60], mais en est-on resté à cette idée ? En effet, la question du cabinet que souhaitait y faire installer le banquier ainsi que, par la suite, l'intervention de l'architecte et ingénieur français Joseph Abeille (1673-1756) et l'insertion de sept tableaux au lieu de quatre, soulèvent

minologie qualifiait l'emplacement du salon, au premier étage de la maison, celui-ci étant l'étage «bas» en regard des deux autres. Il existe bien une salle «basse» au niveau de la rue, mais elle a toutes les allures d'une cave et son plafond ne dépasse effectivement pas les deux mètres (communication de l'actuelle locataire). On peut donc tout à fait exclure que les tableaux se soient trouvés ici, puisque les toiles mesurent 2,60 m (cf. note 173).

54. Lettre de François Favre à Jacques-André Saladin, 10 avril 1715. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre à ses beaux-frères Jean-Daniel et Jacques-André Saladin 1713-1737* (ci-après *Lettres de François Favre...*)

55. Lettres de François Favre à Jacques-André Saladin de juin 1714 à février 1717 AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...* Cf. p. 6

56. PARDAILHÉ-GALABRUN 1988, p. 259

57. PARDAILHÉ-GALABRUN 1988, p. 259

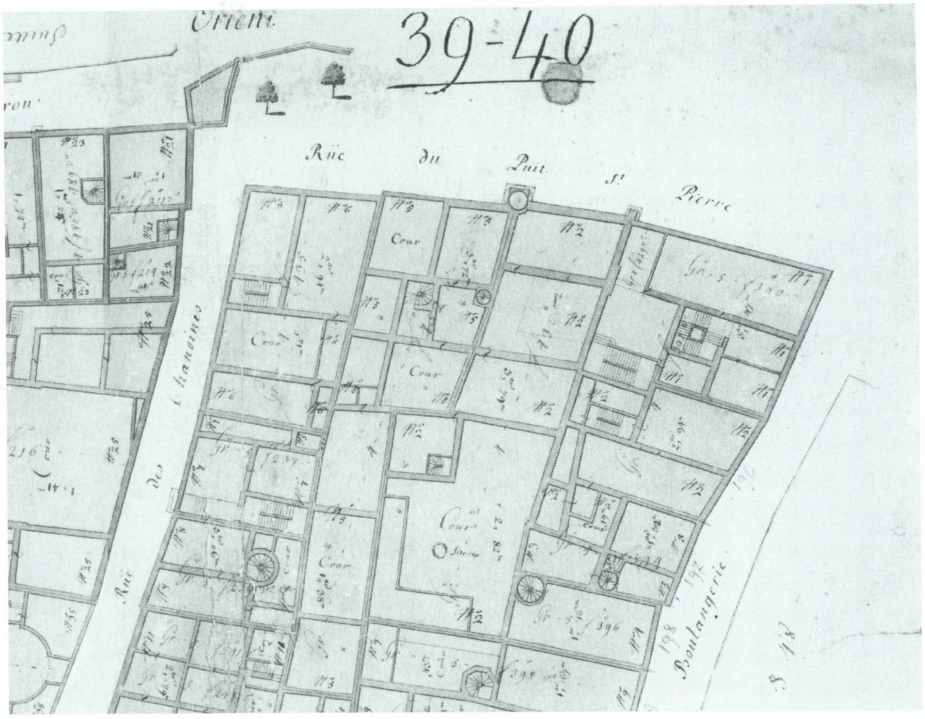
58. FERAY 1988, p. 200

59. PARDAILHÉ-GALABRUN 1988, p. 259

60. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre*..., lettre du 11 juin 1714: «[...] quant au cabinet que vous souhaités dans cette salle, il ne sera pas facile d'en pratiquer un sans lui ôter cette régularité [...] car elle sera quarrée, mais en tout cas on le pourra toujours faire quand vous serés ici et que vous le voudrés».

61. Nous remercions M. François Naef des documents et des informations qu'il nous a aimablement transmis.

62. Ces cheminées sont d'origine, les mythologies y étaient-elles destinées?



3. Jean-Michel Billon (1705-1778)
Plan de la Ville de Genève (feuille 39-40)
La rue des Chanoine, le Perron et la rue du Puit Saint-Pierre du levant, la rue de la Pelisserie du couchant, la Grand-Rue ditte de la Boulangerie du vent, et la rue de Ville Neuve ditte Punaize de bize (détail), 1726
encre noire et rouge, crayon et aquarelle sur papier (AEG, Cadastre A 2)
La maison acquise des Calandrini par les Saladin porte le numéro 1, tandis que celle restant aux vendeurs porte le numéro 2 (la partie arrière, donnant exlusivement sur la rue du Puits-Saint-Pierre, comprenant trois pièces au rez-de-chaussée et la cour avec le puits, est la Maison Tavel, appartenant également aux Calandrini).

cette question. Un plan très tardif du troisième étage, daté de 1912, et les indications qui nous ont été données[61], nous permettent d'imaginer, au moins en partie, l'allure d'ensemble que pouvait peut-être avoir l'appartement du banquier: quatre pièces dont trois garnies d'une cheminée[62] se succèdent sur la façade donnant rue du Puits-Saint-Pierre reliées entre elles, comme couramment au XVIIe siècle, par des couloirs latéraux étroits. Le salon est vaste et les toiles du peintre marseillais peuvent bien s'y concevoir.

Le banquier, son beau-frère et l'architecte

Un ensemble de lettres conservé dans le fonds d'archives privé Saladin-van Berchem, aux Archives d'État, nous a permis d'éclaircir en partie les circonstances de cette commande: il s'agit de la correspondance adressée de Genève par François Favre-Saladin à ses beaux-frères Jacques-André et Jean-Daniel Saladin[63], à Paris[64]. L'aîné lui avait confié, en son absence, la supervision et la responsabilité des travaux d'aménagement de l'appartement de ville comme de la maison de campagne familiale de Frontenex[65]. L'auteur des lettres[66] est issu d'une famille originaire d'Échallens qui se distingua à Genève dès le XVIe siècle. Il entre dans la famille Saladin en 1707, au moment de son mariage avec Hélène, septième des onze enfants d'Antoine Saladin. Membre du Conseil des Deux-Cents et auditeur en 1710, il est le cousin de Barthélémy Favre, banquier à Paris[67]. Banquier lui-même à Genève et à Lyon[68], il est également l'homme d'affaires de ses beaux-frères Jacques-André et Jean-Daniel Saladin[69], qui lui confient certaines missions ou procurations[70].

L'ensemble de lettres relatif à la décoration du salon couvre une période de trois ans: de 1714, année de l'acquisition de la maison Calandrini par les deux frères, à 1717, date de la commande passée à Michel Serre, avec une interruption de vingt-deux mois, entre le

1er mai 1715 et le 19 février 1717, que justifie d'ailleurs François Favre[71]. Durant ces trois années plusieurs projets décoratifs se succèdent, mentionnés dans une dizaine de lettres. Les réponses des deux frères à Favre ne sont pas conservées. Malgré cette lacune, qui se fait sentir ponctuellement[72], les lettres de François Favre restent cohérentes, sans sous-entendus ni allusions à des échanges épistolaires dont nous aurions perdu la trace.

Cette correspondance nous apprend que plusieurs personnes ont contribué, de près ou de loin, à ce projet de décor et au choix définitif: Jacques-André, son beau-frère et Joseph Abeille, présent ces années-là à Genève[73], qui fut sollicité par les Saladin pour réaliser de nouveaux plans d'aménagement de leur propriété de Frontenex[74]. Enfin, il faut mentionner quelques acteurs secondaires dont les noms n'apparaissent qu'une seule fois et de manière vague au sujet des tableaux et dont il est difficile d'évaluer le rôle ou l'influence exacts: le marquis Henri Duquesne, baron d'Aubonne (Paris 1652 – Genève 1722)[75], grand ami des Saladin, et très actif à Frontenex, ainsi que Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743), le miniaturiste genevois, proche des Saladin[76], et établi à Paris où il fut le peintre du Régent[77].

Le rôle exact de chacun de ces hommes dans l'histoire de cette commande est difficile à définir et surtout celui du banquier. On peut notamment s'interroger sur ses motivations, ses intérêts et, surtout, sur son goût pour les arts.

On sait désormais que la haute société genevoise, et particulièrement les grands banquiers, en contact permanent avec les élites des pays voisins et soucieux de manifester le prestige de leur situation, menaient grand train et vivaient dans un cadre très semblable à celui de la haute bourgeoisie française[78]: «domesticité nombreuse[79], carrosse et chevaux, ameublement et décoration des intérieurs, arts de la table, apparences vestimentaires [...] sont autant d'indices de leur fortune»[80]. En était-il de même pour les Saladin?

L'inventaire après décès de Jacques-André n'ayant pas été établi, on ignore dans quel cadre il vivait et s'il possédait à sa mort d'autres tableaux que ceux de Michel Serre. Bien que la comparaison ait ses limites, nous pouvons tenter de nous faire une idée du cadre de vie des Saladin en considérant l'inventaire après décès de son frère aîné, Antoine Saladin-Buisson[81](1672-1719), avocat et négociant[82]. Alors que l'on trouve fréquemment un grand nombre de tableaux chez certains patriciens genevois[83], Antoine ne semble pas porter de grand intérêt à la peinture: les rares œuvres que l'on trouve chez lui sont estimées si bas qu'il pourrait s'agir d'estampes. Ainsi n'en dénombre-t-on que cinq au total, dont quatre placées dans le cabinet et une autre dans une chambre, au-dessus d'une porte. Cet intérieur surprend par sa sobriété. Seule la salle est ornée somptueusement d'une «tenture complète de tapisserie de Flandre d'hautelisse» estimée 2100 livres. On y trouve également une pendule d'Angleterre estimée 1050 livres et neuf chaises de bois noir couvertes de peluche d'Angleterre cramoisie et blanche. L'inventaire témoigne en revanche du luxe vestimentaire de l'avocat-négociant et la présence de quelques objets précieux, dont de la faïence de Delft et des assortiments de porcelaine[84]. Le peu que nous savons des autres pièces décorées de l'appartement de ville de Jacques-André nous montre, étonnamment, un intérieur à peine plus raffiné que celui-ci[85]. En 1737, dans son testament, le banquier fait cependant allusion à une maison qu'il a fait construire près de l'église Saint-Germain, située dans le même quartier de la haute ville de Genève, et mentionne dans son legs «tous les meubles et ornemens qui y existent ou qui sont destinés à laditte maison»[86]: ces termes vagues laissent néanmoins entendre qu'elle était agréablement ornée.

63. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*

64. D'après les documents d'archives, durant l'année 1714 et jusqu'en automne 1715, les deux frères habitent rue Coquillière; à partir d'octobre 1715, on les trouve rue Traversine. Dès le mois d'avril 1720, ils résident rue Saint-Honoré «proche la Place Vendôme vis à vis les Capucins». Victor van Berchem note qu'il s'agissait là de la maison de Madame Geoffrin. (AS, Tiroir (1), *Correspondance (2)*) Ces précisions étant données, nous n'indiquerons plus systématiquement l'adresse du destinataire en citant la correspondance.

65. Cf. note 67

66. À son sujet, voir particulièrement CHOISY 1947, p. 126

67. LÜTHY 1959, vol. I, p. 232

68. LÜTHY 1959, vol. I, p. 260, note 64

69. LÜTHY 1959, vol. II, p. 296, note 12

70. LÜTHY 1959, vol. I, p. 232

71. Lettre du 19 février 1717: «Pendant ces six derniers mois et dans l'embarras de vos affaires, il ne nous a pas paru convenable de vous aller entretenir d'ajustemens d'appartements [...]» (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*)

72. On regrette de ne pas avoir connaissance des sujets des tableaux parisiens appartenant à Jacques-André que Jean-Daniel devait indiquer à François Favre (réponse à la lettre de ce dernier du 25 octobre 1714).

73. Son activité genevoise s'étend environ entre 1707 et 1728, interrompue de séjours en France et en Suisse (BRULHART 1998, p. 107).

74. À ce sujet, voir AS Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...* ainsi que AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne....* Cf. aussi AMSLER 2001, pp. 69-81

75. Réfugié à Genève en 1701 pour des raisons religieuses, il est le fils du célèbre amiral de Louis XIV, Abraham Duquesne. Il fut reçu bourgeois en 1704 (au sujet de sa vie, voir HAAG 1886, vol. V, pp. 958-963).

76. Cf. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 30 décembre 1715, qui atteste tant des liens de sympathie qui unissaient les Saladin au miniaturiste que de sa renommée dans sa ville natale.

77. Cf. VAN MUYDEN 1940

78. NATALE 1980, p. 12, et WALKER 1996, p. 137 et p. 159

Les frères Saladin entretenaient des relations[87] avec le miniaturiste genevois Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743), venu à Paris en 1688 où il resta une quarantaine d'années[88], étant devenu le protégé et le professeur de dessin du duc d'Orléans qui le logea à Saint-Cloud. Ce séjour parisien ne fut interrompu que par un voyage à Genève en 1715, puis par un autre en Angleterre en 1721[89]. Les Saladin et les Arlaud étaient non seulement liés par leurs origines, mais ils évoluaient dans les mêmes cercles : Arlaud en effet jouissait en tant que peintre d'une grande considération dans la capitale[90], travaillant pour les plus grands ; ses fréquentations étaient encore élargies grâce aux missions diplomatiques auxquelles il prit part au nom de la République[91] : ainsi côtoyait-il lui aussi Lord Stairs, l'ambassadeur d'Angleterre, Buys, le ministre de Hollande à Paris, le secrétaire d'État-comte d'Aiguillon, et les Saladin[92]. C'est donc tout naturellement que Favre suggère à Jacques-André de consulter Arlaud à propos du choix final des tableaux destinés à décorer son salon[93].

En tant que portraitiste en vue, Arlaud a connu de près de grands peintres du temps, dont certains furent aussi ses amis[94], notamment Hyacinthe Rigaud et Nicolas de Largillière[95]. Les Saladin fréquentaient également ces artistes à Paris[96]. Ceci ne doit pas étonner étant donné leur position : Jacob de Chapeaurouge, premier syndic, époux de Sara (1678-1738), l'une des sœurs de Jean-Daniel et de Jacques-André, fit faire en effet son portrait par Largillière[97] et l'on possède un portrait de Jacques-André par François de Troy (fig. 1). Plus tard, son neveu Antoine (1725-1811), seigneur de Crans, commanda son portrait et celui de sa femme à L.-M. van Loo[98]. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls Genevois fortunés et soucieux de leur image à faire appel à ces artistes : Ami Lullin (1695-1756) se fit peindre lui aussi par Largillière vers 1720[99], et Isaac Thellusson (1690-1755) et son épouse par Hyacinthe Rigaud en 1722[100].

S'étonne-t-on dans ce contexte que Jacques-André possède des tableaux dans son appartement parisien[101] ? On en ignore toutefois les auteurs et les sujets. Comment savoir dans quelle mesure le banquier portait un intérêt aux arts au-delà de leur simple manifestation de prestige ? De même qu'en ce qui concerne le cycle, il faut rester prudent et considérer que la présence de tableaux dans son intérieur n'est probablement pas forcément révélatrice, comme nous le livre l'histoire de la commande, d'un véritable goût pour l'art de la part du banquier.

Quelques lettres découvertes aux archives nous donnent par contre des indications sur les intérêts intellectuels de Jacques-André Saladin. Elles nous apprennent que ce dernier a encouragé des « philosophes » ; il a ainsi pris sous sa protection[102] et cherché à placer à Genève durant les années 1715-1716 un intellectuel dont le nom est volontairement occulté dans la correspondance en raison probablement du caractère controversé de son « sisteme de philosophie, différent en quelque sort à celui de nos docteurs »[103]. La présence d'un tel personnage à Genève durant ces années n'est pas surprenante étant donné l'effervescence intellectuelle que connaît alors la cité[104], mais ceci nous montre que les Saladin évoluaient alors parmi les cercles les plus ouverts de celle-ci. Ce philosophe, d'ailleurs, « n'ayant pu faire recevoir ses sentimens et ses idées philosophiques »[105], quitta finalement la ville. On apprend en outre que le banquier a contribué à la publication d'un ouvrage de François Poulain de La Barre (1647-1723)[106], philosophe cartésien genevois, qui le remercie dans une lettre « de ce que votre générosité vous a inspiré de faire pour le rendre public et souligne les changements et [...] les additions considérables que vous m'avés donné occasion de faire »[107]. Certes, intéressé à l'ouvrage dont il permettait l'édition, Jacques-André avait peut-être fait part de certaines réflexions à l'auteur mais on

79. Une lettre de François Favre à Jean-Daniel Saladin du 3 mars 1720 nous apprend que Jacques-André avait laissé à Genève plusieurs domestiques de Paris (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*).

80. WALKER 1998, p. 36

81. Il épousa en 1695 Marie Buisson, fille du syndic Léonard Buisson, envoyé de Genève auprès de Louis XIV en 1696 (LÜTHY 1959, vol. I, p. 139).

82. J. A. Galiffe, comme la généalogie anonyme, le disent avocat (GALIFFE 1892, p. 526) ; H. Lüthy, quant à lui, évoque brièvement ses fonctions de négociant (LÜTHY 1959, vol. I, p. 224). Comme souvent dans les familles patriciennes, la carrière juridique s'impose comme un parcours nécessaire, quelles que soient les autres activités menées par ailleurs (WALKER 1998, p. 35).

83. Notamment chez Léonard Buisson, syndic, beau-père d'Antoine, dont la collection était des plus importantes (cf. FORNARA/ROTH 1982, pp. 112-113).

84. AS, Tiroir 273, *Inventaire des biens universels de feu noble Antoine Saladin*, 1 pièce

85. Lettre du 9 juin 1717 adressée par Hélène Favre-Saladin à Messieurs Saladin – en fait à Jacques-André –: « Je m'en vay travaillies a vous faire meubler votre apartement afin que vous le trouviés pres a votre arrivée [...] ». Le décor de ces pièces, par définition plus sobre (la chambre d'entrée du côté de la rue du Soleil-Levant sera, il est vrai, ornée de cuir doré car elle est obscure : « ce la lesgaierois » et deux cabinets seront garnis de satinade : « si vous avies quelque satinade à Paris, je cres que cela conviendera »), ainsi que les termes employés (elle lui suggère d'acheter « des cheses de tapisseries à bon marché toute faite » pour garnir une chambre « car il n'y a rien qui soit plus propre et de melieu ujage ») ne témoignent effectivement pas d'un souci de faste particulier... Les cabinets de la maison de ville d'Ami Lullin sont ornés, vers 1720, de cuir doré (WINIGER-LABUDA 1998, p. 36). Ce type de tenture, courant au début du XVIIe siècle, passe tout doucement de mode au cours du siècle suivant (PARDAILHÉ-GALABRUN 1988 p. 372).

86. Cette maison, non localisée, a été transmise à son neveu, Jean-Louis Saladin-d'Onex (1701-1784). Cf. AEG, Delorme, 34e volume, 1737-1749 *Testament fait à Paris le 3 mars de l'année 1737.*

87. Cf. note 76

88. HEYER 1865, pp. 214-215 ; BUYSSENS 2001

89. HEYER 1865, p. 215

90. Germain Brice dit de lui qu'il « réussit si heureusement dans les portraits en miniature qu'aucun maître ne lui peut à présent disputer en ce genre si difficile » (BRICE 1717, tome III, pp. 91-92).

91. HEYER 1865, p. 215

92. VAN MUYDEN 1940, p. 142. Dans une lettre du 25 novembre 1715, Arlaud, s'adressant au secrétaire d'État Jean-Conrad Trembley à propos d'une mission qui lui a été confiée, écrit : « J'ai exécuté d'abord en arrivant l'ordre que j'ay eu l'honneur de recevoir de nostre Conseil [...] de faire des remerciements à Mylord comte de Stair, lequel y a répondu très gracieusement [...]. Ensuite, il m'invita à dîner avec Monsieur Saladin » (HEYER 1865, p. 217).

93. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 19 février 1717

94. *Arlaud* 1908

95. Ce dernier réalisa un portrait du miniaturiste (cf. VAN MUYDEN 1940, p. 143).

96. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 7 juin 1733

97. Ce portrait est actuellement dans une collection privée genevoise (aimable communication de Pascal Lagier, historien de l'art).

98. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 59

99. WALKER 1998, p. 34

100. NATALE 1980, p. 12

101. Lettres du 25 octobre 1714 (adressée par Favre à Jean-Daniel ; Jacques-André étant alors à Genève) et du 2 janvier 1715 (du même à Jacques-André), AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*

102. Voir notamment les lettres du 10 juin et du 5 août 1715. AS ; Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*

103. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 22 mai 1715 : le personnage n'a pu être identifié. De nombreux « philosophes » passèrent à Genève ces années-là. Nous remercions Maria-Cristina Pitassi, historienne, de l'intérêt qu'elle a manifesté pour notre sujet et du soin qu'elle a mis à rechercher l'identité possible de l'inconnu.

104. Cf. PITASSI 1992

4. Michel Serre (1658-1733) | *Le Triomphe de David sur Goliath*, 1717 | huile sur toile 2,6 × 1,46 m | Crans, collection privée

peut se demander si La Barre ne tente pas simplement ici de flatter son précieux mécène en exagérant l'impact de celles-ci sur son œuvre finale.

Une allusion amusante d'Isaac de Cambiague[108], ami des Saladin qui participa activement, avec le marquis Henri Duquesne, François Favre, M. Daufin et M. Trembley, à l'aménagement de Frontenex, semble confirmer les intérêts du banquier. Réfractaire en effet aux plans proposés par Joseph Abeille, jugés trop coûteux et qui impliquaient la démolition de la maison afin d'y édifier une demeure fastueuse[109], il s'adresse ainsi à Jacques-André qui vient de les recevoir : « Ho que vôtre maison telle qu'elle est, suffit pour un véritable philosophe, et pour une habitation commode et agréable. Laissons le soin de la détruire et d'en élever une autre à vos successeurs. Contentons-nous d'en jouir

105. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre…*, lettre du 8 avril 1716

106. Il s'agit probablement de l'ouvrage intitulé *Doctrines des protestants sur la liberté de lire l'écriture sainte…* publié en 1720 à Genève et que le Livre du Recteur attribue par erreur au fils de François (*Livre du Recteur* 1972, III, p. 6280). Ces informations nous ont été aimablement transmises par Maria-Cristina Pitassi.

107. AS, Tiroir 277, *Lettres de différents correspondants français à Jean-Daniel et Jacques-André Saladin*, 15 juillet 1720. L'édition originale ne fait toutefois aucune allusion au banquier.

108. Il s'agit du seigneur du Martheray, mort en 1728, membre du Conseil des Deux-Cents et qui avait épousé successivement Elisabeth Colladon, puis Aymée Mosné, veuve Budé-Vérace (GALIFFE 1836, p. 114).

109. Henri Duquesne nous apprend que Joseph Abeille souhaite « imiter en petit *Le Tusculum* de Pline le Jeune […] c'étoit une maison de campagne des plus agréables. La votre ne le sera pas moins et coutera peu, comme je l'espere » (Henri Duquesne à Jacques-André Saladin, lettre du 25 mars 1715 [AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne …*]).

110. Lettre du 10 juillet 1715 (AS, Tiroir 271(1) *1711-28 Isaac de Cambiague à Jacques-André et Jean-Daniel Saladin*).

111. À propos des belles résidences de campagne édifiées dès les premières décennies du siècle (Les Délices, la Villa La Grange, Le Reposoir), Mauro Natale note qu'elles « évoquent le style de vie bucolique et contemplatif qu'adoptèrent les hommes de la finance en marge du front des affaires » (NATALE 1980, p. 11).

5. Michel Serre (1658-1733) | *Abigaïl venant au devant de David*, 1717 | huile sur toile, 2,6 × 1,49 m | Crans, collection privée

dans le calme et le repos, avec des amis de choix et bonne fourniture de paim […] tendre, de vin fraix et savoureux […] »[110]. S'agit-il de projections personnelles, mais propres à l'époque, sur l'idée de la maison de campagne, lieu de repos bucolique entre tous[111] à laquelle se prête bien la figure du propriétaire philosophe ou bien est-ce une allusion à la personnalité de son propriétaire ? Les deux, sans doute, ont leur part dans cette lettre aux accents lyriques.

Quoi qu'il en soit, et même si son action de mécène ne représente rien de très exceptionnel pour un personnage de son importance, ces lettres indiquent que dans le contexte d'ouverture et d'émancipation intellectuelle que connaît Genève au cours des premières années du XVIIIe siècle, marquant les débuts des Lumières, Jacques-André Saladin semble évoluer parmi les cercles de l'élite genevoise ouverts à la science[112] et à de nouveaux modes de pensée.

D'une sobre élégance au faste · Le choix d'un décor

Les circonstances de la commande nous montrent que le choix d'un cycle peint ne s'est pas fait d'emblée. Si Jacques-André est soucieux de l'agencement architectural de sa nouvelle demeure, qu'il souhaite sans doute aménager selon les conceptions parisiennes « modernes », plus confortables et commodes, et en propose plusieurs plans[113], il paraît cependant beaucoup moins préoccupé des questions décoratives de son salon. Durant l'année 1714[114], François Favre semble être le seul à émettre de premières suggestions relatives à la future décoration de la salle. Aucune allusion n'est faite à des indications qu'aurait pu lui donner son beau-frère, comme c'est le cas, par contre, pour l'arrangement architectural[115].

Datés de juin 1714, les premiers projets nous indiquent que Favre songe dès le départ à faire boiser la salle[116], solution qui sera retenue dans l'aménagement final, avec quelques modifications dans le détail. Un tel choix, qui ne s'explique que par des raisons de confort[117], trahit aussi un souci d'élégance[118]. L'initiative d'orner la salle de tableaux revient également à François Favre. Les termes sont intéressants, les références aussi : « [...] pour suivre les gens d'aujourd'hui vous devriés y mettre des tableaux encadrés représentans des paisages ou des perspectives. J'ay vu ici chez Mr de Baumont des pièces enquises d'un peintre de Paris. Quatre grands tableaux sufiroyent pour la salle dont on vous pourroit envoyer la mesure. Mr Duquesne en a dans son vestibule faits par un peintre de Basle qui luy coutent peu de chose et la peinture est faite à proportion du prix [...] »[119].

On ne saisit pas très bien si Favre projette déjà d'insérer les tableaux dans la boiserie[120] ou simplement de les superposer à celle-ci[121]. En tout cas, ce premier projet décoratif, s'il est élégant, est encore tout à fait sobre tant par les thèmes proposés que par le nombre de tableaux. Le choix de tels sujets n'a rien de bien surprenant et relève du désir clairement exprimé de suivre la mode du moment. La référence aux tableaux de Louis Bouthillier de Beaumont[122], dont l'inventaire après décès nous révèle effectivement la présence de nombreuses peintures[123], témoigne d'un intérêt bien spécifique : la référence parisienne apparaît et restera déterminante dans l'aménagement de cet intérieur. L'allusion aux tableaux bâlois du marquis Henri Duquesne[124], figurant après celle de Louis de Beaumont, et comme placée en retrait, nous donne bien l'impression que Favre ne s'adressait pas à un féru de peinture, mais plutôt à un homme soucieux de peu dépenser, et auquel il fallait tout de même aménager un intérieur convenable. Il est intéressant de noter que les deux hommes auxquels Favre se réfère sont tous deux français et assez récemment intégrés à Genève[125]. Duquesne d'ailleurs semble avoir été consulté au sujet du décor de la salle[126] et tient un rôle essentiel dans l'aménagement de Frontenex. La manière dont est rédigée cette lettre et les échanges épistolaires suivants laissent entendre que Favre charge Jacques-André de trouver des tableaux à Paris.

112. L'inventaire après décès de son frère Antoine, déjà cité ci-dessus p. 22, témoigne de cet intérêt. Il possédait en effet plusieurs objets scientifiques disposés dans un cabinet : une boussole, quatre globes, un baromètre, thermomètres et une lunette à longue vue, le tout (AS, Tiroir 273, *Inventaire des biens universels de feu noble Antoine Saladin*).

113. « Nous avons revu vos plans pour les réparations de votre maison. Celui de Paris est impraticable [...] » (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, Lettre du 11 juin 1714). La même lettre nous apprend que les Saladin ont fait appel à l'architecte Jean Vennes, dont le projet pour le Temple Neuf (actuel Temple de la Fusterie) était à cette date en cours de réalisation ; il a effectué certains plans.

114. Nous possédons deux lettres relatives à ces premiers projets : la première, du 11 juin 1714, déjà citée à propos des questions architecturales, est très vraisemblablement adressée à Jacques-André ; la seconde, du 25 octobre 1714, est adressée à Jean-Daniel, Jacques-André étant à cette date de retour à Genève (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*).

115. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 11 juin 1714

116. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 11 juin 1714 : « [...] la salle sera boisée proprement [...] ».

117. La fonction calorifique des boiseries est connue ; elles permettent en effet une « isolation thermique, hygrométrique et acoustique » qui assure un confort certain. Leur usage se répand sous Louis XIV (FERAY 1988, p. 155).

118. On peut noter que dans la Maison Lullin (actuelle Maison de Saussure, 24, rue de la Cité), au début du XVIIIe siècle, les pièces de réception et les appartements des maîtres donnant sur la terrasse étaient eux aussi garnis de boiseries : des « lambris de hauteur [...] alternaient avec des lambris d'appui, qui servaient de soubassement aux tentures » (WINIGER-LABUDA 1998).

119. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 11 juin 1714

120. Le terme « encadrés » qui semble une précision inutile, prête à confusion : dans la lettre du 2 janvier 1715, il est désormais clair que les tableaux seront insérés dans les lambris (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*).

121. Cela se faisait couramment : d'Aviler, dans son *Cours d'architecture* (1691) écrit à propos des pièces boisées qu' « il ne faut pour les meubler que quelques miroirs et tableaux qu'on attache sur les panneaux [...] » (cité dans FERAY 1988, p. 155).

122. Louis Bouthillier de Beaumont, huguenot venu du Dauphiné, fut reçu bourgeois de Genève en 1711 avec ses deux fils Pierre et Nicolas (GALIFFE 1836, p. 36-37). C'est aussi un ami proche des Saladin – il a donné à l'un de ses fils le prénom de Jacques-André qui est son parrain (AS, Tiroir 277, *Lettres de différents correspondants français à Jacques-André et Jean-Daniel Saladin 1710-1746*, lettre du 29 mars 1715 adressée à Jacques-André). Il mourut en 1723.

123. Cet inventaire, très précis, est riche en tableaux (vingt-sept au total, dont un portrait), aux sujets parfois licencieux : ainsi Louis Bouthillier de Beaumont possède-t-il, outre des paysages, des vues de Versailles, une *Perspective* estimée 300 livres, des scènes mythologiques (une *Danaé* devant la cheminée d'une chambre estimée 200 livres) et un *Jugement de Pâris* de 300 livres probablement dans le salon (puisqu'on trouve dans cette pièce deux « miroirs de cheminée ». La « chambre à manger » est quant à elle ornée de trois tableaux vétérotestamentaires à cadres dorés, une *Suzanne* (92 livres), un autre représentant *Loth* (92 livres), ainsi qu'un *Potiphar* (34 livres). À cela s'ajoutaient deux portraits et deux estampes. Le tout étant situé en ville, à la rue Neuve (AEG, JUR. CIV. F 65).

124. Après sa mort en 1722, l'inventaire après décès nous le montre ayant vécu dans un cadre sobre : il possédait quelques tapisseries de peu de prix, des miroirs à cadres noirs ou dorés, quelques portraits à cadres dorés. Aucune mention n'est faite de vestibule mais, dans le cabinet de la chambre sont signalés « quatre tableaux avec des cadres dorés et de petits rideaux verds » (sans estimation) (AEG, JUR.CIV. F 234). Il s'était fait construire un hôtel particulier au n° 2 de la Cour Saint-Pierre (LESCAZE 1989, p. 56).

125. Voir ci-dessus, notes 122 (Beaumont) et 75 (Duquesne)

126. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 2 janvier 1715

127. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, apostille de la lettre du 25 octobre 1714, adressée à Jean-Daniel

6. Michel Serre (1658-1733) | *Bethsabée dans le bain*, 1717 | huile sur toile 2,6 × 1,095 m | Crans, collection privée

On apprend par la suite[127] que le banquier, qui se trouve alors à Frontenex, « a donné commission [à son frère Jean-Daniel] pour des tableaux pour sa salle basse ou au moins pour envoyer ceux qu'il dit avoir à Paris ». Le premier terme est malheureusement trop vague : Jacques-André a-t-il commandé des tableaux à un peintre par le biais de son frère, le charge-t-il d'en acheter, d'en choisir ? La phrase suivante nous indique cependant qu'il en possède à Paris ; son beau-frère ne semble pas au courant : si Jacques-André était amateur d'art, il est évident que Favre l'aurait su et il n'aurait d'ailleurs pas eu à se charger

de la décoration de la salle. Néanmoins, si, conformément à son rang, il était normal qu'un banquier tel que Jacques-André possédât des tableaux chez lui, à Paris, cela témoigne aussi de sa part d'une certaine ouverture aux arts. Pourtant, cette lettre donne la très nette impression qu'il s'agit avant tout de *trouver des tableaux* pour cette salle et que le choix précis de ceux-ci n'a pas tellement d'importance. C'est Favre qui, à nouveau, manifeste le plus d'intérêt pour la question ; il demande en effet quels sont les dimensions et les sujets de ces peintures. On est surpris de son ignorance puisque Jacques-André se trouve à Genève. Leurs délibérations sur le sujet ont dû être très succinctes. Cette question de Favre indique en outre que l'on n'en est pas forcément resté à l'idée de « paisages ou perspectives ».

À partir de janvier 1715, François Favre n'est plus le seul responsable de la décoration de la salle : l'architecte et ingénieur français Joseph Abeille (1673-1756) intervient[128]. Les activités de Joseph Abeille, « ingénieur de sa Majesté très Chrestienne de France »[129] sont encore mal connues. On sait seulement qu'il fut actif dans le sud de la France (à Sète, à Montpellier et aux environs de Toulouse[130]), comme en Bretagne[131], sa terre d'origine, qu'il travailla en Suisse, à Berne principalement et à Soleure[132]. En dehors de Berne, où on lui doit plusieurs projets de bâtiments publics[133] et quelques constructions de demeures privées[134], il est surtout connu pour ses travaux d'ingénieur hydrographe. C'est d'ailleurs en tant que tel qu'il fut appelé à Genève, probablement vers 1707[135] afin de mettre en place le système hydraulique de la ville[136]. Il y réalisa également l'une de ses rares demeures urbaines connues pour le plus riche banquier de la ville, Jean-Antoine Lullin. Cet édifice[137], « l'hôtel particulier le plus important de Genève »[138], fut édifié entre 1707 et 1712, selon le modèle parisien « entre cour et jardin »[139]. C'est sans doute cette importante réalisation qui, au cours de l'année 1714[140], incita les banquiers Saladin à faire appel à lui pour réaménager leur domaine de Frontenex. Joseph Abeille interviendra également dans l'agencement architectural de la maison de ville, sans toutefois que l'on sache quel y fut son rôle exact[141]. Son intervention dans la décoration du salon de Jacques-André ne doit pas surprendre à une époque où les fonctions d'architecte et de décorateur étaient encore très étroitement liées. En témoigne l'appel fait à lui en 1711 par la Seigneurie pour le choix décoratif de la salle du Petit Conseil que l'on souhaitait rénover[142] et que l'architecte suggéra de boiser de noyer[143].

Personnalité reconnue, fier de ses titres et sollicité en bien des lieux, Abeille avait affaire à une clientèle prestigieuse. Il n'est donc pas étonnant que les Saladin aient fait appel à lui.

Actif aux côtés de Favre dans l'aménagement décoratif du salon de la maison Calandrini, l'architecte paraît exercer une certaine autorité. De légères frictions durent avoir lieu entre les deux hommes, François Favre étant surtout soucieux de « donner à votre salle basse plus de clarté »[144] et Abeille étant, quant à lui, préoccupé avant tout de considérations purement esthétiques. C'est d'ailleurs lui qui aura le dernier mot.

On apprend ainsi que Favre avait prévu de faire peindre en blanc la boiserie de sapin ; ce choix, déterminé par des raisons pratiques – donner plus de luminosité à la pièce – s'avère en accord avec les tendances parisiennes du moment, qui privilégient dans les éléments de décor intérieur les couleurs claires au détriment des rouges, verts et autres teintes foncées qui avaient eu cours jusque-là[145]. Mais l'architecte a une autre idée : « Abeille y trouve de l'inconvénient en ce que la peinture en blanc de la boiserie de sapin ne quadre pas avec les tableaux que vous avés dessein de mettre dans les encadrements. Il penche donc à la faire de noyer. » Favre veut consulter Duquesne à ce propos, mais celui-ci est malade[146]. Ces consi-

128. Joseph Abeille n'est mentionné pour la première fois qu'à la fin du mois de décembre 1714, à son arrivée de Toulouse (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 26 décembre 1714 destinée à Jean-Daniel [?]) puis, comme personnage actif, en janvier 1715 (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 2 janvier 1715 adressée à Jacques-André).

129. *Abeille* 1921

130. C'est dans cette ville que naîtra l'un de ses fils, Louis-Paul, en 1719.

131. BALTEAU *et alii* 1933-1995, I, p. 104

132. Au sujet de l'activité d'Abeille en France et en Suisse, voir part. LOERTSCHER 2001, HERZOG 1992 et BALTEAU *et alii* 1933, I, p. 104

133. *Abeille* 1921 ; HERZOG 1992, p. 110 ; BRULHART 1998, p. 107

134. Il réalisa notamment les plans du château de Thunstetten pour Hieronymus von Erlach, issu d'une famille bernoise de noblesse féodale, ancien officier en France et colonel dans l'armée autrichienne (MORGENTHALER 1926, p. 7 ; HOFER 1959, pp. 181-182 ; FÜSSLI 1964, II, p. 64.

135. BRULHART 1998, p. 104

136. HERZOG 1992, p. 110

137. Voir ci-dessus, note 118

138. BRULHART 1998, p. 113

139. HERZOG 1992, p. 110

140. Cf. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 26 décembre 1714

141. « Nous avons convenu déjà bien des choses avec Monsieur Abeille. On va travailler à mettre votre appartement en etat » (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, Lettre du 2 janvier 1715).

142. ROTH-LOCHNER 1980, p. 147

143. ROTH-LOCHNER 1980, p. 148

144. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 2 janvier 1715 adressée à Jacques-André

145. Dès la fin du XVIIe siècle, un désir de clarté se manifeste dans l'aménagement intérieur, avec l'utilisation de miroirs et de lambris de couleurs claires et ce goût sera définitivement adopté au cours de la première moitié du XVIIIe siècle (FERAY 1988, p. 158).

146. «[…] Il penche donc à la faire de noyer. Sur cet article comme sur d'autres, nous aurions consulté Duquesne mais plusieurs accès de fièvre ne lui permette pas de s'abandonner trop à la consultation» (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre*..., lettre du 2 janvier 1715).

147. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre* ..., lettre du 10 avril 1715

148. C'est ce bois, noble, qu'il utilise dans la salle du Petit Conseil; c'est en noyer également que le maître d'œuvre bernois Abraham Jenner, suivant sans doute les projets d'Abeille, exécutera les nombreux lambris du château de Thunstetten (FÜSSLI 1964, II, pp. 67 et 106). En France, les lambris étaient le plus couramment faits en bois dur et notamment en chêne, matériau réputé sain (FERAY 1988, pp. 155 et 219).

149. «The insertion of painted linen canvases into a wainscotting was adapted to environmental conditions and to the purse of the dominant class of merchants and regents, and permitted more than purely ornemental representations [...]» (WEDDE 1995, vol. I, p. 88).

7. Michel Serre (1658-1733)
La Pénitence de David devant Natan, 1717
huile sur toile, 2,6 × 1,37 m | Crans, collection privée

dérations esthétiques sont-elles vraiment la préoccupation d'Abeille ou n'est-ce qu'un moyen pour lui de pouvoir réaliser la boiserie en noyer – ce qu'il obtiendra[147] –, qui semble son matériau de prédilection[148]? En tout cas, ceci nous indique que Jacques-André a choisi des tableaux pour sa salle et que la formule choisie est bien de les insérer dans la boiserie. C'est là d'ailleurs un choix de prestige[149]. Le problème de disharmonie entre ceux-ci et la boiserie blanche à laquelle Favre tient tant amène celui-ci, dans la même lettre, à écrire à

son beau-frère : « Il me semble que vous m'avés eu dit que vous aviés des tableaux à Paris dont vous pouriés vous servir. Je vous prie de me dire ce qui en est afin qu'après cela je vous envoie les mesures des encadrements pour faire les tableaux ». Les encadrements semblent déjà fixés ; les tableaux devront y être adaptés. Mais on ne parle plus de leur nombre.

En janvier 1715, on apprend qu'Abeille a une idée concernant les peintures de la salle ; Favre en fait part à Jacques-André[150] mais semble ignorer de quoi il s'agit exactement ; il reste en tout cas silencieux. En avril, dans la lettre qui suit, il fait une nouvelle allusion[151]. Ceci peut laisser entendre que l'architecte a une suggestion à faire au banquier au sujet des tableaux, mais on peut toutefois aussi penser que ce dernier l'a chargé de régler cette question. On s'étonne alors que Favre propose un autre type de décor. Dans la même lettre, en effet, ce dernier transmet à Jacques-André une suggestion qu'il a faite à Abeille : « Comme le salon n'a pas un grand jour et que la boiserie de noyer ne lui en donnera pas, je lui proposois d'encadrer des arabesques dont le fond est Blanc. Il a goûté ma proposition et avoit promis pour cela d'écrire à Paris mais comme les pièces doivent être grandes, elles couteroyent beaucoup. Vous pouvés vous informer du prix d'une pe-de [*sic*] pied de hauteur et de pied de largeur ». Pensait-il remplacer les tableaux par ces pièces ornementales ou s'agissait-il de juxtaposer les deux ? La première hypothèse laisserait entendre que Favre renonce facilement aux tableaux, la seconde surprend un peu d'un point de vue esthétique. À nouveau, on est frappé du caractère très actuel (et toujours prestigieux) des décors proposés par Favre, très au courant des dernières tendances de la mode parisienne[152], et qui pense d'ailleurs faire venir les pièces directement de la capitale.

Si l'on fait le point sur la situation à cette date, on peut constater différentes choses. Tout d'abord, il est clair que Favre et, dès 1715, Abeille, sont les acteurs centraux de cet aménagement décoratif. Jacques-André n'agit en effet qu'en fonction de ce que décide son beau-frère, comme en témoigne encore la dernière lettre où celui-ci fait part au banquier de sa nouvelle idée, sans éprouver la nécessité de lui demander ce qu'il en pense. Jacques-André se charge pourtant de trouver des tableaux mais aucun indice ne nous est donné d'un désir ou d'un intérêt particulier pour la question, à cette date en tout cas. Abeille quant à lui paraît exercer une certaine autorité, discrète mais déterminée. Il semble avoir une idée concernant les peintures ; peut-être Jacques-André l'a-t-il chargé d'en trouver. Enfin, en ce qui concerne le décor lui-même, on ignore à cette date combien de tableaux sont prévus. On sait seulement avec certitude qu'ils seront encastrés dans la boiserie et qu'ils seront de taille assez grande[153]. Plus aucune allusion n'est faite à la thématique de départ, ni à aucun autre sujet. Favre demande à Jean-Daniel ce que représentent les pièces parisiennes[154], et ceci témoigne de son intérêt pour cette question. La réponse, malheureusement, nous manque. On n'a en tout cas pas le sentiment que le choix des tableaux se fasse avec beaucoup de soin, puisque ceux-ci paraissent vraiment interchangeables.

Plus d'une année et demie sépare les deux dernières lettres relatives à l'aménagement. Les six derniers mois ont été difficiles pour Jacques-André, sans doute occupé au procès Buisson[155] et son beau-frère n'a pas voulu l'« entretenir d'ajustemens d'appartements[156] ». Il reprend la plume le 19 février 1717[157] car « Mr de Chapeaurouge[158] nous aiant assuré que votre Intention étoit de trouver tout votre apartement en Etat et qu'il manque des pièces essentielles pour les Cheminées et pour la sale basse, c'est à dire trois Glaces pour trois Cheminées et dix Tableaux pour les mêmes Cheminées que pour encadrer dans la Boiserie de votre sale basse. Je viens vous demander quels ordres vous voulés donner sur ces articles et vous marquer la proposition d'Abeille sur les Tableaux ».

150. « [...] Mr Abeille m'avoit promis de vous écrire sur les peintures pour votre sale [...] » (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre* ..., lettre du 21 janvier 1715).

151. « Il [Abeille] m'a promis plusieurs fois de vous écrire au sujet des peintures du salon mais chargé de plusieurs affaires, il oublie les plus pressées » (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre* ..., lettre du 10 avril 1715).

152. Si la mode des couleurs claires apparaît dès les dernières années du XVIIe siècle, elle s'épanouit pleinement sous la Régence « où des arabesques dorées et de plus en plus chantournées ressortent sur le fond blanc des boiseries, excluant quasiment toute peinture, laquelle est le plus souvent reléguée au-dessus des portes ou dans les écoinçons » (MÉROT 1990, p. 84).

153. Favre écrit en effet à propos des arabesques : « [...] comme les pièces doivent être grandes [...] » (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre*..., lettre du 10 avril 1715).

154. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 25 octobre 1714 adressée à Jean-Daniel

155. Coupable d'un certain nombre de malversations, commises notamment au moment où il mit la main sur la *Compagnie Royale des Glaces de Saint-Gobain*, Jacques Buisson fut entraîné dans une série de procès par Jacques-André et Jean-Daniel Saladin qui tentèrent de récupérer l'action de la Compagnie dont il s'était saisi. Ils obtinrent gain de cause en avril 1717 (LÜTHY 1959, vol. I, p. 147 ; pour les détails, cf. pp. 143-147).

156. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre*..., lettre du 19 février 1717 adressée à Jacques-André.

157 Cf. note précédente

158. Il s'agit de son beau-frère Jacob de Chapeaurouge, époux de Sara Saladin (voir ci-dessus, p. 23). Le début de la lettre nous laisse entendre qu'il revient de Paris.

159. À partir de la fin du XVIIe siècle (le premier dessin publié de ce genre date de 1691), l'abaissement du manteau de cheminée, qui laissait la place à un espace décoratif important ainsi que la possibilité de réaliser désormais de grandes glaces, influença considérablement le décor intérieur. Cet espace fut décoré de miroirs surmontés de tableaux ou d'autres éléments décoratifs qui se firent de plus en plus grands au cours du XVIIIe siècle (THORNTON 1986, p. 54).

8. Michel Serre (1658-1733) | *Les Fléaux de David*, 1717 | huile sur toile 2,6 × 0,82 m | Crans, collection privée

Cette lettre nous informe d'une part que, durant ce laps de temps, les préoccupations décoratives se sont étendues à d'autres pièces (probablement s'agit-il de chambres et éventuellement même d'une salle à manger) dont les cheminées vont être ornées de miroirs surmontés de peintures, comme on en trouvait à cette époque dans les beaux intérieurs parisiens[159]. On apprend d'autre part que la salle basse sera garnie de *sept tableaux* encastrés dans la boiserie. De quand date ce changement de nombre et à quoi peut-on

l'attribuer ? La salle a-t-elle été modifiée ? Favre ne nous donne aucune indication sur d'éventuelles transformations. Enfin, les termes employés nous indiquent que ce sont là des pièces jugées « essentielles ». Ceci n'est pas complètement nouveau[160]. Sans aucun doute Jacques-André veut-il que la décoration du salon soit terminée à son retour afin de pouvoir y recevoir décemment. En juin 1717, on est d'ailleurs surpris de lire dans une missive de sa sœur Hélène Favre-Saladin que certaines pièces secondaires de la maison ne sont pas encore aménagées : elle lui propose de s'en charger[161]. Favre demande alors à Jacques-André quelles instructions il veut donner au sujet des tableaux. C'est la première fois qu'il s'adresse à lui en ces termes ; cependant, il lui expose de suite la proposition d'Abeille : « Il croit que des personnages tant pour les Cheminées que pour la sale conviendront parfaitement, surtout en faisant un Choix des sujets les plus convenables. Comme vous ne pourés pas faire travailler a cela qu'a grand fraix a Paris Il propose de donner commission a un Monsieur Serres, Peintre a Marseille dont le Pinceau à ce qu'il dit est hardi et quoyqu'il expedie ses ouvrages en tres peu de tems, Ils egalent ceux des bons Peintres de Paris et son habileté et sa legereté au Travail le met en Etat de faire des ouvrages a moitié meilleur marché que ceux de Paris ».

Abeille semble avoir tout prévu, tout organisé. Il a sans aucun doute déjà contacté Michel Serre[162] : « Monsieur Abeille conte qu'il pouroit donner les trois Tableaux pour les Cheminées et les sept pour la sale qui sont de huit piés de Roy[163] de hauteur et de différentes largeurs pour environ mille livres »[164]. Après avoir exposé la proposition d'Abeille, Favre ajoute : « Voyés mon cher frere avec Monsieur Arlaud ce qu'il vous conviendra le mieux et faites moy l'amitié de me le marquer, nous donnerons apres cela les mesures ». Le sujet sur lequel Arlaud a été consulté n'est pas clair : est-il fait allusion à la proposition d'Abeille, au choix éventuel d'autres tableaux, à la question des sujets ? Quoi qu'il en soit, il ne faut pas s'étonner que Jacques-André ait pu consulter Arlaud à propos des tableaux : artiste de la scène parisienne, il avait connaissance lui aussi des plus beaux décors parisiens.

La proposition d'Abeille a été suivie en tous points. La commande semble avoir été passée très rapidement. En effet, le 4 juin 1717 déjà, Duquesne, dans une lettre adressée à Jacques-André, fait allusion à la salle : « [...] il ne faut parler que du plaisir de vous voir bientôt icy et de passer avec vous des moments agréables dans votre belle sale fraische où il ne manque plus que les tableaux que l'on attend incessament »[165]. Les lettres mettant un certain temps pour arriver à Paris, on est surpris de la rapidité avec laquelle le choix s'est fait entre la réception de la lettre de février par Jacques-André et le moment où Duquesne écrit, et ce d'autant plus qu'il fallait encore déterminer le sujet des tableaux. On peut supposer, d'après l'attitude qu'il a eue jusque-là et étant donné son empressement, que Jacques-André a volontiers accepté cette proposition qui présentait de sérieux avantages. Michel Serre s'avérait le peintre idéal : il lui donnait la possibilité de posséder un décor prestigieux, des peintures aussi belles que celles des *bons* peintres parisiens à un prix très modique[166]. C'étaient bien là les deux grandes préoccupations de Favre et de Jacques-André, comme nous le transmet indirectement Duquesne à propos des aménagements de Frontenex, – dans lesquels le banquier semble bien plus impliqué que pour la décoration de sa « salle »[167] : « Nous fumes tous assez contens. J'espere que vous le serez aussi et que vous trouverez que nous sommes entrez dans votre Projet, qui est de faire quelque chose de Joli qui ne coute guère »[168]. Et si l'on a l'impression, en ce qui concerne la « salle », que le souci esthétique et la référence parisienne sont surtout importants pour Favre, qui souhaite manifestement réaliser un décor à la mode et digne du statut de son beau-frère, on peut penser que cela correspondait aussi aux désirs de Jacques-André.

160. Cf. note 151

161. Cf. note 85

162. On peut légitimement se demander comment Joseph Abeille connaissait Michel Serre : l'a-t-il rencontré lors du séjour du peintre à Paris, en 1704 ? Est-ce par le biais de l'Arsenal de Marseille, où se retrouvaient de nombreux hommes de science parisiens, parmi lesquels des ingénieurs du Roi ? (HOMET 1987, p. 74). Abeille, dont la famille est originaire de Marseille, avait-il encore des parents dans cette ville ? En 1694, lors d'une assemblée de la confrérie des peintres et sculpteurs de Marseille, comprenant soixante peintres divisés en trois classes, on trouve parmi ceux de la première classe un dénommé Abeille (son prénom n'est pas indiqué), cité aux côtés de Michel Serre, Barthélémy Chasse et Pierre Puget, entre autres (HOMET 1984.1, p. 309). Mais de là à ce qu'il soit parent de Joseph Abeille... En dehors de ces considérations familiales, l'architecte séjournant apparemment à Toulouse et étant actif en 1717 à Montpellier (HERZOG 1992, I, p. 110), il est possible qu'il se soit rendu à Marseille, alors en plein essor architectural et artistique, ou qu'il ait entendu parler du peintre dans cette région.

163. Cf. note 173

164. Les tableaux coûteront finalement 1200 livres (ACC, T.VI, P, 9-14 novembre 1717).

165. AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne...*, lettre du 4 juin 1717

166. Il est difficile d'évaluer les prix de Michel Serre car on manque de points de comparaison. Beaucoup de prix-faits concernent des œuvres perdues (HOMET 1987, p. 95). On ne peut faire de leur modicité une règle générale : les prix-faits retrouvés montrent « une grande diversité dans le montant des paiements » (HOMET 1987, p. 35). Le prix proposé aux Saladin semble dans des normes raisonnables en regard des rares prix connus du peintre. Abeille a d'ailleurs certainement dû le négocier.

167. Des nouvelles de l'évolution des projets de Frontenex lui sont régulièrement transmises par Henri Duquesne et Isaac de Cambiague, ainsi que par Favre ; il y a des interactions, des échanges de plans, etc..: « M. Favre m'a mandé qu'il ne vous avoit point envoyé le plan de M. Abeille, et qu'il espere que cet hyver nous en pourons raisonner tous ensemble » (AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne...*, lettre de Henri Duquesne à Jacques-André Saladin, écrite de Corcelles, le 27 juillet 1715).

168. AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne...*, lettre de Henri Duquesne à Jacques-André Saladin écrite de Corcelles le 26 juin 1715

169. La lettre de Favre relatant la proposition d'Abeille étant datée du 19 février 1717 (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François. Favre...*) et sachant que, en juin 1717, les tableaux sont « attendus incessament » (AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne...*, lettre du 4 juin 1717), on peut situer raisonnablement la commande définitive entre ces deux dates.

170. Considérés comme des éléments immeubles, les trumeaux furent sans doute laissés sur place au moment de la vente de la maison en 1874 (NAEF 1980, p. 4). À la fin du XVIIIe siècle, des modifications de décor furent déjà effectuées dans certains appartements par Jean Jaquet (cf. BRUN 1987, p. 69).

171. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 19 février 1717 adressée à Jacques-André

9. Michel Serre (1658-1733)
L'Instruction de David à Salomon, 1717
huile sur toile, 2,6 × 1,42 m | Crans, collection privée

Des dix tableaux commandés à Michel Serre par le banquier en ce printemps 1717[169], les sept destinés à la « salle basse » formaient un cycle représentant des épisodes de la vie du roi David ; les trois autres, des scènes mythologiques tirées des *Métamorphoses* d'Ovide et malheureusement disparues[170], allaient garnir des trumeaux placés au-dessus de cheminées[171] situées probablement dans des chambres et/ou une salle à manger, leurs localisations exactes n'étant pas précisées.

Les sept tableaux du salon, dont il ne reste actuellement que six[172], comprenaient les scènes suivantes[173], classées selon l'ordre chronologique de la vie du roi : *Le Triomphe de David sur Goliath* (larg. 4 pieds 6 ½ pouces [1,46 m] ; fig. 4), *Abigaïl venant au devant de David* (larg. 4 pieds 7 ½ pouces [1,49 m] ; fig. 5), *Bethsabée dans le bain* (larg. 4 pieds 1 pouce [1,33 m][174] ; fig. 6), *La Pénitence de David devant Natan* (larg. 4 pieds 2 ½ pouces [1,37 m] ; fig. 7), *Les Fléaux de David* (larg. 2 pieds 6 pouces [0,82 m] ; fig. 8), *Bethsabée aux pieds de David demandant la Couronne pour son fils Salomon* (larg. 4 pieds 4 ½ pouces [1,42 m]), *L'Instruction de David à Salomon* (larg. 4 pieds 2 ½ pouces [1,37 m] ; fig. 9).

Quant aux trois mythologies, elles représentaient : *Jupiter et Sémélé* (haut. 5 pieds 1 pouce × larg. 2 pieds 9 pouces [1,65 × 0,89 m]), l'*Enlèvement de Proserpine* (haut. 5 pieds 3 pouces × larg. 3 pieds 3 pouces [1,72 × 1,06 m]) et *Orphée tirant sa femme des Enfers* (haut. 3 ½ pieds 1 pouce × larg. 2 pieds 2 pouces [1,14 × 0,76 m]).

On peut se demander dans quelle mesure Abeille n'avait pas déjà, en février 1717, une idée plus précise des sujets à proposer. La question de savoir à qui revient le choix iconographique reste toutefois entière. On ne peut qu'émettre des hypothèses[175]. Qu'il ait eu ou non une idée concernant le sujet, on ne s'étonne pas que sa suggestion de faire figurer des personnages menât à la réalisation d'un cycle. Il y songeait peut-être précisément. On imagine en effet mal, dans le cadre d'un salon, sept tableaux de pareilles dimensions, encastrés de surcroît dans des lambris et représentant des scènes n'ayant entre elles d'autres liens que la figuration de personnages – à moins qu'on ne voulût y présenter, comme dans les galeries parisiennes, des œuvres de collection, ce qui est logiquement le cas ici. Dans un tel cadre, une unité de thème semblait s'imposer. À partir du moment où l'on adoptait la proposition d'Abeille, le choix des sujets était limité : allégories, mythologies, éventuellement histoire littéraire[176], contemporaine, ancienne ou biblique. Pour le salon d'un banquier, ces trois dernières possibilités étaient certainement les plus appropriées, les plus « convenables » pour reprendre le terme de Favre[177]. Ce choix de réaliser un cycle narratif, s'il semblait adéquat en raison de la formule adoptée (c'est-à-dire l'enchâssement des œuvres dans des lambris), était cependant particulièrement spectaculaire.

Une lettre de Favre de janvier 1718[178] nous éclaire sur les préoccupations qui sous-tendaient l'aménagement de ce décor : elle nous apprend que Jean-Daniel n'est à cette date toujours pas au courant de la commande passée par son frère à Michel Serre et qu'il a proposé des tapisseries pour orner la salle : « La facture des tableaux de Mr Ployard est pour la sale de votre frère qu'on a fait parqueté et boisé de noyer avec des encadrements que doivent être remplis par ces tableaux[179] et où les tapisseries dont vous me parlés ne sauroient trouver leur place[180], si vous aviés proposé de nous envoyer des glaces pour remplir ces trumeaux, votre sentiment auroit été mieux goûté ». On est surpris de l'ignorance de Jean-Daniel. Si cette commande avait eu une réelle importance pour Jacques-André, son frère en aurait eu connaissance. Mais la dernière partie laisse entendre que les tableaux n'ont en tant que tels qu'une importance minime en regard du prestige qu'ils peuvent apporter. Car c'est bien là ce qui est recherché avant tout : ce que l'on souhaite, en fait, c'est un décor – osons l'expression – « qui en jette ». Le choix de tapisseries, dont l'usage était plus répandu, ne pouvait en aucun cas combler ces désirs, surtout en comparaison avec un cycle peint.

Il manque des éléments pour pouvoir déterminer ou tout au moins évaluer le rôle de chacun dans la décision finale. Jacques-André est ouvert aux arts, mais surtout préoccupé d'avoir

172. Au sujet du tableau perdu représentant *Bethsabée demandant le trône pour Salomon*, cf. p. 45

173. Les titres indiqués sont tels que figurés dans la facture de novembre 1717 (ACC, T. VI, P, 9-14, Facture adressée par Jean-Jacques Ployard – et non Moyard, tel que retranscrit dans FONTANNAZ/BORY 1989, p. 106, note 94 – de Marseille à Messieurs Antoine Saladin et fils, rue Traversine à Paris), mais replacés ici dans leur ordre chronologique ; leurs dimensions sont en pieds de roi et en pouces (1 pied de roi équivalant à 32,484 cm [LESCAZE *et alii* 1986-1987, p. 7] et 1 pouce à 2,7 cm [FORNARA 1983, p. 10]). La hauteur des tableaux, qui n'est pas indiquée dans la facture, nous est donnée par Favre : huit pieds de roi, soit 2,6 m (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre ...*, lettre du 19 février 1717).

174. Cette dimension correspond à la largeur initiale du tableau qui ne mesure actuellement que 1,095 m en largeur, ayant été probablement amputé de 0,235 m au moment de son installation dans la salle à manger du château de Crans (cf. ci-dessous p. 44).

175. Voir pp. 42-43

176. Ce qui ne semble plus tellement d'actualité au XVIIIe siècle.

177. Cf. note 156

178. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre...*, lettre du 3 janvier 1718

179. On les attend depuis juin (cf. notes 169 et 186) ; vraisemblablement ne sont-ils pas encore arrivés, à moins qu'ils ne soient alors en attente d'être posés.

180. Il arrivait que l'on enchâssât des tapisseries de haute lice dans des lambris ; mais c'est une pratique semble-t-il plus courante dans le sud de la France (FERAY 1988, p. 240). La tapisserie n'est pas considérée comme un décor démodé à cette date ; son usage est encore fréquent ; chez les plus riches, on en trouve de magnifiques, et ce, encore sous la Régence (PARDAILHÉ-GALABRUN 1988, p. 142). Mais aussi prestigieuses fussent-elles, elles ne pouvaient, à cette époque, rivaliser avec un cycle narratif peint.

un beau salon. À Paris, et comme Arlaud et Abeille, il a l'occasion de pénétrer dans les plus beaux intérieurs. Quel qu'ait été l'instigateur de ce cycle – l'a-t-il à ce stade lui-même proposé ? –, Jacques-André ne pouvait qu'être séduit par cette idée somptueuse, à la mesure de ses références parisiennes. Nous avons déjà mentionné les préoccupations de Favre. Quant à Abeille, nous ignorons malheureusement tout de son activité de décorateur privé[181], mais l'on peut fort bien imaginer qu'il ait suggéré au banquier de faire réaliser un cycle car cela correspondait à ses idées de grandeur qu'attestent ses rares constructions privées connues et le type de sa clientèle. Ses projets pour Frontenex, mentionnés plus haut[182], témoignent également de son goût pour le faste. Ces considérations nous amènent à penser que, quel qu'ait été le rôle d'Abeille dans le choix final d'un cycle et du sujet, son autorité s'est exercée de façon décisive dans l'aménagement général de ce décor.

Au terme de l'étude de cette genèse du décor, nous pouvons faire le point sur la nature de cette commande. Alors que la réunion ou l'achat de peintures, dans la plupart des cas et même sans relever de la conception de la collection, fait apparaître la notion de goût artistique pouvant déterminer le choix de l'artiste, la commande de tableaux passée au peintre Michel Serre par Jacques-André Saladin a été essentiellement déterminée par des considérations financières. À ce souci d'économie s'ajoutait toutefois l'avantage de la référence parisienne. En effet, terme vague mais argument de poids, le peintre que proposait Abeille travaillait certes à bon marché mais aussi bien que les bons peintres de Paris. Comme nous l'avons perçu à travers l'étude de cette commande, il s'agissait moins ici d'une question de goût personnel (comment définir le style des « peintres parisiens » à une époque artistiquement aussi complexe que celle-ci ?) que du désir de posséder un décor somptueux, évocateur autant d'un certain art que d'un certain milieu parisiens.

La lettre accompagnant la facture de M. Jean-Jacques Ployard[183] nous indique que c'est Abeille qui commanda les tableaux à Michel Serre pour le compte des Saladin[184]. Les dix toiles ont été envoyées via Gênes et Turin jusqu'à Genève, à l'adresse de François Favre[185]. On ignore à quelle date les tableaux arrivèrent à destination. Nous savons simplement qu'au début du mois de juin 1717, ils sont attendus « incessamment »[186]. En janvier 1718, ils ne semblent toujours pas en place[187] – ce qui ne signifie pas forcément qu'ils ne sont pas encore arrivés. Il faut noter que Michel Serre ne témoigne pas toujours d'une grande promptitude dans l'exécution des commandes et ce, quelle que soit d'ailleurs sa clientèle. Il paraît surchargé de travail ces années-là[188].

Michel Serre (1658-1733), peintre baroque en Provence

En cette deuxième décennie du XVIIIe siècle, la réputation du peintre n'est plus à faire et les commandes se succèdent pour ce maître dont l'art est désormais parvenu à maturité. Tarragonais d'origine, Michel Serre[189], dont on connaît le parcours artistique et la vie grâce à l'ouvrage de son élève et admirateur Étienne de Moulinneuf[190], fera toute sa carrière à Marseille. On suppose qu'il reçut très jeune sa première formation auprès du moine-peintre Joaquìn Juncosa (Cornudella 1631 – Rome 1708) à la Chartreuse de la Scala Dei située à une quarantaine de kilomètres de Tarragone[191]. Vers 1670, semble-t-il, et désirant se perfectionner, le frère emmena le jeune garçon alors âgé de douze ans avec lui à Rome, où il l'abandonna soudainement. On ignore quels furent en Italie les contacts du jeune peintre livré à lui-même mais on peut penser qu'il dut passer et peut-être même travailler dans d'autres villes italiennes, comme cela transparaît ponctuellement dans sa peinture : à Naples, sous domination espagnole, à Venise et à Gênes, où les chantiers étaient alors très

181. La question se pose pour Thunstetten, dont il a composé les plans (1711) réalisés entre 1713 et 1715 par Abraham Jenner : quelle est la part d'Abeille dans l'aménagement décoratif du salon, orné d'un plafond peint et de deux grands tableaux encastrés, et de la chambre attenante elle aussi garnie d'un décor plafonnant, l'un des plus grands cycles mythologico-allégoriques réalisés par le peintre zougois Johannes Brandenberg (1661-1729) vers 1715 ? (FÜSSLI 1964, pp. 67 et 107; CARLEN 1977, p. 64). On sait par une lettre de Favre du 1er mai 1715 qu'Abeille est en Suisse. Il se trouve probablement à Berne, puisque le 20 mai 1715 il en revient (AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne*...). À cette date, avait-il encore son mot à dire à Thunstetten ou était-il occupé à autre chose ?

182. Cf. note 109

183. Il est intéressant de noter qu'au milieu du XVIIIe siècle, le fils d'Isaac de Thellusson, Isaac-Louis de Thellusson (né en 1724, date de décès inconnue) épousa en secondes noces Marguerite-Julie Ployard, fille de Jean-Louis Ployard de Marseille, bourgeois genevois (GALIFFE 1892, p. 558). Le lien de parenté entre Jean-Louis et Jean-Jacques n'a pas pu être établi.

184. Lettre de M. Jean-Jacques Ployard, adressée de Marseille le 14 novembre 1717 à Messieurs Saladin et fils, rue Traversine Paris et contenant la facture des tableaux (ACC., T. VI, P. 9-14 novembre 1717) : « Monsieur l'ancien auditeur Favre de Genève votre allié m'ordonna il y a une quinzaine de jours de retirer de Monsieur Serre le peintre dix tableaux que Monsieur Abeille lui avoit commis pour vous. »

185. Lettre du 9 novembre 1717 (ACC., T. VI, P. 9 novembre 1717)

186. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de Henri Duquesne*..., lettre du 4 juin 1717, déjà citée, adressée par Henri Duquesne à Jacques-André Saladin (cf. note 169)

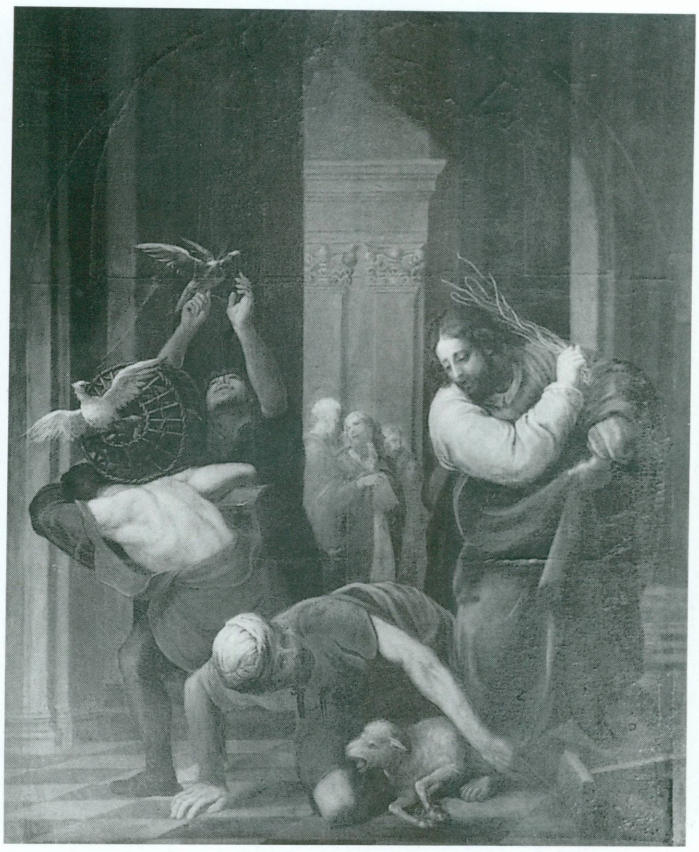
187. AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre*..., lettre citée ci-dessus de François Favre à Jacques-André, du 3 janvier 1718 : « [...] les encadrements que doivent être remplis par ces tableaux [...] » (cf. p. 34)

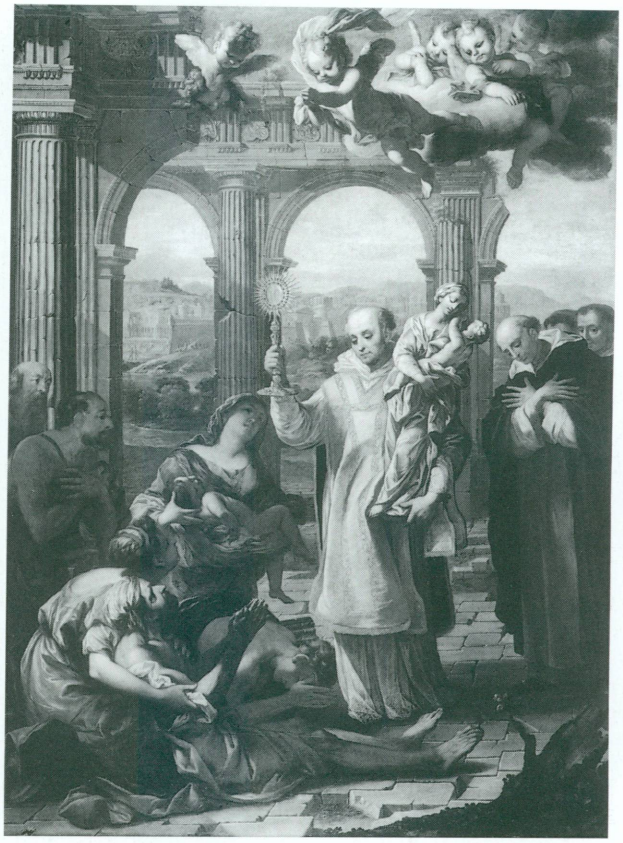
188. À titre d'exemple, voir HOMET 1987, p. 81 et pp. 169-170

189. Pour la biographie de Michel Serre, nous nous référons à l'ouvrage de Marie-Claude Homet paru en 1987.

190. Récit écrit en 1759, mais publié à Paris en 1854 seulement (MOULINNEUF 1759 ; HOMET 1987, p. 136)

191. La Chartreuse de la Scala Dei était à cette époque un foyer artistique très vivant.



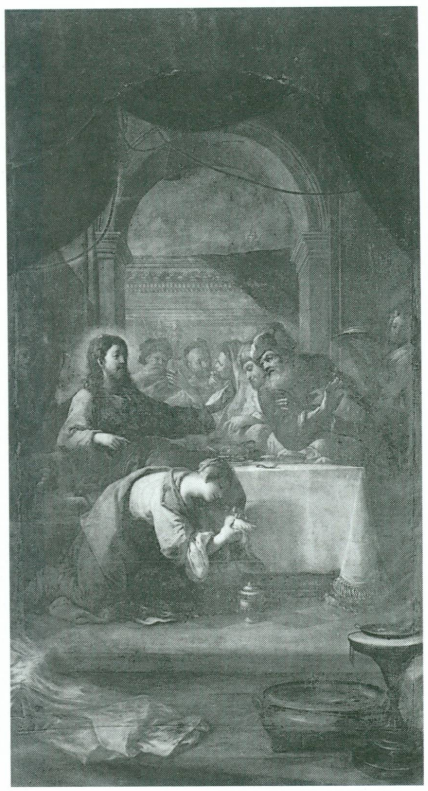


nombreux. En 1675, âgé de 17 ans, Michel Serre arrive à Marseille. C'est dans cette ville en pleine effervescence économique, religieuse et artistique qu'il connaîtra le succès. Très vite en effet, les commandes affluent, faisant bientôt de lui la personnalité artistique centrale de la ville et de ses environs. Avant tout peintre des communautés religieuses alors en pleine floraison, des paroisses, des clercs et de l'évêque de Marseille, monseigneur de Belsunce, Michel Serre travaille également à l'Arsenal comme peintre officiel des galères du roi et maître à dessiner des officiers et pilotes, fonctions qu'il gardera toute sa vie. C'est là un milieu très vivant et ouvert aux arts (certains intendants seront de célèbres collectionneurs et amateurs) où se côtoient des armateurs, des négociants et des ingénieurs du roi. Il reçoit également d'importantes commandes publiques (pour l'hôtel de ville et les hôpitaux, notamment) et privées, mais ces dernières sont mal connues. Ainsi déploie-t-il son talent dans tous les domaines accessibles à son art : plafonds et grands cycles pour des églises conventuelles (en 1688, il peint treize toiles pour l'abbaye bénédictine de Saint-Sauveur à Marseille et un important ensemble plafonnant pour le monastère royal de Sainte-Claire), décors d'opéras (en 1686, on lui demande de réaliser ceux du *Phaéton* de Lully), retables et bannières de confréries, portraits officiels, tableaux d'histoire et mythologies. Ambitieux, il s'enrichit vite, achetant terrains et maisons. Son succès comme peintre et son ascension sociale vont de pair : en 1690 il devient citoyen, en 1692, il est nommé syndic de la confrérie des peintres. Michel Serre est alors incontestablement l'artiste le plus en vue de Marseille et du littoral provençal.

En 1704, le peintre part pour Paris où il reste un peu moins d'une année. Ce séjour est pour lui l'occasion d'élargir sa clientèle et de se faire mieux connaître hors de son cadre

10. Michel Serre (1658-1733)
Les Vendeurs chassés du Temple, 1704
huile sur toile, 2,90 × 2,15 m | Versailles
église Saint-Symphorien

11. Michel Serre (1658-1733) | *Miracle de saint Hyacinthe*, début du XVIIIe siècle
huile sur toile, 3,88 × 2,38 m | Marseille
Musée des Beaux-Arts



192. MOULINNEUF 1759, p. 247

193. HOMET 1987, p. 90

194. HOMET 1987, p. 21. Dézallier d'Argenville, qui ne réserve pas de notice à Michel Serre dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Paris, 1745 [3 vol.] et 1762 [4 vol.]), fait une brève allusion au peintre à propos d'Oudry qui selon lui «passa de l'atelier de son père chez De Serre, peintre des galères du Roi à Marseille, qui le voulut mener dans cette ville». Cité par DE CHENNEVIÈRES/POINTEL 1847-1850, p. 217.

195. Ce n'est qu'en 1753, vingt ans après la mort du peintre, que sera fondée, par Michel-François Dandré-Bardon, l'École académique des arts de Marseille.

196. HOMET 1987, p. 23

régional. C'est là une expérience très importante pour l'évolution de son art. Présenté à l'Académie royale de dessins par Bon Boullogne (Paris 1649-1717), dont il a peut-être fréquenté l'atelier, il y est reçu en décembre de la même année. Son morceau de réception est une mythologie, la première connue, un tableau figurant *Bacchus et Ariane*, accompagné d'une *Tête à la manière de Rimbrant* (tous deux disparus). Selon Moulinneuf, «Serre se fait connaître par divers ouvrages»[192], mais bien que l'on puisse penser qu'il ait dans la capitale «un petit marché parisien»[193], de ce séjour n'est aujourd'hui connue qu'une grande composition religieuse représentant *Les Vendeurs chassés du Temple* (fig. 10) réalisée pour l'église Saint-Symphorien de Versailles. À en croire Dézallier d'Argenville, Jean-Baptiste Oudry est son élève[194]. À son retour à Marseille, en 1705, Michel Serre souhaite fonder une Académie de dessin, comme il en existe déjà dans d'autres villes de province telles que Lyon (1677) ou Bordeaux (1690), mais sa demande est refusée[195]. En janvier 1712, il achète la charge de lieutenant du roi à Salon et quelques mois plus tard, celle de major pour le roi de la ville de Gardanne. Conférés par Louis XIV, ces offices seront supprimés toutefois cinq ans plus tard, en 1717. Cependant, ces titres de prestige lui assurent la clientèle des grands notables de la ville, dont il devient conseiller en 1716.

12. Michel Serre (1658-1733)
La Femme adultère, début du XVIIIe siècle
huile sur toile, 4,15 × 4,90 m | Aix-en-Provence, église Saint-Jean-du-Faubourg

13. Michel Serre (1658-1733) | *Le Repas chez Simon le Pharisien*, début du XVIIIe siècle | huile sur toile, 4,70 × 2,70 m
Aix-en-Provence, église de la Madeleine

Cette période, qui s'étend de 1705 à 1720, est la plus brillante dans la carrière du peintre. Ses œuvres trouvent alors «une maîtrise et un équilibre qui ne seront pas dépassés»[196] : ainsi peut-on citer le *Miracle de saint Hyacinthe* (Marseille, Musée des Beaux-Arts, fig. 11), la *Résurrection de Lazare* (Marseille, hôpital de la Timone) ainsi que les œuvres aixoises du peintre : *La Femme adultère* (Aix-en-Provence, église Saint-Jean-du-Faubourg, fig. 12) et *Le Repas chez Simon le Pharisien* (Aix-en-Provence, église de la Madeleine, fig. 13). Malheureusement, et comme l'ensemble de sa carrière, cette période brillante est mal

jalonnée et sans date précise, sauf pour le cycle des Capucins de Marseille figurant des *Scènes de la vie de saint François*, daté de 1711-1714, et le cycle nouvellement découvert de Jacques-André Saladin.

De toutes les œuvres de Michel Serre, ce sont surtout les trois tableaux peints à l'occasion de la terrible peste de 1720 qui ont le plus marqué la postérité. Cette date marque un tournant dans la vie marseillaise et, par ricochet, également dans la production du peintre. Marseille a profondément souffert de la peste : environ la moitié de la population a péri et une importante récession économique a suivi. Les temps ont bien changé : les ordres religieux ne sont plus si actifs, les privés ont moins de moyens. Michel Serre continue cependant à trouver quelque ouvrage et réalise encore deux grands cycles religieux : le premier, pour l'église des Carmes déchaussés, comprend dix-sept toiles figurant des saints de l'ordre, et le second, pour les Capucins de Toulon, représente des scènes de la vie de saint Fidèle de Sigmaringen. Il meurt dans la cité phocéenne le 10 octobre 1733, à l'âge de 75 ans.

La perception de l'œuvre de Michel Serre évolue peu entre le milieu du XVIIIe siècle et nos jours. Il semble que le peintre, quand il n'est pas simplement passé sous silence, jouit d'une considération égale et que les termes employés à son égard sont restés sensiblement les mêmes, en tout cas jusque dans les années précédant le mouvement de remise en valeur du patrimoine provençal qui donna lieu à l'exposition marseillaise de 1978[197]. Les auteurs, de manière plus ou moins prolixe, s'accordent en effet sur un certain nombre de caractéristiques du peintre : tous soulignent la vigueur de sa touche, son feu et son génie, sa rapidité d'exécution, devenue légendaire, Michel-François Dandré-Bardon étant en 1765 le premier à le comparer à Luca Giordano (Naples 1634-1705), le « *Fa Presto* »[198], certains évoquant la modicité de ses prix qui en découle, ces deux aspects suscitant parfois quelques critiques[199]. On retrouve bien là les caractéristiques du peintre telles que les a relevées Joseph Abeille. Moulinneuf, et par la suite Dandré-Bardon et Chennevières soulignent ainsi l'écart de traitement entre les toiles destinées aux cabinets, soignées et auxquelles il consacrait, semble-t-il, beaucoup plus de temps[200], et les grandes toiles, généralement exécutées extrêmement rapidement, en raison aussi de l'abondance des commandes[201], auxquelles a peut-être parfois participé son atelier[202]. La facilité de Serre, son inventivité, son aisance dans tous les genres et son extraordinaire faculté d'adaptation, sont unanimement reconnues, ainsi que sa capacité à copier tous les styles.

Cette diversité de l'art du peintre ne rend pas l'étude de son œuvre aisée et ce d'autant plus qu'il ne signait généralement pas ses œuvres. Les seules pièces portant son paraphe actuellement conservées sont deux dessins[203] et un ex-voto peint réalisé vers 1720 sur lequel figurent ses armoiries[204]. Cette absence de signatures et de dates, qui a fortement contribué à le plonger dans l'oubli, pose de très sérieux problèmes d'attribution et de chronologie, d'autant plus difficiles à résoudre que le style du peintre ne se laisse pas aisément définir : Michel Serre, peintre habile et agile, souple, a puisé à de nombreuses sources dont il usait à son gré en fonction de la commande.

Ces constatations nous permettent de mesurer l'importance du cycle de Jacques-André Saladin comme jalon essentiel et sûr de la production de la maturité du peintre : nous sommes en effet en présence ici de l'une des très rares œuvres de Michel Serre – et de surcroît, un ensemble – qui puisse lui être attribuée de manière certaine. Son état de conservation est en outre tout à fait remarquable en regard de la plupart de ses autres

197. Cf. WYTENHOVE 1978

198. « Luc Giordans, surnommé le Fa Presto, n'étoit pas plus expéditif » (DANDRÉ-BARDON 1765, p. 153).

199. DANDRÉ-BARDON 1765 ; FABRE 1862, tome IV, p. 47 (cité dans HOMET 1987, p. 31) ; ALAUZEN 1962, p. 72

200. « Ses tableaux de cabinet ne sont ni moins recherchés, ni moins estimables par le grand soin qu'il prenoit à les finir. Aussi y employoit-il quelquefois le triple de temps qu'il n'avoit l'habitude de mettre à ses grands ouvrages » (MOULINNEUF 1759, p. 245).

201. MOULINNEUF 1759, p. 245

202. HOMET 1978, p. 138

203. L'un représente *L'Ascension,* (plume et lavis d'encre de Chine, Levallois-Perret, collection particulière, signé en bas à droite « de Serre » [HOMET 1987, cat. n° 37 B]), l'autre *Les Pèlerins d'Emmaüs* (plume et lavis d'encre de Chine sur papier vergé, Montpellier, musée Fabre, signé en bas à gauche « Serre » ; [HOMET 1987, cat. n° 33 B]).

204. *Vierge à l'enfant montrant son cœur, saint Roch et saint Joseph* (Manosque, Notre-Dame de Romigier) portant l'inscription « Michael Serre vovit et pinxit » et les armoiries du peintre : trois serres d'aigle sur fond d'azur. Il s'agit sans doute d'un ex-voto réalisé après la peste de 1720 (HOMET 1987, cat. n° 114 B).

œuvres qui ont beaucoup souffert[205]. Ce cycle s'ajoute, en outre, aux rares commandes privées connues de l'artiste. Si les grands travaux religieux et publics sont en effet documentés pour l'essentiel (par des textes seulement, dans plus d'un cas, malheureusement), il est plus difficile de se faire une idée de la clientèle privée du peintre, qui dut être considérable. Que faut-il penser en effet de l'assertion de Moulinneuf selon laquelle on trouve des tableaux de Michel Serre « dans tous les endroits du monde »[206] ? Elle peut légitimement paraître exagérée mais il n'est pas impossible que le peintre, se faisant aussi connaître en raison de la modicité de ses prix, ait reçu des commandes en des lieux divers. Cette hypothèse trouve d'ailleurs une forme – certes, toute relative – de confirmation dans la commande passée par Jacques-André Saladin. Mis à part ce dernier – et bien que Marie-Claude Homet fasse allusion à une clientèle parisienne du peintre[207] – les seuls commanditaires privés connus de Michel Serre sont localisés à Marseille et, pour deux d'entre eux, à Aix-en-Provence, où le mécénat était d'une manière générale plus riche que dans la cité phocéenne[208]. À notre connaissance, aucun client n'a commandé au peintre de cycle semblable à celui de Jacques-André Saladin, pas plus que d'ensemble décoratif[209] ou de décor plafonnant, d'ailleurs. Il est vrai que la tradition décorative est moins fastueuse à Marseille qu'à Aix-en-Provence[210], où les grands plafonds peints et stuqués sont légion : c'est là d'ailleurs un domaine dans lequel excellent les artistes locaux.

Michel Serre réalise pourtant de nombreux ensembles, cycles peints et décors plafonnants – ces derniers conçus essentiellement pour les communautés religieuses féminines, connus par des prix-faits et des descriptions du XVIIIe siècle mais tous détruits[211] –, dont les plus somptueux étaient généralement exécutés, selon la tradition baroque marseillaise, en collaboration avec des sculpteurs et des doreurs locaux[212]. Leur destination était toujours religieuse et l'on ne trouve aucune trace dans son œuvre de cycle profane ou de cycle religieux à destination profane, en dehors de l'ensemble réalisé pour le banquier genevois.

Par son thème, ce cycle se distingue également de la production habituelle du peintre. À notre connaissance, Michel Serre, contrairement à ses contemporains italiens, n'a jamais traité de thème vétérotestamentaire avant les années 1710 et peut-être même avant la commande de Jacques-André Saladin en 1717. Son œuvre religieuse entière trouve sa source dans le Nouveau Testament et l'histoire de la vie des saints, avec une prédilection toute particulière, propre au courant contre-réformateur, pour la Vierge et la sainte pénitente Marie-Madeleine, qu'il représente à plusieurs reprises. Les sujets tirés de l'Ancien Testament sont donc rares dans son œuvre : on compte ainsi un *Jaël et Sisera* (collection privée), stylistiquement très proche des toiles de *David* et dont on peut penser qu'il a été réalisé entre 1710 et 1720, peut-être pour la famille Maurel de Pontevès[213], un *Triomphe de David* (le second du peintre) en pendant à une *Judith et Holopherne* (1719, disparus) destinés à la bibliothèque de monseigneur de Belsunce, ainsi qu'une *Manne* (1732, associée au *Repas des disciples d'Emmaüs* et à la *Cène*, pour le réfectoire des Minimes de Marseille[214]).

L'Histoire de David (1717) · Un décor parisien à Genève

Cet ensemble, en tant que cycle narratif encastré dans un lambris, se rattache à la tradition française du grand décor[215]. Celui-ci connut son apogée sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, tant dans les demeures royales que chez les riches particuliers. C'est

205. Les inventaires révolutionnaires déjà signalent le mauvais état de ses toiles (HOMET 1983, t. 1, p. 4). Cette époque troublée verra d'ailleurs la dispersion et la destruction de beaucoup des œuvres du peintre (HOMET 1987, p. 32). La plupart des tableaux étudiés par Marie-Claude Homet sont eux aussi dans un état lamentable. Quatre des six tableaux du cycle de Jacques-André Saladin ont été restaurés en 1986. Cette restauration a essentiellement consisté en décrassage et dévernissage et a révélé plusieurs restaurations anciennes (Rapport de restauration de Mme Sabine de Clavières, 1986, 4 pages [document privé]).

206. MOULINNEUF 1759, p. 245

207. Cf. note 193

208. HOMET 1987, p. 85

209. Marie-Claude Homet note à propos de l'*Allégorie de la géométrie (*ou *de l'architecture militaire*) conservée au Musée Atger de Montpellier et autrefois attribuée à Jean de Troy, qu'elle faisait peut-être partie d'une série des sept arts libéraux : c'est une hypothèse (HOMET 1987 cat. n° 120 B, p. 140).

210. HOMET 1987, p. 85

211. HOMET 1983, vol. III, 1ère partie, p. 70

212. GLOTON 1979, vol. 2, p. 274

213. Découverte par Henri Wytenhove, cette toile (2,78 × 1,15 m, Marseille, collection particulière), provient du château de Valbonnette, près de Charleval. Ce château a appartenu à la famille Maurel de Pontevès (HOMET 1987, p. 97).

214. HOMET 1987, p. 26

215. On qualifie de « grand décor » un ensemble où les tableaux sont « encastrés », par distinction avec les tableaux accrochés, même si ces derniers ont aussi une fonction décorative (SCHNAPPER 1994, II, p. 33).

surtout dans les intérieurs du XVIIe siècle que l'on rencontre des ensembles narratifs semblables à celui réalisé par Michel Serre. Au début du XVIIIe siècle, cette tradition demeure toujours vivante, malgré l'évolution parallèle du décor, en un sens peu favorable à la grande peinture[216], contrainte alors à « se hucher sur des portes »[217] et les trumeaux, et conserve son prestige. On trouve donc encore au cours de ce siècle, outre de grands décors plafonnants, d'importants cycles narratifs de peintures, témoins de la permanence du « Grand Goût »[218] : en 1715, Antoine Coypel réalisa pour le Régent un cycle de sept tableaux illustrant des épisodes de l'Énéide[219]. Initialement destinés à compléter le décor plafonnant de la Grande Galerie du Palais Royal, ils furent transportés au château de Saint-Cloud avant 1722[220] et Jacques-Antoine Arlaud dut certainement les voir. En 1728, Jean-François de Troy peignit quatre scènes de l'*Histoire romaine* pour la galerie de l'hôtel de Samuel Bernard[221]. Mais l'exemple le plus probant de la pérennité de la tradition de ces grands ensembles est la commande passée en 1733 par le maréchal de Noailles au peintre avignonnais Pierre Parrocel (Avignon, 1670-1739) d'un cycle de quatorze toiles[222] et de deux dessus-de-porte relatant l'*Histoire de Tobie*, pour décorer la galerie de son hôtel de Saint-Germain-en-Laye (1733-1739)[223]. Les autres exemples de cycles se rencontrent en tapisserie, toujours en usage et auréolée d'un grand prestige au cours du XVIIIe siècle. Ces tentures pouvaient, elles aussi, être encastrées dans un lambris : ainsi en est-il de l'*Histoire d'Esther* d'après les cartons de Jean-François de Troy, présentée dans le salon de la duchesse d'Enville, au château de La Roche-Guyon, au milieu du XVIIIe siècle[224].

Toutefois, le cycle de David se distingue des ensembles du XVIIe siècle par sa thématique. En effet, si le cycle de Pierre Parrocel reprend l'*Histoire de Tobie*, un thème traité par Eustache Le Sueur (1617-1655) au rez-de-chaussée de l'hôtel Fieubet[225] et apprécié à l'époque baroque[226], si le sujet d'Énée, proche des goûts du XVIIe siècle pour la mythologie, est encore tout à fait d'actualité au XVIIIe siècle, celui de l'*Histoire de David* paraît vraiment isolé dans cette tradition française comme ailleurs, semble-t-il. Dans les hôtels ou châteaux du XVIIe siècle, les suites narratives décoratives étaient essentiellement consacrées à la mythologie[227]. Les thèmes vétérotestamentaires sous forme de « cycles peints » semblent assez rares à cette époque, et par la suite, également.

David est l'une des grandes figures de l'Ancien Testament. Sous son règne et celui de son fils Salomon (XIe-Xe siècle av. J.-C.), Israël atteint son apogée[228]. L'histoire mouvementée de ce roi connut dès le haut moyen âge un succès considérable dans l'art occidental ; il fut incontestablement le héros de l'Ancien Testament le plus fréquemment représenté dans l'art chrétien[229]. La variété des anecdotes, guerrières ou romanesques, héroïques ou blâmables, de sa vie se prêtait à de nombreuses interprétations[230] d'ordre théologique (David comme ancêtre et préfiguration du Christ trouva une place de choix dans la typologie chrétienne ; sa fidélité à Dieu fut reconnue comme le point central de sa vie), politique (le héros David, vainqueur de l'ennemi et placé sous la protection de Dieu), ou encore humain[231] (les faiblesses du roi le rendaient proche du commun des mortels ; son amour de la musique en fit le patron des musiciens). L'image du roi David fut aussi largement exploitée par certains hommes de pouvoir qui, s'y identifiant et désirant être comparés à lui, se faisaient représenter avec ses attributs[232]. Ces aspects multiples de la vie du roi, qui offraient un champ considérable à l'iconographie, expliquent la présence de ce thème dans des cadres tant religieux que profanes. Où qu'elles fussent placées, ces images avaient généralement une fonction didactique, édifiante et souvent moralisatrice, à l'exception peut-être du thème de Bethsabée dont le caractère profane, voire licencieux, pouvait parfois l'emporter sur toute autre considération.

216. Réau 1925, I, pp. VI et VIII

217. Natoire cité dans Réau 1925, II, p. VII

218. Garnier 1989, p. 27

219. Garnier 1989, p. 27

220. Magne 1932, p. 191

221. Dimier 1926-1927, I, p. 28

222. Ces toiles mesuraient 2 × 1,37 m (Homet 1984.2, p. 54).

223. Homet 1984.2, p. 54

224. Pons 1995, pp. 142-143

225. Situé à Paris et dont le décor date de 1645 (Christ/de Sacy/Siguret 1964, p. 148).

226. Pigler 1974, I, p. 184

227. Babelon 1965, pp. 230-231

228. Babelon 1965, p. 253

229. Künstle 1928, I, p. 290

230. Wyss 1954, pp. 1112-1113

231. Hofstätter 1993, p. 42

232. Cf. Polleross 1991. À propos de la nature de l'identification, l'auteur note : « There are four principal possibilities : an analogy of events, or an analogy of the person in the form of a comparison of their virtue, status or name » (Polleross 1991, p. 83).

Si l'histoire de David connut un succès continu sous forme de tableaux isolés, les cycles sont quant à eux, beaucoup plus rares. Il en existe cependant dès l'époque médiévale, essentiellement alors dans un contexte religieux[233]. C'est à la Renaissance qu'apparaissent de grands ensembles à destination profane illustrant des épisodes de la vie du roi. Ceux qui nous sont parvenus sont peu nombreux et il est difficile de savoir dans quelle mesure nous avons perdu la trace d'autres grands ensembles sur le sujet[234]. Ces cycles, réalisés entre le XVIe et le début du XVIIe siècle et toujours destinés aux grands de ce monde, sont localisés essentiellement en Italie et en Flandres. On en trouve également un exemple dans une maison bourgeoise à Winterthour, vers 1600[235]. En Italie, ils sont peints à fresque dans des intérieurs de palais[236] tandis qu'en Flandres, ils sont exécutés en tapisserie, et diffusés à partir de là en Angleterre et en France notamment, où ils connaissent un immense succès. Nous n'avons connaissance d'aucun cycle d'huiles sur toile sur ce thème.

Ces grands ensembles décoratifs tissés ou peints à fresque consacrés à l'histoire du roi semblent disparaître des intérieurs privés au début du XVIIe siècle. Ils continueront cependant d'exister dans des cadres religieux[237] et, sous une forme réduite, dans les bibles illustrées, ce jusqu'au XIXe siècle[238]. La disparition de ces ensembles surprend étant donné la faveur dont jouissent encore dans la seconde moitié du XVIIIe siècle – et alors que d'autres modes font fureur – les grands cycles relatant la vie des personnages de l'Ancien Testament, sous forme de tapisserie surtout[239]. On peut toutefois émettre l'hypothèse selon laquelle l'histoire de David, qui avait été justement appréciée pour sa richesse d'enseignements – avec notamment l'idée dominante de la nécessité de la pénitence[240] – avait un caractère malgré tout bien sévère et moralisant et ne possédait pas forcément, dans son ensemble tout au moins, l'attrait décoratif, voire léger, désormais de mise des histoires d'Esther, de Tobie ou de Joseph.

Mis à part l'ensemble de Winterthour, plus proche de celui de Michel Serre en raison du contexte religieux, du choix des scènes et de sa destination – mais les similitudes s'arrêtent là –, les cycles tissés et peints connus ne présentent aucune analogie iconographique avec celui réalisé à l'intention de Jacques-André Saladin.

Les scènes représentées ici soulignent autant certaines qualités que certaines faiblesses du roi. Ainsi y relève-t-on son courage dans *Le Triomphe* sur le géant Goliath (1 Samuel 17, 54-18,9), sa clémence face à *Abigaïl* venue apaiser sa colère à l'encontre de son offensant mari Nabal (1 Samuel 25, 14-35), mais aussi ses faiblesses : séduit par *Bethsabée* (2 Samuel 11, 2-3), qui tombe enceinte de lui, il envoie son mari Urie à la mort et encourt, en conséquence de ce double crime, les reproches du Seigneur qui lui envoie *Natan* face auquel le roi se repent (2 Samuel 12, 1-15 et, notamment, le psaume 51[50]). Dans *Les Fléaux*, ayant osé dénombrer le peuple, acte sacrilège à l'encontre de Dieu, David, voyant Israël frappé de la peste, vengeance divine, regrette ouvertement son acte devant Dieu (2 Samuel 24, 10-25 et 1 Chr. 21, 7-27). Mais ces scènes mettent en fait essentiellement l'accent sur son humilité : modestie du combattant victorieux dans *Le Triomphe*, magnanimité et pudeur du soldat face à *Abigaïl*, ses marques de profonds regrets, de pénitence sincère exprimées à deux reprises dans le cycle (face à *Natan* et face à l'ange de Dieu, dans *Les Fléaux*) sont l'expression de sa soumission et de sa fidélité au Seigneur. C'est celle-ci qui lui garantit la pérennité de son royaume : là est le sens de la dernière scène, celle des *Instructions à Salomon* (1 Rois, 2, 1-9), annoncée déjà par l'intervention de Bethsabée en faveur de son fils (1 Rois 1, 15-31, tableau perdu) : éternité du royaume, continuité de la dynastie, garantie du succès si l'on reste sur les voies de Dieu. Et Salomon

233. Le plus ancien exemple de cycle chrétien consacré au roi se trouve à Milan (portes en bois de San Ambrogio, datées du IVe siècle) ; des épisodes de sa vie étaient couramment représentés dans les bibles illustrées : à ce sujet, voir SUCKALE-REDLEFSEN 1972.

234. Si nous n'avons que peu de traces écrites de tels ensembles peints comme celle que nous donne Tassi dans ses *Vite* (fresques de Cavagna à la Casa Morandi à Bergame : cf. TASSI 1793), on trouve de nombreux textes faisant allusion à des tapisseries sur le sujet (SALET 1980, p. 99).

235. Cf. LEHMANN 1994

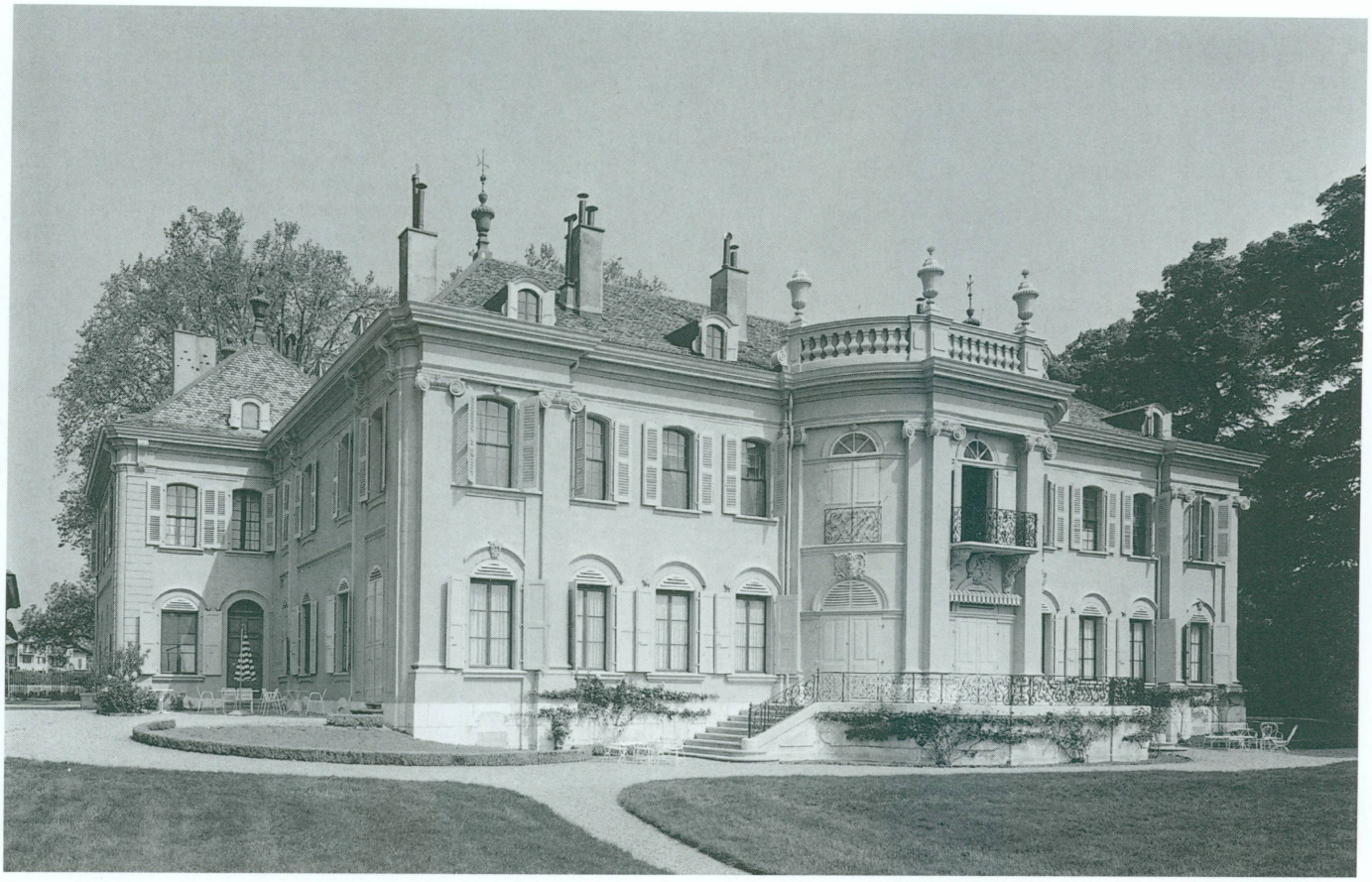
236. Un des plus beaux exemples est le cycle ornant la grande salle du Palazzo Sacchetti de Rome, réalisé par Francesco Salviati en 1553 (cf. DUMONT 1973).

237. On peut citer, parmi les plus beaux de ces ensembles, le nouveau décor de l'église du monastère de l'Escorial réalisé par Luca Giordano à la fin du XVIIe siècle.

238. WYSS 1954, p. 1115

239. CHRIST/DE SACY/SIGURET 1964, p. 33

240. SALET 1980, p. 99



14. Crans, château | Façade méridionale

en effet « aima le Seigneur de telle sorte qu'il marcha selon les prescriptions de David, son père » (1 Rois, 3, 3).

Ainsi ce cycle serait l'illustration de l'idée centrale du *Livre de Samuel* et des *Livres des Rois* relatant la vie de David : c'est parce qu'il est humble devant Dieu, parce qu'il lui marque sa fidélité par son repentir sincère, que David est assuré de voir régner sa descendance, contrairement à Saül et à tant d'autres rois[241]. Le caractère solennel et sévère de cette thématique est encore amplifié par le cadre lambrissé dans lequel se trouvent les tableaux et surtout par la manière dont Serre représente ces épisodes : le peintre en effet joue sur les contrastes entre les scènes plus colorées, plus divertissantes *(Le Triomphe, Bethsabée, Abigaïl)* et les scènes plus sévères, plus austères (*Les Fléaux, La Pénitence de David devant Natan, Les Instructions*) dans un langage toujours puissamment décoratif.

Le sujet de David convenait évidemment parfaitement au salon d'une personnalité protestante. Et la leçon du cycle, selon laquelle l'humilité de l'homme (et ici d'un roi) devant Dieu est le garant d'un succès durable, impliquant même la notion de dynastie, trouve pleinement son sens dans le salon d'un banquier de l'envergure de Jacques-André, dont les multiples entreprises ont, par sa famille aussi, une ampleur internationale.

Cet ensemble ayant probablement été commandé au printemps 1717[242], nous nous sommes demandé si le choix de ce thème avait pu être induit par la situation difficile, juridique-

241. *La Bible*, traduction œcuménique de la Bible (TOB), avec introduction, notes essentielles, glossaire 1997 (1ère édition 1988, nouvelle édition revue 1992), Paris 1997, pp. 635-636

242. Cf. note 169

ment parlant, des deux frères à cette date, notamment par la question du procès Buisson, voire au contraire par leur victoire finale en avril[243] ; ou encore par cette fameuse et mystérieuse « grande affaire » évoquée par Henri Duquesne en juin 1717 et dont le dénouement fit grand bruit à Genève[244], pour autant qu'il s'agisse là vraiment d'une autre action judiciaire, ce qui n'est pas clair[245].

Quoi qu'il en soit et comme nous venons de le souligner, ce sujet est en adéquation parfaite avec le rôle et le statut – la personnalité peut-être même[246] – de son commanditaire, et la place des tableaux dans le salon, pièce de réception, de représentation, ne fait qu'amplifier le phénomène d'identification : « Accrocher des tableaux aux murs, c'est affirmer son goût pour l'esthétique et sa connaissance des arts, mais c'est aussi mettre en place tout un système de références et de marques identitaires qui contribuent à affirmer la place du maître de maison »[247]. Le choix de faire figurer des épisodes de l'histoire de David, propre généralement aux grands de ce monde[248], trahit une attitude double et contradictoire, justement relevée par F. Polleross : en soulignant l'humilité et les vertus du roi, perçu comme un modèle, on présente en même temps une image noble et flatteuse de soi-même[249].

Ces considérations iconographiques nous indiquent qu'une réflexion savante a présidé au choix des scènes. S'il est très probable que la suggestion de réaliser un cycle vienne d'Abeille, qui avait semble-t-il des idées bien définies, à qui peut revenir le choix du sujet et, plus précisément, des scènes ? L'ingénieur architecte songeait-il déjà à une thématique précise ? Michel Serre a-t-il eu éventuellement son mot à dire[250] ? Jacques-André a-t-il consulté Arlaud ou a-t-il lui-même suggéré ce thème ? Cette dernière hypothèse n'est pas invraisemblable, connaissant la culture du banquier.

Du salon à la « chambre de justice » · Pérégrinations d'un ensemble peint

En 1767, Antoine Saladin (1725-1811), neveu de Jacques-André[251], fait installer dans son château de Crans (dans le Pays de Vaud, à cette époque terre bernoise) nouvellement construit (fig. 14)[252] les tableaux et une partie des boiseries de la salle basse de la maison de ville de son père[253]. Celui-ci avait été l'héritier universel de Jacques-André, décédé en 1744[254], et les transmit à son tour à son fils (1754), dans des conditions semblables[255]. Les tableaux vont prendre place dans la « chambre de justice », sise au rez-de-chaussée, de l'aile nord du château[256], alors véritable maison seigneuriale où l'on trouve également des prisons[257].

On peut s'étonner qu'Antoine Saladin ait choisi de placer dans sa propriété cet ensemble qui n'était plus tout à fait au goût du jour, surtout si l'on songe qu'il voisinait avec le superbe décor de stucs rococo du salon réalisé par les frères Moosbrugger. Cela surprend d'autant plus que la maison Calandrini appartenait toujours à la famille Saladin : la mère d'Antoine y vivait et y mourut en 1782[258]. Il fallait une motivation précise pour dépouiller le salon paternel de son décor. Avait-on prévu de donner à cette pièce un nouveau cadre décoratif, Antoine « récupérant » alors en quelque sorte l'ensemble de son oncle, ou bien l'a-t-il délibérément emporté dans son château nouvellement construit ? Ceci est plus vraisemblable mais l'un n'empêche pas l'autre. Antoine percevait-il ce cycle comme un décor somptueux ? Si cela était le cas, pourquoi ne l'a-t-il fait installer dans son salon, puisque c'était là sa destination initiale et qu'il l'avait toujours vu dans un tel cadre. On peut émettre plusieurs hypothèses sur les raisons de son choix, mais il semble cependant

243. Cf. note 155

244. Cf. note 155

245. Nous n'avons pu retrouver les détails de cette affaire. On peut éventuellement penser qu'il s'agit des suites des longs procès entamés en 1705 par les deux frères contre leur ancien associé Jacques Buisson et gagnés en avril 1717. Une lettre d'Hélène Favre-Saladin du 9 juin 1717 tend à nous confirmer cette hypothèse (AS, Tiroir 271(1), *Lettres de François Favre…*).

246. Dans une lettre du 18 juin 1717, Henri Duquesne souligne la modestie du banquier. AS, Bibliothèque 1, *Lettres de Henri Duquesne…*

247. WALKER 1996, p. 154

248. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, p. 40

249. POLLEROSS 1991, p. 83

250. Le peintre avait une vaste culture (HOMET 1987, p. 29 ; HOMET 1983, III, vol 1, p. 28).

251. Antoine est le fils de Jean-Daniel et de Marie Grenus (cf. p. 18).

252. L'architecte en est Jean-Louis Bovet (FONTANNAZ/BORY 1989, p. 64).

253. « Il a aussi été convenu […] que le dit Woindin poseroit dans la chambre de justice pendant l'hiver l'ancienne boiserie avec les tableaux qui étoient dans la salle basse de Genève, en arrangeant le tout solidement et en suppléant par du neuf à ce qui pourroit manquer auquel cas le bois nécessaire soit en sapin soit en noyer lui sera fourni » (ACC., T. VI, P, 15-29 novembre 1769, lettre de Pierre Isaac Voindin, garçon menuisier, du 29 novembre 1769).

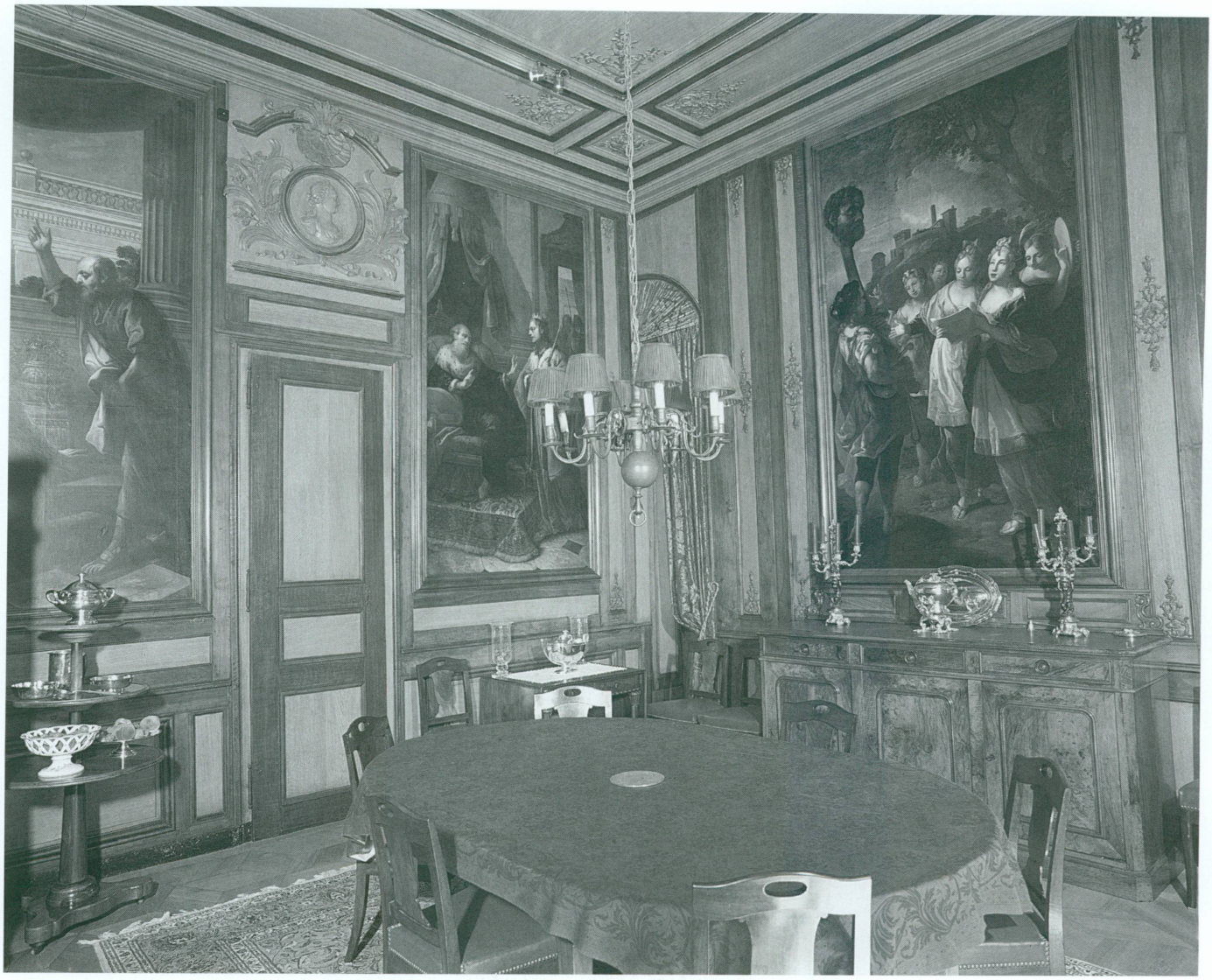
254. AEG, Delorme, 34e volume 1737-1749 (ou AS, Tiroir 272(2), *Testaments de Jacques-André Saladin 1709-1744 et procuration pour un legs provenant de sa succession*) : Testament et codicille de Jacques-André Saladin, fait à Paris le 3e de mars de l'année 1737, homologué le 19 mars 1744.

255. AEG, JUR.CIV. E n° 14 : testaments olographes 1754-1779 ; testament de Jean-Daniel Saladin, homologué le 20 mai 1754 , p. 33

256. FONTANNAZ/BORY 1989, p. 61

257. Crans était une seigneurie. L'achat de cette terre comprenait également les droits et revenus seigneuriaux ainsi que la seigneurie du village voisin d'Arnex (FONTANNAZ/BORY 1989, p. 60).

258. À l'âge de 82 ans, après avoir été touchée par une balle perdue lors de la prise de l'hôtel de



15. Crans, château | Salle à manger, avec trois des six toiles de Michel Serre

ville, qu'elle regardait depuis son balcon (GALIFFE 1892, p. 530).

259. En dehors de la chambre de justice, l'aile nord ne comprenait qu'« une petite chambre pour les archives et un appartement à coucher» (cité dans FONTANNAZ/BORY 1989, p. 61).

260. P. Lagier, qui s'est intéressé à cette question, a eu l'amabilité de nous transmettre ses hypothèses sur le sujet. Nous l'en remercions.

261. Une description des châteaux du bord du lac faite par des érudits anglais au début du XXe siècle nous donne des indications sur l'intérieur

assez probable que le caractère impressionnant de cet ensemble, son adéquation parfaite au cadre de la chambre de justice ainsi que très probablement des soucis d'économie – cette salle devait être grande[259] et sa décoration aurait été coûteuse – expliquent sa décision. Ajoutons que la thématique de ce cycle, en lui-même déjà imposant et sombre, était étonnamment adaptée à sa toute nouvelle destination : jugement divin, humilité humaine, compassion, recommandation et fidélité à la loi divine tant que temporelle. Ces thèmes s'accordaient parfaitement au cadre de cette pièce, où devaient comparaître et être jugés les paysans dont il était le seigneur.

Au milieu du XIXe siècle, d'importantes transformations furent effectuées dans l'aile nord du château[260]. Ces interventions durent être drastiques, comme souvent à cette époque[261]. À cette occasion, la chambre de justice fut transformée en salle à manger et une partie importante en fut supprimée : elle devait initialement s'étendre sur une grande partie de l'aile[262]. C'est dans cette salle à manger que se trouvent actuellement les six tableaux restants (fig. 15).

Ces aménagements nouveaux soulèvent deux questions : d'une part, on peut se demander si ce n'est pas à cette époque que la toile représentant *Bethsabée demandant le trône pour Salomon* a été mise de côté. On imagine en effet difficilement un septième tableau dans cette pièce rectangulaire de taille assez réduite. Celui-ci faisait en outre partie des trois plus grands de la série avec *Le Triomphe* et *Abigaïl*, plus large de quelques pouces. La présentation actuelle des toiles, qui ne suit pas l'ordre chronologique des scènes, mais qui s'ordonne selon un souci de symétrie dans la disposition générale comme dans les formats, nous confirme cette supposition. On est surpris toutefois de ne plus avoir trouvé trace de ce tableau. Il est donc possible aussi qu'il ait subi un dommage. Les autres hypothèses, selon lesquelles il aurait disparu lors du transport des tableaux de la maison de ville à Crans ou qu'il aurait déjà été supprimé dans la salle de justice sont beaucoup moins plausibles. Quant à la note postérieure qui figure sur la facture de M. Ployard, signifiant à propos des dix tableaux que « partie sont à la chambre de justice »[263], elle fait sans aucun doute référence aux trois mythologies destinées aux trumeaux et selon toute vraisemblance laissées, en tant qu'objets immeubles, à la maison Calandrini.

La seconde question que soulèvent ces modifications est celle des boiseries, sujet trop complexe pour être traité ici d'une manière précise. L'on sait que lors de la mise en place des tableaux à Crans, les boiseries initiales n'ont pas suffi, étant donné la différence de taille entre la salle basse et la salle de justice[264]. Les interventions du XIXe siècle ont dû amener des modifications considérables dans l'aménagement des lambris et il est actuellement difficile de distinguer les boiseries du XVIIIe siècle (1717 et 1769) et celles du XIXe siècle. Telle qu'elle se présente actuellement, la boiserie est conçue dans différents bois : bois de noyer (en partie peut-être le bois d'origine), de chêne et de sapin. La question des boiseries nécessiterait à elle seule une étude spécifique.

Pour ces raisons, et étant donné le goût du XIXe siècle pour le pastiche, on ne peut affirmer que les cadres actuels sont bien ceux d'origine, bien que leur mouluration rappelle tout à fait celle des cadres de lambris du château de Thunstetten dessinés probablement par Abeille.

Un décor somptueux à Genève · Conclusion

La présence de ce cycle peint à Genève au début du XVIIIe siècle peut de prime abord surprendre : en effet, sa qualité de peinture à une époque où les différents édits somptuaires stipulent l'interdiction de posséder « toute peinture de prix servant à orner le dehors ou le dedans des maisons »[265] pose la question de l'application de ces lois et de leur impact réel sur le comportement des Genevois[266]. Ces questions s'imposent avec d'autant plus de force que nous nous trouvons ici face à un ensemble décoratif d'une grande ampleur, tant par le nombre que par la dimension des tableaux. Genève a-t-elle vraiment fait preuve de cette réserve devenue légendaire[267] à l'encontre des arts et de la peinture ?

En ce début du XVIIIe siècle, les riches particuliers, comme les moins riches d'ailleurs, possèdent bien des tableaux dans leurs demeures et ceci n'est pas nouveau[268] : le pasteur Ami Lullin (1695-1756)[269] et Isaac Thellusson (1690-1755)[270] comptent ainsi parmi les plus célèbres. L'inventaire après décès de Louis Bouthillier de Beaumont, que nous avons déjà mentionné[271], est également révélateur, parmi tant d'autres exemples[272], de la facilité avec laquelle l'article relatif aux peintures pouvait parfois être transgressé[273]. Il reste cependant délicat d'évaluer les effets réels de ces lois, qui, si elles « ne paraissent pas

du château tel qu'il se présentait à cette époque. Ces auteurs s'offusquent de ce que les nouveaux aménagements aient été conçus sans souci du décor originel, massacré. Ceci peut donner une idée de l'absence de souci de conservation dont firent preuve les propriétaires d'alors (POIRSON 1907, pp. 86-91).

262. Cf. note 259

263. Au-dessus de l'adresse : « 9 novembre 1717. Marseille. M. Ployard avec le Compte et l'explication des dix tableaux qu'il a envoyé [autre écriture, datant probablement de la seconde moitié du XVIIIe siècle :] dont partie sont à la chambre de justice » (ACC., T. VI, P, 9-14 novembre 1717).

264. Liée au document cité plus haut, on trouve une page de comptes probablement de la main d'Antoine Saladin (les soulignés sont de nous) : « août 1767; 15 et 29 novembre 1769 : marché avec Isaac Voindin pour le parquet de la galerie, le plancher de la chambre et du cabinet à côté et pour *ajuster les boiseries et tableaux à la salle de justice* [...] anciens marchés des boisages » (ACC., T.VI, P, 15-29 novembre 1769).

265. *ORDONNANCES* (janvier 1710), art. XXIX, p. 15

266. Au sujet de cette question encore controversée, voir notamment NATALE 1980, BUYSSENS 1994, BUYSSENS 1996, WALKER 1996, WALKER 1997 et WALKER 1998

267. Les thèses que développa Jean-Jacques Rigaud en 1845 contribuèrent en effet à fixer l'image d'une ville dans laquelle les arts ne trouvaient qu'une place mineure, voire insignifiante, en raison du poids des ordonnances somptuaires (RIGAUD 1845 et commentaire dans WALKER 1996, p. 154, note 50).

268. NATALE 1980, p. 7 ; BUYSSENS 1994, p. 229

269. WALKER 1998, p. 37

270. NATALE 1980, p. 12 ; WALKER 1996, pp. 155-156

271. AEG, JUR. CIV. F.65 (cf. ci-dessus, note 123)

272. Voir notamment BUYSSENS 1994, BUYSSENS 1996, WALKER 1996, WALKER 1997 et WALKER 1998

273. BUYSSENS 1996, p. 274

avoir été un frein déterminant en matière de pratique de la fortune »[274] (à laquelle appartiennent le goût et l'achat de tableaux), ont certainement exercé, d'une manière non uniforme et insensiblement, une certaine influence. Les collections de qualité sont encore rares à cette époque à Genève et l'on s'étonne de l'absence presque totale de vestiges de décors[275], bien que les pertes soient toujours importantes dans ce domaine.

En dehors des fresques de la galerie du pavillon Micheli (10, rue des Granges)[276], décorée de grotesques entre 1720 et 1737 sur l'initiative de Bernard de Budé, selon une mode à cette date dépassée[277], et de la présence, à la fin du XVIIe siècle (1677), de six toiles figurant « diverses histoires et triomphes d'Empereurs [romains] » formant probablement un cycle (le tout a disparu) dans la grande salle du château du trésorier général puis syndic Marc Roset-la Morte, dans la campagne genevoise, à Sécheron (actuellement Château-Banquet)[278], il ne reste aucune trace de décor du début du XVIIIe siècle. Ainsi, le cycle de Jacques-André Saladin est l'un des très rares décors genevois conservés datant de cette époque : il surprend en outre par son importance et son caractère prestigieux.

S'il reste difficile d'évaluer l'impact des lois somptuaires, faut-il penser qu'elles aient pu exercer une grand influence sur ces personnes de la haute société aux familles cosmopolites et aux activiés internationales ? La correspondance conservée ne témoigne en effet d'aucune gêne et l'on a même l'impression que les proches ne voyaient pas dans cette commande un fait extraordinaire : certes, nous n'avons que bien peu d'échos, mais l'ignorance de Jean-Daniel, la réaction de Favre à la proposition de ce dernier, le petit mot sobre de Duquesne montrent qu'on n'en faisait pas un si grand cas. Les *Registres du Conseil* restent en outre silencieux[279] sur la présence de cet ensemble chez les Saladin.

Si l'influence de Joseph Abeille dont les idées de grandeur trouvaient un écho favorable chez Favre, soucieux d'aménager un salon digne de la personne du banquier, explique pour beaucoup l'ampleur de cette commande, il faut souligner cet autre facteur : le statut de Jacques-André. Sa place, et celle de sa famille, à Genève comme à Paris, son importance comme homme de finances fréquentant étroitement les grands personnages politiques de la scène parisienne et internationale, son appartenance aux milieux les plus cosmopolites, et enfin l'image qu'il put en tirer de lui-même, justifient peut-être pleinement l'acquisition d'un tel cycle pour orner son salon, ainsi que la présence de cet unique ensemble dans la cité calviniste, à la fois refermée sur elle-même, derrière ses remparts et étonnamment, plus qu'aucune autre peut-être, ouverte toute grande sur le monde, à l'image de ses banquiers.

274. WALKER 1998, p. 36

275. À partir de la moitié du siècle, les décors conservés sont plus nombreux, tout au moins dans des villas de campagne. On trouve ainsi des ensembles de toiles peintes enserrées dans des lambris figurant des marines, selon le goût de l'époque : le plus célèbre exemple est l'ensemble du château dit de l'Impératrice aménagé en 1751 (cf. PALFI 1995, p. 13). Antérieur de dix ans, on peut signaler le décor baroque en trompe-l'œil dont Jean Vasserot fit orner la salle des fêtes nouvellement aménagée du château de Dardagny (cf. BLONDEL 1925, p. 122). Enfin, dans un autre registre, on peut mentionner les boiseries de Jean Jaquet (à ce propos, voir BRUN 1987).

276. Nous tenons à remercier M. et Mme Christian de Saussure qui nous ont aimablement fait visiter leur galerie peinte.

277. *La galerie du « pavillon Micheli » rue des Granges* : informations extraites du rapport historique écrit par Rolf Pfändler (avril 1982) et présentées à l'occasion de la nuit du patrimoine du 10 septembre 1994

278. Au sujet de ces différents décors, voir AMSLER 1999, pp. 41 et 44

279. AEG, RC 216, 217, 218 (1717-1720) : il faut néanmoins noter qu'il ne semble pas y avoir eu de quelconque sanction relative à la présence de peintures chez des particuliers (BUYSSENS 1994, p. 229).

Bibliographie

Abeille 1921 — Rédaction, *s.v.* «Abeille, Joseph», dans Victor Attinger, Marcel Godet, Henri Turler (dir.), *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, vol. 1, Neuchâtel 1921, p. 33

ACC — Archives du Château de Crans (archives privées)

AEG — Archives d'État, Genève

ALAUZEN 1962 — André Alauzen, *La peinture en Provence du XIVe siècle à nos jours*, Marseille 1962

AMSLER 1999 — Christine Amsler, *Maisons de campagne genevoises du XVIIIe siècle*, vol. 1, Genève 1999

AMSLER 2001 — Christine Amsler, *Maisons de campagne genevoises du XVIIIe siècle*, vol. 2, Genève 2001

Arlaud 1908 — Collectif, *s.v.* «Arlaud, Jacques-Antoine», dans Ulrich Thieme, Félix Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. II, Leipzig 1908, p. 110

AS — Archives Saladin (archives privées), déposées aux AEG

BABELON 1965 — Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris 1965

BALTEAU *et alii* 1933-1995 — Jean Balteau *et alii*, *Dictionnaire de biographie française*, Paris 1933-1995, 19 volumes

BLONDEL 1925 — Louis Blondel, «Le château de Dardagny», Heimatschutz, cahier n° 8, 20e année, 1925, pp. 117-124

BRICE 1717 — Germain Brice, *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris 1717[6]

BRULHART 1998 — Armand Brulhart, «L'architecture genevoise au siècle des Lumières · La Maison de Saussure», *Information Immobilière* 1998, n° 36, pp.102-113

BRUN 1987 — Christian Brun, *Jean Jaquet, sculpteur et ornemaniste*, Mémoire de licence non publié, Genève 1987

BUYSSENS 1994 — Danielle Buyssens, «La peinture et la vie artistique à Genève de la Réforme au début du XIXe siècle», dans *Encyclopédie de Genève, tome dixième : Les plaisirs et les arts*, Genève 1994, pp. 226-246

BUYSSENS 1996 — Danielle Buyssens, «Les conditions de la vie artistique à Genève au XVIIIe siècle», *Annales Benjamin Constant*, 1996, vol. 18/19, pp. 272-277

BUYSSENS 2001 — Danielle Buyssens, *s.v.* «Arlaud, Jacques-Antoine», dans *Dictionnaire historique de la Suisse* [publication électronique DHS], Berne version du 1.5.2001

CARLEN 1977 — Georg Carlen, *Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg 1661-1729 · Ein Beitrag zur Geschichte des Schweizerischen Barockmalerei*, Zoug 1977

CHOISY 1947 — Albert Choisy, *Généalogies genevoises : familles admises à la bourgeoisie avant la Réformation*, Genève 1947

CHRIST/DE SACY/SIGURET 1964 — Yvan Christ, Jean S. de Sacy, Philippe Siguret, *Le Marais, ses hôtels et ses églises*, Paris 1964

DANDRÉ-BARDON 1765 — Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai de sculpture*, Paris 1765

DE CHENNEVIÈRES-POINTEL 1847-1850 — Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris 1847-1850

DIMIER 1926-1927 — Louis Dimier, *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun 1627-1690*, Paris – Bruxelles 1926-1927

DUBOIS-MELLY 1882 — Charles Dubois-Melly, *Les mœurs genevoises de 1700 à 1760 d'après les documents officiels pour servir d'introduction à l'histoire de la République et Seigneurie à cette époque*, Genève – Bâle 1882[2]

DUMONT 1973 — Catherine Dumont, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Genève 1973

FABRE 1862 — Augustin Fabre, *Notice historique sur les anciennes rues de Marseille*, Marseille 1862

FERAY 1988 — Jean Feray, *Architecture et décoration en France des origines à 1875*, Paris 1988

FONTANNAZ/BORY 1989 — Monique Fontannaz, Monique Bory, «Le Château de Crans, une œuvre genevoise ?», *Genava*, n.s., XXXVII, 1989, pp. 59-115

FORNARA 1983 — Livio Fornara, *Notice historique sur la maison Calandrini*, étude non publiée, Genève 1983

FORNARA/ROTH 1982 — Livio Fornara, Barbara Roth, «Note sur l'Hôtel Buisson», *Genava*, n.s., XXX, 1982, pp. 99-116

FOURNET 1951 — Charles Fournet, *Genève vue par ses hôtes*, Genève 1951

FÜSSLI 1964 — Otto Füssli (éd.), *Das Bürgerhaus im Kanton Bern*, 2ème partie, Zurich 1964

GALIFFE 1836 — Jacques-Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, tome 3, Genève 1836

GALIFFE 1892 — Jacques-Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, tome 2, Genève 1892[2]

GARNIER 1989 — Nicole Garnier, *Antoine Coypel 1661-1722*, Paris 1989

GLOTON 1979 — Jean-Jacques Gloton, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence · Recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XVe siècle au début du XVIIIe siècle*, Rome 1979

HAAG 1886 — Emile et Eugène Haag, *La France protestante ou la vie des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la Réformation*, Paris 1886[2]

HERZOG 1992 — G. Herzog, *s.v.* «Abeille, Joseph», dans Karl G. Saur (dir.), *Allgemeines Künstlerlexikon · Die bildenden Künstler aller Zieten und Völker*, vol. 1, Munich – Leipzig 1992, pp. 110-111

HEYER 1865 — Théophile Heyer, «Documents inédits sur Jacques-Antoine Arlaud», *Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève* 1865, pp. 213-231

HOFER 1959 — Paul Hofer, *Kunstdenkmäler der Schweiz · Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, vol. II, *Die Stadt Bern : Gesellschaftshäuser und Wohnbauten*, Bâle 1959

HOFSTÄTTER 1993 — Hans H. Hofstätter, «Laienkolleg : Abendländlische Bildkunst-Ursprung Wandel und Bedeutung · Das Haus Davids (1)», *Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, Munich 1993, cahier 1, pp. 42-49

HOMET 1978 — Marie-Claude Homet, «Michel Serre, Tarragone 1658 – Marseille 1733», dans Henri Wytenhove, *La peinture en Provence au XVIIe siècle*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Palais Longchamp, juillet-octobre 1978, Marseille 1978, pp. 137-150

HOMET 1983 Marie-Claude Homet, *Michel Serre 1658-1733*, Aix-en-Provence – Marseille 1983

HOMET 1984.1 Marie-Claude Homet, «Marseille à la fin du XVIIe siècle: quelques aspects de la vie picturale», *Provence historique* 1984, tome XXXIV, fasc. 137, pp. 293-313

HOMET 1984.2 Marie-Claude Homet, «Pierre Parrocel (Avignon 1670 – id. 1739)», dans *La peinture de langue d'Oc 1700-1730,* Centre culturel de l'abbaye de Flaran 1984, pp. 54-57

HOMET 1987 Marie-Claude Homet, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, Aix-en-Provence 1987

KÜNSTLE 1928 Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Fribourg-en-Brisgau 1928

LEHMANN 1994 Dorothee Lehmann, «Betrachtungen zum David-Zyklus: eine kleine Führung», *Winterthurer Jahrbuch*, 1994, pp. 49-59

LESCAZE 1989 Bernard Lescaze, *Guide de la vieille Genève*, Genève 1989

LESCAZE *et alii* 1986-1987 Bernard Lescaze *et alii*, *Plan Billon 1726*, Genève 1986-1987

LOERTSCHER 2001 Thomas Loertscher, *s.v.* «Abeille, Joseph», dans *Dictionnaire historique de la Suisse* [publication électronique DHS], Berne version du 5.6.2001

LÜTHY 1953 Herbert Lüthy, «La République de Calvin et l'essor de la banque protestante en France de la Révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution», *Études suisses d'histoire générale*, vol. 11, 1953, pp. 73-107

LÜTHY 1959 Herbert Lüthy, *La banque protestante en France de la Révocation de l'Édit de Nantes à la Révolution*, vol. I et II, Paris 1959-1961

LÜTHY 1961 Herbert Lüthy, «Une diplomatie ornée de glaces · La représentation de Genève à la Cour de France au XVIIIe siècle», *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. XII, livr. 1, 1960, Genève 1961, pp. 9-42

MAGNE 1932 Emile Magne, *Le Château de Saint-Cloud*, Paris 1932

MARTIN/FATIO/BLONDEL 1912 Camille Martin, Louis Blondel, Edouard Fatio, *La maison bourgeoise en Suisse II · La maison bourgeoise dans le canton de Genève*, Berlin 1912

MÉROT 1990 Alain Mérot, *Retraites mondaines · Aspects de la décoration intérieure à Paris au XVIIe siècle,* Paris 1990

MORGENTHALER 1926 Johann Morgenthaler, *s.v.* «Erlach, d'», dans Victor Attinger, Marcel Godet, Henri Turler (dir.), *Dictionnaire historique et biographie de la Suisse*, vol. 3, Neuchâtel 1926, pp. 5-8

MOULINNEUF 1759 Etienne de Moulinneuf, «Vie de Michel Serre» (1759) dans Philippe de Chennevières *et alii*, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris 1854

NAEF 1980 Bernard Naef, *Le palais Calandrini et ses propriétaires jusqu'à nos jours*, Genève 1980 (brochure non publiée)

NATALE 1980 Mauro Natale, *Le goût et les collections d'art à Genève du XVIIIe au XXe siècles*, Genève 1980

ORDONNANCES... *Ordonnances somptuaires de la Republique de Geneve concernant les habits, ameublemens, mariages, etç.. revûes et aprouvées …*, Genève 1698, 1699, 1702, 1710, 1711, 1717, 1722, 1725, 1747

PALFI 1995 Véronique Palfi, «Le château de l'Impératrice», Journées et nuit du partimoine, Genève 9-10 septembre 1995, édition spéciale du *Vieux-Genève Magazine*, Genève 1995

PARDAILHÉ-GALABRUN 1988 Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime · 3000 foyers parisiens aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1988

PIGLER 1974 Andor Pigler, *Barockthemen · Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974

PITASSI 1992 Maria-Cristina Pitassi, *De l'orthodoxie aux Lumières · Genève 1670-1737*, Genève 1992

PIUZ 1970 Anne-Marie Piuz, «À Genève à la fin du XVIIe siècle: un groupe de pression», *Annales E. S. C.,* n° 2, mars-avril 1970, Paris 1970, pp. 452-462

POIRSON 1907 S. Poirson, *Les Châteaux du Lac Bleu · Le Léman historique, pittoresque, artistique*, Genève 1907

POLLEROSS 1991 Friedrich Polleross, «Between Typology And Psychology: the Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations», *Artibus et Historiae*, 1991, n° 24, pp. 75-118

PONS 1995 Bruno Pons, *Grands décors français reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France 1650-1800*, Paris 1995

PRIS 1975 Claude Pris, *La manufacture royale des glaces de Saint-Gobain 1665-1830: une grande entreprise sous l'Ancien Régime*, Lille 1975

RÉAU 1925 Louis Réau, *Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle*, Paris – Bruxelles 1925

RIGAUD 1845 Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des Beaux-Arts à Genève*, Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève, Genève 1845-1849

ROTH/FORNARA 1986 Barbara Roth, Livio Fornara, *L'Hôtel-de-ville de Genève*, Genève 1986

ROTH-LOCHNER 1980 Barbara Roth-Lochner, «Les boiseries de la salle du Conseil», *Genava*, n.s., XXVIII, 1980, pp.147-154

SALET 1980 Francis Salet, *David et Bethsabée*, Paris 1980

SAYOUS 1935 André-E. Sayous, «Les placements de fortune à Genève depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle», *Revue économique internationale*, 1935.2, pp. 257-288

SAYOUS 1937 André-E. Sayous, «La haute bourgeoisie de Genève entre le début du XVIIe siècle et le milieu du XIXe siècle», *Revue historique*, tome 180, juillet-décembre 1937, n° 2, pp. 30-57

SCHNAPPER 1994 Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle · Collections et collectionneurs dans la France du Grand Siècle*, Paris 1994

SUCKALE-REDLEFSEN 1972 Gude Suckale-Redlefsen, *Die Bilderzyklen zum Davidleben von den Anfängen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Munich 1972

TASSI 1793 Francesco M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti*, Bergame 1793

THORNTON 1986 Peter Thornton, *L'époque et son style · La décoration intérieure 1620-1920,* Paris 1986

TOURNIER 1941 Gaston Tournier, *Le baron Salgas, gentilhomme cévenol et forçat pour la foi*, Le Mas Soubeyran 1941

VAN BERCHEM 1930 Victor van Berchem, *s.v.* «Saladin», dans Victor Attinger, Marcel Godet, Henri Turler (dir.), *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, vol. 5, Neuchâtel 1930, pp. 692-693

VAN MUYDEN 1940 Georges van Muyden, «Jacques-Antoine Arlaud, 1668-1743, miniaturiste genevois célèbre, peintre du Régent», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 2, cahier 3, 1940, pp. 141-149

WALKER 1996 Corinne Walker, «Les pratiques de la richesse · Riches Genevois du XVIIIe siècle», «Être riche au siècle de Voltaire», *Recherches et rencontres*, vol. 8, Genève 1996, pp. 135-160

WALKER 1997 Corinne Walker, «Portraits de famille: le paraître et l'intime, XVIIe-XIXe siècles», dans Roger Durand (éd.), *C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau*, recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux, Genève 1997, pp. 131-340

WALKER 1998 Corinne Walker, «Le pasteur, le banquier et l'héritier au XVIIIe siècle · Figures de la richesse», *Revue du Vieux-Genève*, 1998, pp. 31-43

WEDDE 1995 Nina Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744)*, Francfort 1995

WINIGER-LABUDA 1998 Anastazja Winiger-Labuda, «Les décors de la Maison de Saussure: apport documentaire», *Patrimoine et architecture · «L'architecture et son décor peint»*, n° 4, 1998, p. 36

WYSS 1954 Robert L. Wyss, *s.v.* «David», dans Otto Schmitt, A. Druckenmüller (dir.), *Reallexikon zur deustchen Kunstgeschichte*, vol. 3, Stuttgart 1954, pp. 1083-1119

WYTENHOVE 1978 Henri Wytenhove, *La peinture en Provence au XVIIe siècle*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Palais Longchamp, juillet-octobre 1978, Marseille 1978

Crédits photographiques

Jean Bernard, Aix-en-Provence, fig. 11-13 | Claude Bornand, Lausanne, fig. 14 | Centre des monuments nationaux, Arch. Phot. © CMN, Paris, fig. 10 | CIG, Antonio Masolotti, fig. 2 LESCAZE *et alii* 1986-1987, fig. 3 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1, 4 - 9, 15

Adresse de l'auteur
Armelle Carreras, historienne de l'art
avenue Dumas 9, CH-1206 Genève