

# Un collectionneur d'art contemporain à l'âge néo-classique : le prince Nicolas Borissovitch Youssouppoff (1751-1831)

Autor(en): **Lang, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **2 (2004)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872224>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PAUL LANG

## Un collectionneur d'art contemporain à l'âge néo-classique

Le prince Nicolas Borissovitch Youssouppoff (1751-1831)

Au sein des personnalités les plus marquantes du mécénat et de l'histoire des collections à l'âge néo-classique apparaissent sans conteste les deux figures de Giovanni Battista Sommariva<sup>1</sup> et du prince Nicolas Borissovitch Youssouppoff (fig. 1). C'est par leur rare qualité de collectionneurs de l'art de leur temps que l'on peut les distinguer parmi leurs contemporains amateurs d'art. Pourtant rien à l'origine ne semblait préfigurer cette communauté de goût entre le fils d'un barbier des environs de Lodi en Italie du nord, et le descendant de l'une des plus prestigieuses familles princières de la Russie impériale. Sommariva s'était outrageusement enrichi alors qu'il était maître de Milan sous la seconde République Cisalpine; tandis que Youssouppoff, en sa qualité d'héritier d'une fabuleuse fortune foncière, que l'on disait supérieure à celle des Tsars, peut demeurer à l'ombre de tout soupçon d'enrichissement illicite.

Né en 1751, Youssouppoff abandonne la carrière militaire à l'âge de 21 ans, puis entreprend un voyage de formation en Europe occidentale de 1774 à 1777. C'est à la faveur de ce premier Grand-Tour qu'il semble avoir commencé une activité de collectionneur. Cette vocation le conduit d'abord à s'intéresser à l'art ancien, et plus précisément à la peinture hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle. A Rome, il fait la connaissance de Hackert, avec qui il se lie d'amitié, et qui devient son conseiller et son agent. De ce voyage résulte un premier embryon de collection, que le prince place dans l'hôtel particulier paternel, au quai des Anglais à Saint-Pétersbourg. Cet ensemble est visité en 1778 par l'astronome allemand Johann Bernoulli, qui évoque alors dans son récit de voyage «[...] eine kleine Sammlung von Kostbarkeiten der Kunst» et retient de sa visite la présence des écoles hollandaise, italienne et espagnole<sup>2</sup>. Bernoulli décrit également une bibliothèque qui semble, à la fin des années 1770 déjà, avoir été extrêmement importante; l'édification d'une bibliothèque apparaissant du reste comme inhérente à l'élaboration d'une collection. Bernoulli y repère notamment les *Monumenti antichi inediti* de Winckelmann paru en 1767. La présence de cet ouvrage préfigure manifestement l'identité à venir de cette collection. De septembre 1781 à novembre 1782, Youssouppoff accompagne le Grand-Duc Paul et son épouse dans leur Grand-Tour. L'étape romaine de février à mars 1782, au cours de laquelle Youssouppoff fait notamment la connaissance de Pompeo Batoni,



1 Friedrich Heinrich Füger, *Portrait du prince Nicolas Youssouf en costume espagnol*, 1783? Huile sur toile, 112 x 87 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

constitue bien sûr le premier moment fort de ce déplacement. C'est ensuite à Paris que la délégation séjourne de mai à juin 1782, où, par l'entremise du peintre français Henri-François Viollier, les voyageurs visitent les ateliers de Greuze, Houdon, Joseph Vernet et Hubert Robert.

De 1783 à 1789, le prince est à Turin, en qualité de ministre plénipotentiaire et ambassadeur auprès du royaume de Sardaigne. En outre, de janvier à juillet 1785, il séjourne à nouveau à Rome. Il devient également ambassadeur auprès du Saint-Siège et à la cour de Naples. Mandaté par Catherine II, c'est lui qui négocie alors avec le Pape Pie VI l'obtention des droits de copier les *Loges* de Raphaël pour le Palais de l'Ermitage. Au cours de cette décennie, il remplit encore la fonction d'intermédiaire pour de nombreuses acquisitions et commandes de Catherine II, du Grand-Duc, et d'autres membres de l'aristocratie russe, dont la comtesse Anna Protasova pour ses commandes de portraits par Angelika Kauffmann.

En 1789, Youssoufoff regagne la Russie en passant par Paris, à l'extrême veille de la Révolution. C'est au cours de ces années que, tout naturellement, le collectionneur privilégie l'école italienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme en témoigne le *Giornale delle Belle Arti* qui, en 1785, se fait l'écho de ses acquisitions. Puis, de retour à Saint-

Pétersbourg, il pressent Giacomo Quarenghi pour lui édifier un palais aux références palladiennes, au bord de la Fontanka. Destiné à abriter les acquisitions du prince, l'édifice est doté d'une bibliothèque et de deux galeries de peintures spécialement aménagées. En 1802-03, un voyageur allemand, Heinrich von Reimers, évoque dans un ouvrage intitulé *St-Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts*, une longue galerie où étaient accrochés les Tiepolo et l'école hollandaise, et «dans la salle de billard» une «Galerie des maîtres contemporains» sans spécifier son contenu<sup>3</sup>.

Le prince était devenu directeur des théâtres impériaux, des Manufactures impériales de tapisseries, de verres et de porcelaines. L'avènement de Paul I en 1796 le voit nommer directeur de l'Ermitage, poste honorifique sans réelle influence sur la vie des collections impériales. Après l'assassinat du souverain en 1801, il se retire de ses fonctions et rejoint Paris. Ce séjour déterminant semble être attesté de 1803 au mois d'août 1810. C'est en 1810, alors qu'il réside encore à Paris, qu'il acquiert le château d'Arkhangelskoe, dans les environs de Moscou. Youssouppoff rentre dans son pays à la veille de la campagne de Russie. Après s'être dessaisi du Palais de la Fontanka à Saint-Pétersbourg, il partage son existence, loin de la vie de cour, entre Moscou et Arkhangelskoe. Il refuse de convertir cette propriété à la culture céréalière, mais y fonde, en 1814, une manufacture de porcelaine et de verre. La production n'était pas commercialisée, mais exclusivement destinée à ses propres besoins et accessoirement à des cadeaux. Au cours des vingt dernières années de sa vie, le mécène ne semble plus avoir quitté la Russie, et vit retiré. Il meurt en 1831.

En Russie, il fallut attendre le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle pour assister à l'émergence de collections comparables à celles qui s'étaient constituées en Europe occidentale sous l'Ancien Régime. Dans les années 1790 à 1792, deux voyageurs français écrivent leurs souvenirs sous le nom de Fortia de Piles<sup>4</sup> et estiment encore qu'à Saint-Pétersbourg «le nombre des cabinets précieux est peu considérable», ou encore que «le goût des tableaux, des bibliothèques, des collections, est assez peu répandu». Les acquisitions ne pouvaient en effet s'effectuer qu'à la faveur de déplacements des collectionneurs en Europe occidentale, puis par l'entremise d'agents, le marché de l'art étant alors en Russie à peu près inexistant.

Pour bien comprendre la démarche de Youssouppoff, il convient de se reporter aux considérations de Louis Viardot, publiées en 1860, qui établit en postulat le fait que les collectionneurs russes aient eu à subir «l'irréparable désavantage des derniers venus»<sup>5</sup>. L'éducation esthétique et le goût du prince Nicolas Borissovitich ne purent en effet s'élaborer – tant en ce qui concernait l'art ancien que contemporain – qu'à partir de la connaissance et, partant, du désir d'acquérir des œuvres souvent inaccessibles. Pour



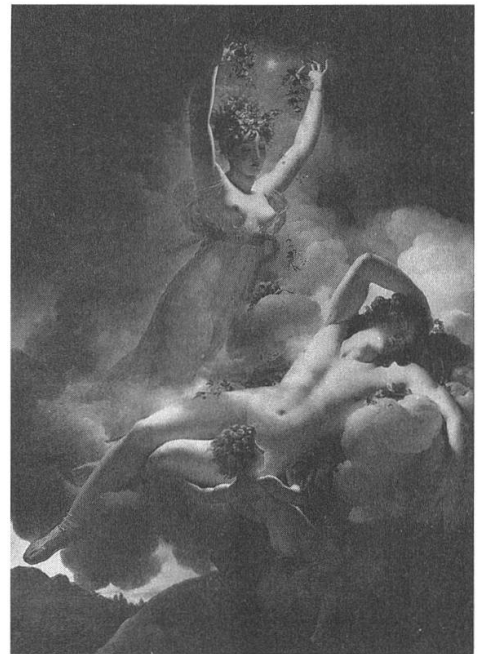
2 Antonio Canova, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, 1794-96. Marbre, 137 x 172 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage

tenter de remédier à l'impossibilité de leur acquisition, il semble que le prince, pour ce qui concerne sa collection d'art contemporain, ait eu recours à un certain nombre de succédanés, tandis que les copies n'ont apparemment affecté que sa collection d'art ancien. A titre d'exemple, mentionnons une copie de l'*Évangéliste Saint-Jean* du Dominiquin de la collection Giustiniani, vue par Bernoulli en 1778.

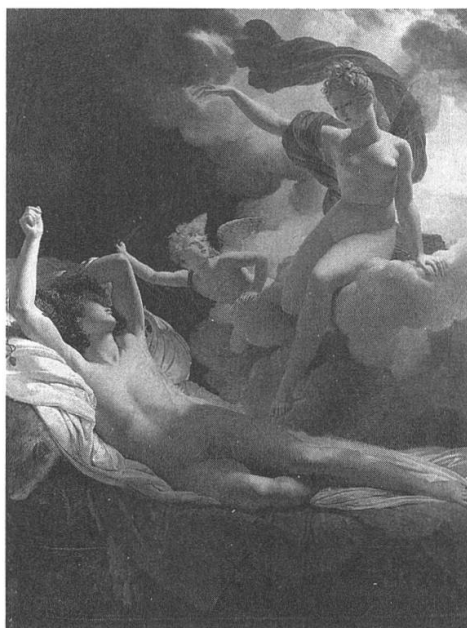
Or un succédané peut être une seconde version par rapport à une version initiale d'un marbre de Canova. Ainsi, en tant qu'ambassadeur auprès du Saint-Siège, Youssouppoff a pu admirer le fruit de la commande de 1787 du colonel John Campbell: le célèbre groupe *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*<sup>6</sup>. On sait que, contre toute attente, Canova ne livra jamais la sculpture à son commanditaire et décida de la garder pour lui-même dans son atelier à Rome, même s'il se résolut à la vendre en 1800 à Joachim Murat. De retour en Russie, Youssouppoff commande le 27 septembre 1794 au sculpteur une seconde version achevée deux ans plus tard (fig. 2). Pour cette seconde version, et contrairement à ses habitudes, Canova exécute un nouveau plâtre, conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York. Il ne s'agit en effet pas d'une réplique, la variante la plus significative par rapport à la version initiale étant le costume de Psyché avec les jambes recouvertes, selon la volonté expresse du commanditaire. Les dimensions ne sont d'ailleurs pas identiques, la version Youssouppoff étant un peu moins haute (137 au lieu de 155 cm), mais un peu plus large (172 au lieu de 168 cm). Le prince semble avoir pris la juste mesure de l'importance de cet enrichissement. Il place le groupe à Arkhangelskoe dès 1810, dans une salle spécifique baptisée «Salle de l'Amour».

Son intérêt pour ce marbre est en outre attesté par l'existence d'un tableau intitulé *L'Amour et Psyché*, d'après le groupe de Canova mentionné dans un catalogue posthume de la collection, paru en 1839. De Canova, Youssouppoff possédait encore *l'Amour ailé*, qui s'avère également être une seconde version, et en l'occurrence une interprétation allégorique du portrait du jeune prince Lubomirsky. Avec Canova, Youssouppoff se révélait être prospectivement le concurrent de son rival Sommariva, qui n'entra au demeurant en relation avec le sculpteur qu'en 1800-01. C'est la raison pour laquelle Sommariva ne dut se contenter que d'une des cinq versions non autographe du groupe de *L'Amour et Psyché*, réalisée par Tadolini, l'élève du maître, précisément à partir du plâtre Youssouppoff que Canova lui avait confié pour faire face à l'engouement pour ce groupe. Cette version, réalisée bien plus tard en 1823-24, est toujours visible à la Villa Sommariva à Tremezzo.

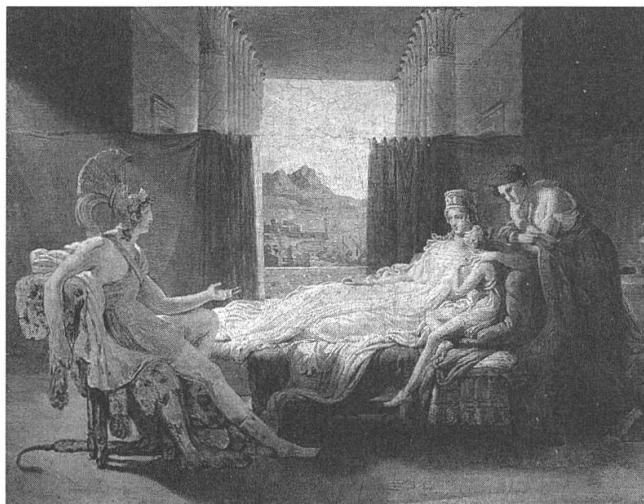
Au Salon de 1810, Youssouppoff, qui séjourne à Paris probablement depuis sept années, voit *L'Aurore et Céphale* de Pierre-Narcisse Guérin. Ce tableau est le fruit d'une commande de Sommariva, et par conséquent inaccessible. Là encore, le prince commande à l'artiste une seconde version, qui lui sera livrée l'année suivante (fig. 3). Cependant, la particularité de ce succédané est qu'il se réfère à une version initiale qui elle-même a un statut de succédané. Nous savons en effet, grâce à une lettre de Julie Candaille adressée à Girodet et publiée par Thomas Crow<sup>7</sup>, que Sommariva avait voulu à l'origine, en 1809, se porter acquéreur de *l'Endymion* de Girodet, formulation canonique de l'érotisme lunaire qui avait été présenté au Salon de la Terreur. N'étant pas parvenu à ses fins, Sommariva s'était orienté non seulement vers Guérin, autre émule de David, mais aussi vers un autre sujet: *Aurore et Céphale*. Vers un autre sujet, mais pas vers un autre thème, puisqu'il s'agit toujours du désir d'une déesse pour un mortel beau et inconscient. Il semble donc que Sommariva, contrairement à Youssouppoff, se soit préservé de la quête d'un succédané trop littéral. Là encore, la version Youssouppoff se distingue par de notables variantes, elles-mêmes probablement aussi fruit de la volonté de Sommariva, très soucieux d'exclusivité, comme l'on sait. La variante la plus essentielle nous paraît être le bras droit, donné à voir relevé, dans une attitude reprise de *l'Endymion*, référence à l'œuvre initiale de ce complexe. L'importance de ces variantes a du reste justifié l'exécution d'une étude peinte propre à la version Youssouppoff. C'est au même titre que la seconde version du marbre de Canova avait



3 Pierre-Narcisse Guérin, *L'Aurore et Céphale I*, 1811. Huile sur toile, 251 x 178 cm. Moscou, Musée Pouchkine



4 Pierre Narcisse Guérin, *Iris et Morphée*, 1811. Huile sur toile, 251 x 178 cm. Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage



5 Pierre Narcisse Guérin, *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* (esquisse), 1815. Huile sur toile, Moscou, Musée Pouchkine

justifié l'exécution d'un nouveau plâtre. Et là encore, la version Youssouppoff est de format légèrement plus modeste (251 au lieu de 255 cm en hauteur, 178 au lieu de 186 cm en largeur) comme pour signaler qu'il ne s'agit précisément que d'une seconde version. Une autre spécificité de la version russe, non des moindres, est qu'elle est associée à un pendant *Iris et Morphée* (fig. 4). Cette association est le fruit de la volonté du prince, et l'apanage de cette seconde version, rendant évidemment par là même plus manifeste le statut d'original de l'œuvre.

Cependant, un succédané peut aussi être une esquisse, comme en témoigne précisément l'acquisition de l'esquisse de Pierre-Narcisse Guérin pour *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* (fig. 5), présenté au Salon de 1817. Relevons en outre que le statut d'œuvre préparatoire n'est pas précisé dans la mention du tableau dans le catalogue posthume de 1839.

Secondes versions avec variantes, esquisses, on discernera là une structure intertextuelle au sein de la collection d'art contemporain du prince, au sens où un certain nombre de commandes ou d'acquisitions majeures s'effectuent en référence à une œuvre initiale. Plus fondamentalement, ce recours récurrent au succédané peut renvoyer à l'acception de l'art néo-classique comme succédané d'un art enfoui, celui des *Monumenti antichi*.



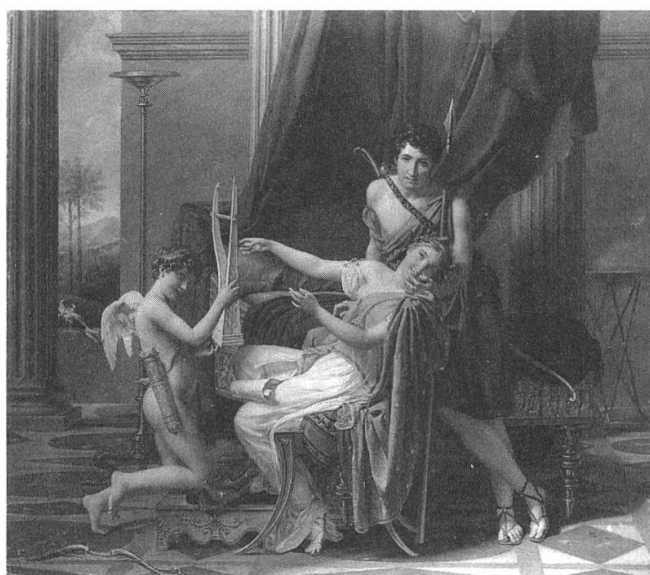
6 Antoine-Jean Gros, *Portrait équestre du prince Boris Youssouppoff*, 1809. Huile sur toile, 321 x 266 cm. Moscou, Musée Pouchkine

Cette démarche peut d'ailleurs se limiter à une demande de reprise d'un motif apprécié dans une œuvre antérieure. Ainsi, au Salon de 1808, le prince admire le *Portrait équestre de Jérôme Bonaparte*, présenté par Gros. Il commande alors à l'artiste un portrait équestre de son fils, en exigeant la citation du motif de la monture (fig. 6). Ce *Portrait équestre du prince Boris Youssouppoff* lui sera livré une année plus tard, en 1809.

Seconde version avec variantes, esquisse, citation d'un motif, le collectionneur ira jusqu'à la commande de paraphrase. En effet, à la faveur de son séjour romain en 1785, alors ambassadeur auprès du Saint-Siège, Youssouppoff a vu le *Serment des Horaces* de David, tableau manifeste de la nouvelle mouvance, que l'artiste expose avec le retentissement que l'on sait dans son atelier à Rome avant de l'envoyer au Salon de 1785. Dans l'impossibilité d'acquiescer le fruit d'une commande royale, il cherche dès lors à obtenir une autre œuvre de David par l'intermédiaire d'Hubert Robert. Ainsi, dans une lettre de ce dernier adressée à Youssouppoff et datée du 14 novembre 1787, Robert précise que David est surchargé «de travail autant pour le roi que pour d'autres personnalités<sup>8</sup>» et ne peut donc répondre à son attente. En 1802, de retour en Russie, le prince se résigne alors à commander une paraphrase du *Serment des Horaces* à Armand-Charles Caraffe.

Il faut attendre le séjour parisien du prince sous l'Empire et la fin des années 1800 pour que Youssouppoff entre en relation avec le chef de file de l'école française. Leurs





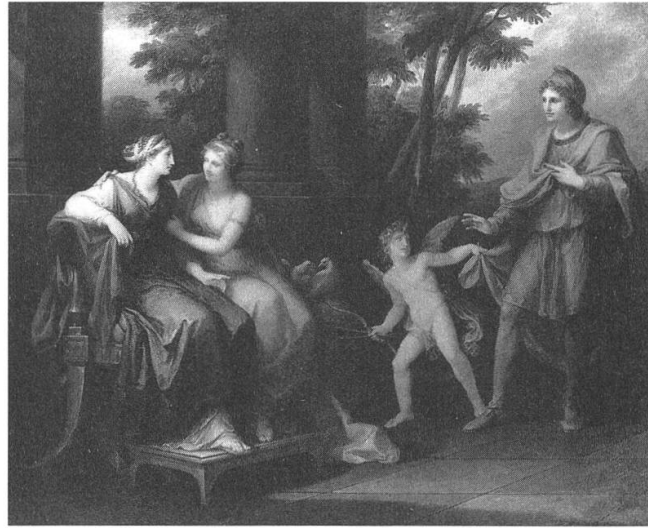
7 Jacques-Louis David,  
*Sappho, Phaon et l'Amour*, 1809.  
Huile sur toile, 225 x 262 cm.  
Saint-Pétersbourg, Musée de  
l'Ermitage

rappports deviennent si étroits que les tableaux acquis par Youssouppoff à Paris sont regroupés dans l'atelier de David, avant d'être envoyés en Russie. Ce service rendu à l'amateur russe nous apprend, grâce à une lettre de David à Youssouppoff du 1<sup>er</sup> octobre 1811<sup>9</sup>, que l'artiste avait une parfaite connaissance d'une grande partie de la collection constituée par le prince. Mais avant tout, c'est une caution apportée à la collection Youssouppoff par la figure de proue de l'école française que ce rôle de transitaire joué par l'artiste met en exergue.

Et de cette singulière amitié entre l'artiste régicide et le prince résulte, le 9 juin 1808, la commande d'un tableau charnière dans la production de David: *Sappho, Phaon et l'Amour* (fig. 7). On n'insistera jamais assez sur le fait qu'il s'agit ici du premier tableau de David ayant pour thème des amours antiques, depuis *Pâris et Hélène* de 1788, peint vingt ans plus tôt pour un autre aristocrate, le comte d'Artois. Cette composition renoue donc avec la production destinée à une clientèle aristocratique d'Ancien Régime. Mais elle n'en est pas anachronique pour autant: elle préfigure au contraire la période bruxelloise, non seulement et significativement par ses recherches chromatiques, mais aussi pour la première fois par le recours à une formule selon laquelle les protagonistes mobilisent la participation du spectateur et ne sont plus exclusivement acteurs de la scène figurée. Ce procédé de portraitiste apporte une contribution à la perception du sentiment de réalité, et met en relief la question de l'intrusion de la réalité dans le monde de la fable.

Enfin, il convient de rappeler qu'à la fin des années 1800 David était occupé par les commandes impériales des tableaux du Sacre. Le tableau Youssouppoff a par conséquent été peint dans la clandestinité, comme l'atteste une lettre de l'artiste du 25 octobre 1808,

8 Angelika Kauffmann, *Venus convainc Hélène de répondre aux sentiments de Pâris*, 1790. Huile sur toile, 102 x 127,5 cm. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage



adressée au comte Daru, l'Intendant général de la Maison de l'Empereur: «je ne m'occuperai point d'autres ouvrages et que d'ailleurs les étrangers, instruits de mon état, ne feront aucune démarche pour avoir de mes ouvrages, mon temps et mon talent étant entièrement consacrés à mon souverain». Dans ces conditions, on comprend aisément pourquoi l'œuvre ne fut pas présentée au Salon. Et pour expliquer la curieuse absence de dessins préparatoires pour ce tableau, Brooks Adams va jusqu'à émettre l'hypothèse que David aurait pu les détruire par prudence, afin de ne laisser aucune trace de ce secret<sup>10</sup>.

Il ne nous échappe pas qu'il s'agit ici d'un «sujet gracieux», exécuté dans le «style gracieux». Ce caractère plus aimable, marqué notamment par ces formes alanguies, était déjà perceptible dans les tableaux de Guérin, et a pu être considéré comme le témoignage d'une interprétation restrictive de la tradition classique. Cependant, dans les années 1780 déjà, alors que le prince cherche à acquérir un tableau de David dans l'esprit du *Serment des Horaces*, il s'est aussi montré sensible à une mouvance stylistique moins sévère, comme en témoigne à titre d'exemple son engouement pour Pompeo Batoni et pour Angelika Kauffmann, à qui le prince ne commanda pas moins de huit tableaux, dont *Venus convainc Hélène de répondre aux sentiments de Pâris* en 1790 (fig. 8). Ces attirances multiples et contradictoires ont pu le porter à acquérir des sujets d'intérieur de formats plus réduits, illustrant des scènes de la vie quotidienne. On songe ici à Boilly, dont il possédait notamment l'admirable *Jeux de billard*, présenté au Salon de 1808; on songe aussi à des scènes de genre ou à des paysages de Demarne, Taunay ou Drolling, allant même jusqu'à évoquer une familiarité avec des œuvres hollandaises du xvii<sup>e</sup> siècle.

Le prince peut ainsi apparaître comme un véritable fédérateur des différents courants à l'âge néo-classique; et nul doute qu'il aurait approuvé le pluriel apposé à la notion de néo-classicismes pour le titre du présent colloque.

Cependant, cette volonté fédératrice n'a eu aucune incidence sur la vie des institutions. Youssouppoff ne fut pas un théoricien: retiré à Arkhangelskoe et dans une Moscou alors provincialisée, il semble avoir constitué sa collection prioritairement pour son propre *bon plaisir*. Il s'oppose en cela à son aîné le comte Stroganoff, président de l'Académie des beaux-arts, dont le palais à Saint-Pétersbourg était accessible à tout intéressé. Et c'est dans la perspective d'une plus large diffusion des œuvres réunies que Stroganoff publia un catalogue, paru en 1793 et réédité en 1800. Dans le bref *Avertissement* à ce catalogue<sup>11</sup>, les idées qui ont déterminé son activité de collectionneur sont clairement exprimées. Une décennie avant les stratégies d'auto-réhabilitation, bien connues, de Sommariva, Stroganoff y fustige les personnes amassant des œuvres d'art par vanité, en sacrifiant à une mode, à l'opportunisme ou à un calcul politique. Sommariva a encouragé la diffusion des œuvres qu'il avait accumulées, il a eu recours à la gravure, ainsi qu'à la peinture sur émail, mais la correspondance avec son fils témoigne de la nature résolument mercantile de ces démarches. Comparativement à Stroganoff et à Sommariva, Youssouppoff n'a certes pas cherché à contribuer à l'édification d'un plus large public. Sa collection est demeurée difficile d'accès, comme l'attestent des témoignages récurrents, ainsi que nos deux Français de passage à Saint-Pétersbourg au début des années 1790: «Le prince Youssouppoff a, dit-on, de beaux tableaux et une jolie bibliothèque [...] un de nous l'ayant rencontré en Italie, il y a quelques années, le prince lui parla beaucoup de ses livres, et du plaisir qu'il aurait à les lui montrer, s'il venait jamais à Pétersbourg. Cette promesse, quoique renouvelée plusieurs fois sur les lieux, n'a eu aucun effet. [...] les savans doivent être communicatifs.»<sup>12</sup> C'est précisément en terme de communication que la collection Youssouppoff n'a pas été diffusée du vivant du prince par le truchement d'un catalogue. Il a fallu pour cela attendre le catalogue posthume réalisé par son fils et publié en français en 1839<sup>13</sup>. Nicolas Borissovitch nous semble en la matière avoir été un grand velléitaire puisque, dès 1778 en effet, il songe à diffuser sa collection par la gravure. Il entreprendra même l'établissement d'une documentation qui aurait pu servir de base à la publication d'un catalogue. Le prince a ainsi commandé à différents artistes russes des copies dessinées de chacun de ses tableaux. Cet ensemble, achevé entre 1827 et 1829, comporte 502 copies dessinées réparties en cinq volumes in folio, (trois pour la galerie de peintures et deux pour la sculpture), conservés au Château Arkhangelskoe. Cependant, le texte de cette publication n'a jamais été écrit et seules quelques œuvres ont été diffusées sur porcelaine, objets réalisés dans la propre manufacture du prince. Ces cinq albums rendent compte par intermittence de l'accrochage et notoirement de

l'absence de systématique de celui-ci. Cette caractéristique significative dans la présentation a été remarquée par un biologiste français, Le Cointe de Laveau, qui publia en 1824 un *Guide du voyageur*<sup>14</sup>. Conformément à une tradition établie par des collectionneurs comme Pierre Crozat ou le comte de Brühl, les tableaux contemporains semblent avoir été associés à la peinture ancienne. Ce mode d'accrochage pourrait avoir perduré jusqu'à la dispersion de la collection à la suite de la révolution de 1917, comme en témoigne Louis Réau en 1913<sup>15</sup>, considérant encore que «le classement et la présentation des tableaux laissent à désirer». Cette absence de systématique dans l'accrochage nous paraît souligner la maintenance de cet esprit de confidentialité.

L'activité de Youssouppoff se déploie, après la Révolution française, dans le contexte de la mutation du statut social du collectionneur et de l'influence de cette mutation sur la production artistique, dont la problématique a été examinée par Francis Haskell. En tant qu'aristocrate russe, on peut considérer qu'il est demeuré à l'abri de ces bouleversements et qu'il a su, dans une certaine mesure, bénéficier de la dispersion des œuvres précipitées sur le marché dans le contexte révolutionnaire. Youssouppoff a su aussi profiter d'une disponibilité nouvellement acquise par un certain nombre de peintres, souvent expatriés après 1789. On songe ici notamment à Madame Vigée-Lebrun qui demeura en Russie de 1795 à 1801, et dont il possédait six tableaux, mais aussi à Nicolas de Courteilles et à Armand-Charles Caraffe.

Si le prince s'est distingué par son intérêt passionné pour l'art de son temps, il s'est tenu cependant à l'écart des nouveaux courants initiés par Géricault à partir du Salon de 1812. Le hasard a voulu qu'il meure en 1831, l'année où Delacroix envoyait au Salon *La Liberté guidant le peuple*, autre tableau manifeste d'une autre nouvelle mouvance.

- 1 Au sujet de Sommariva, cf. Francis Haskell, *An Italian Patron of French Neo-Classical Art* (The Zaharoff Lecture for 1972), Oxford, 1972; «More about Sommariva», *The Burlington Magazine*, octobre 1972, pp. 691-695; «An Italian Patron of French Neo-Classical Art», in: *Past and Present in Art and Taste: Selected Essays*, New Haven/Londres 1987, pp. 46-64; Fernando Mazzocca, «G.B. Sommariva o il borghese mecenate: il cabinet neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo», *Itinerari* II, 1981, pp. 145-293.
- 2 Johann Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, vol. V, Leipzig, 1780, pp. 82-86, 170.
- 3 Heinrich von Reimers, *St.-Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts*, Saint-Petersbourg, 1805, vol. II, p. 374.
- 4 Fortia de Piles, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemarck, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790-1792*, Paris, 1796, vol. III, p. 41; vol. IV, pp. 107-108.
- 5 Louis Viardot, *Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, Paris, 1860 (3<sup>e</sup> éd. augmentée), p. 369.
- 6 Mario Praz et Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milan, 1976, N<sup>os</sup> 84-85, p. 100.
- 7 Thomas Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/Londres, 1995, p. 262.

- 8 Y. Zolotov, «Les lettres des peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les archives soviétiques», *Le Messager de l'histoire de la culture mondiale* 5, 1958, p. 152 [en russe];  
I. A. Kuznecova, «La collection de peintures du prince Nicolas B. Jusupov», in: *Le Siècle des Lumières. Russie, France: matériaux d'une conférence*, Moscou, 1989, p. 266 [en russe].
- 9 Serge Ernst, *Yusupovskaya Galerya – Frantsuskaya Skola* [Galerie Youssouppoff – Ecole française], Leningrad, 1924, pp. 268–269.
- 10 Brooks Adams, «Painter to Patron: David's Letters to Youssouppoff about the *Sapho, Phaon and Cupid*», *Marsyas* 19, 1977–78, pp. 29–36.
- 11 A. de Stroganoff, *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*, Saint-Pétersbourg, 1793.
- 12 Voir note 4, Paris 1796, vol. iv, pp. 107–108.
- 13 *Musée du prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines qui se trouvent dans l'hôtel de son excellence à Saint-Pétersbourg*, Saint-Pétersbourg, 1839.
- 14 G. Le Cointe De Laveau, *Guide du Voyageur à Moscou*, Moscou, 1824, pp. 277–278.
- 15 Louis Réau, *Les villes d'art célèbres: Saint-Pétersbourg*, Paris, 1913, pp. 158–162.

## SUMMARY

Prince Nicolas Borissovitch Youssouppoff, although still little known, is one of the major figures of patronage and of the history of collections around 1800. Some attempts have been made to analyse the strategies of this personality, a figure who stood out because of his interest in the art of his own times, an interest that was due to his frequent sojourns in Italy and in France. His activity was taking place in the aftermath of the French Revolution, at a time when the social status of the collector was undergoing some changes. As a Russian aristocrat he was protected from many of the upheavals, and was able, to a certain extent, to benefit from the dispersal of works of art which had to be put on the market as a result of the revolutionary events. He was also able to profit from the increased availability of a certain number of painters such as Vigée-Lebrun, who had often been forced into exile after 1790.

The fact that he was Russian meant that, to quote Louis Viardot, he suffered 'l'irréparable désavantage des derniers venus' ('the irremediable disadvantage of those who arrive too late'), and his taste could only be formed thanks to the knowledge of works which often remained out of his reach. In order to find a solution to the fact that he could not purchase them, he seems to have contented himself with a number of substitutes (second versions with variations, sketches, use of a motif, paraphrase). This repeated recourse to the 'Ersatz' may well, in turn, constitute a reference to the understanding of neo-classical art as being itself a substitute for a buried art, that of Winckelmann's *Monumenti antichi*. It has become apparent that, unlike his older contemporary, Count Stroganoff, Youssouppoff did not try to educate a wider public. Nor was he, in relation to the institutions of the time, a theoretician. His divergent interests led him to acquire works which were in the tradition of the severity and heroism typical of David's school, but also paintings which were produced in a much less severe artistic style (Batoni, Kauffmann). He can thus come across as one who reunited different and often contradictory neo-classical tendencies; his vocation can be compared with that of his contemporary, Giovanni Battista Sommariva.