Augsbourg-Paris et retour. Itinéraires de quelques graveurs allemands au lendemain de la guerre de Trente Ans

Augsburg-Paris and return. Itinerary of some German engravers after the Thirty-Years War

Flora Herbert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/1561>

DOI : 10.4000/estampe.1561

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Flora Herbert, « Augsbourg-Paris et retour. Itinéraires de quelques graveurs allemands au lendemain de la guerre de Trente Ans », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 263 | 2020, mis en ligne le 29 décembre 2020, consulté le 22 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1561> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1561>

Ce document a été généré automatiquement le 22 juin 2021.

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Augsbourg-Paris et retour. Itinéraires de quelques graveurs allemands au lendemain de la guerre de Trente Ans

*Augsburg-Paris and return. Itinerary of some German engravers after the
Thirty-Years War*

Flora Herbert

- ¹ Quelques burinistes originaires d'Augsbourg sont connus pour avoir séjourné à Paris dans les années qui suivirent la fin de la guerre de Trente ans. Ils se distinguent toutefois des graveurs augsbourgeois qui, dans ces mêmes années, s'adonnèrent toujours davantage à la copie de modèles édités à Paris. Ce constat mérite d'être interrogé, en tenant compte notamment de la situation dans laquelle se trouvait le Saint-Empire, et en particulier Augsbourg, après la paix de Westphalie. Contrairement à Paris qui jouissait alors d'une réputation internationale en matière de taille-douce, cette ville impériale libre n'était en effet plus ce qu'elle avait été un siècle plus tôt. Entre 1618 et 1648, la ville avait perdu une grande partie de ses richesses et près de la moitié de ses habitants. Pendant près d'un demi-siècle, la fabrication et l'édition d'estampes avaient ainsi été nettement ralenties. Pour remédier à cette situation et faire croître la population, tout comme les richesses de la ville, le conseil municipal misa sur le développement des arts et du commerce¹. Une des premières impulsions allant dans ce sens fut donnée par le commerce de pièces d'orfèvrerie en argent, exportées notamment vers la France². D'autres domaines, dont l'estampe, prirent ensuite le relais³. Au sortir de la guerre de Trente Ans, moins d'une dizaine de graveurs en taille douce étaient toutefois établis à Augsbourg, soit trois fois moins qu'un siècle plus tard⁴. À défaut d'ateliers importants sur place, les graveurs furent par conséquent amenés à quitter la ville pour se former. Ils partirent en direction de centres d'édition où la production gravée avait été moins affectée par la guerre, en Allemagne, mais parfois aussi à l'étranger.

Bartholomäus II Kilian

- 2 Il en va ainsi pour Bartholomäus II Kilian (1630-1696)⁵. Membre d'une ancienne famille de graveurs établis à Augsbourg, il fut d'abord formé dans sa ville natale auprès de son père, Wolfgang Kilian (1581-1662). Celui-ci l'envoya ensuite à Francfort-sur-le-Main, afin qu'il y poursuive son apprentissage auprès de Matthäus Merian (1593-1650). Il travailla durant deux ans au sein de son atelier puis, vers 1650, probablement après la mort de son maître, partit pour Paris. C'est ce que relate un manuscrit du XVIII^e siècle, attribué à Georg Christoph Kilian (1709-1781)⁶. Selon l'auteur de ces biographies d'artistes, c'est dans l'atelier de Merian que Bartholomäus II Kilian aurait été encouragé à partir en France⁷. L'auteur poursuit en expliquant que son départ aurait été motivé par le niveau d'excellence de la taille-douce atteint par Paris – un niveau dont il considère qu'il n'y avait alors pas d'équivalent en Allemagne. Des gravures témoignent par ailleurs de la présence de Kilian à Paris peu après 1650. Il s'agit avant tout de planches à thématiques religieuses gravées au burin. Selon lui, les gravures que Kilian réalisa en France et qui furent éditées à Paris connurent un certain succès en Allemagne. Il cite en particulier deux planches, l'une d'après Henri Testelin (ill. 1), l'autre d'après Philippe de Champaigne⁸.

Ill. 1. Bartholomäus II Kilian d'après Louis Testelin, *Le Christ mourant sur la Croix*, burin, diffusée par Nicolas de Poilly, une image en trois feuilles montées, 1146 x 630 (coup de pl.). BnF, Estampes, AA-7 (Kilian, Bartholomäus).

- 3 Bartholomäus II Kilian ne s'installa toutefois pas à Paris de manière définitive. On le sait de retour à Augsbourg vers 1655, où il se maria en 1657 et poursuivit sa carrière en se consacrant principalement au portrait et à la gravure de thèse⁹. En dépit de son séjour à Paris, on peut remarquer que, contrairement à certains de ses contemporains augsbourgeois, Kilian ne se spécialisa pas dans la copie d'estampes parisiennes. Il édita

certaines quelques gravures à l'eau-forte d'après Charles Le Brun mais ces planches paraissent peu représentatives de sa carrière de buriniste¹⁰. Une fois de retour en Allemagne, Kilian resta malgré tout marqué par ce séjour à l'étranger, en particulier dans sa production de portraits gravés (ill. 2).

Ill. 2. Bartholomäus II Kilian, *Portrait de Philipp Kilian*, burin, éditée à Augsbourg en 1686, 395 x 281 (coup de pl.). BnF, Estampes, SNR-3 (Kilian, Bartholomäus).

- 4 Tout en l'adaptant, il continua à avoir recours à la formule répandue par des graveurs actif à Paris. Quant à sa manière de graver, elle est aussi en grande partie marquée par son séjour en France. L'association entre tailles parallèles ou croisées et tailles courtes ou pointillées, utilisée notamment pour le rendu des carnations, en témoigne. Celle-ci se distingue nettement de la manière de graver au burin dont la famille Kilian avait été représentative par le passé et qui se caractérise par des tailles moins variées, davantage dominée par un système de tailles croisées ou parallèles. Cette nouvelle manière de graver des portraits venue de France eut un certain succès en Allemagne et Bartholomäus II Kilian semble avoir encouragé d'autres graveurs de la ville à lui emboîter le pas, à commencer par son frère, Philipp Kilian (1628-1693)¹¹. Il fut ainsi présenté comme l'exportateur de cette nouvelle manière de graver des portraits qui fut décrite comme « française »¹².

Les frères Hainzelmann

- 5 L'exemple de Bartholomäus II Kilian encouragea peut-être d'autres graveurs augsbourgeois à poursuivre leur formation en France. Dans les années qui suivirent le retour de Kilian à Augsbourg, les frères Elias (1640-1693) et Johann (1641-vers 1693) Hainzelmann partirent en effet à leur tour en direction de Paris. Il semblerait que

l'aîné, Elias Hainzelmann, soit parti en premier et ait été suivi par son frère¹³. Tel Kilian, ils étaient avant tout burinistes.

Ill. 3. Johann Hainzelmann d'après une peinture de Ferdinand Voet, *Michel François Le Tellier, marquis de Louvois*, burin, éditée à Paris en 1686 par Johann Hainzelmann, 303 x 217 (coup de planche). BnF, Estampes, Ec-15 (b)-fol, fol. 14, n° 19 (2015).

- 6 Durant leur carrière parisienne, ils se consacrèrent en particulier au portrait (ill. 3), tout comme aux planches d'inspiration religieuse¹⁴, avec une prédilection pour les inventions de Sébastien Bourdon (ill. 4), ce qui a été fréquemment souligné par les commentateurs dès le XVII^e siècle¹⁵.

Ill. 4. Johann Hainzelmann d'après Sébastien Bourdon, *Annonciation*, burin, éditée à Paris chez Guillaume Vallet. BnF, Estampes, Ec-15 (b)-fol, fol. 1, n°1 (2015).

- 7 Au XVIII^e siècle, les auteurs mentionnant ces deux frères ont par ailleurs régulièrement mis en avant l'idée d'un passage dans l'atelier de François de Poilly¹⁶. Si cela n'a pas été attesté par les archives¹⁷, il arrive effectivement que les Poilly soient cités dans la lettre de leurs planches (ill. 5).

Ill. 5. Elias Hainzelmann d'après Annibal Carrache, *Vierge à l'Enfant* (*Ne suscite neque Evigilare facias Dilectum meum...*), burin, éditée par François de Poilly, 432 x 490 (coup de pl.). BnF, Estampes, Réserve Aa-13-boite fol, fol. 23.

- 8 À plusieurs reprises, les frères François et Nicolas de Poilly ont été mentionnés comme des intermédiaires entre la France et l'Allemagne en matière d'estampe. On retrouve notamment cette idée chez Joachim von Sandrart en 1675¹⁸. Johann Friedrich Christ (1700-1756), qui fut professeur à l'université de Leipzig durant la première moitié du XVIII^e siècle, a également exprimé cette idée. Dans le deuxième volume d'une histoire des arts restée inachevée mais dont les premiers volumes parurent en 1749, il écrit ainsi que « les deux frères François et Nicolas de Poilly de Paris enseignèrent leur art à de nombreux [graveurs] et entretenirent des relations amicales avec les Allemands »¹⁹. Les frères Hainzelmann retournèrent toutefois eux aussi en Allemagne. Elias Hainzelmann fut le premier à quitter Paris. À partir du milieu des années 1670 il était de retour à Augsbourg pour y poursuivre une carrière de portraitiste (ill. 6).

Ill. 6. Elias Hainzelmann d'après une peinture de Joseph Werner, *Portrait de Leonhard II Weiss, bourgmestre d'Augsbourg*, Augsbourg, 473 x 427 (dim. feuille). BnF, Estampes, Ec-15 (b)-fol, fol. 45, n° 56 (2015).

- 9 Johann Hainzelmann, quant à lui, semble avoir souhaité dans un premier temps demeurer en France. En 1677 il se convertit au catholicisme, se maria avec Françoise Charlotte Clousier²⁰, fille du libraire Germain Clousier, et se fit naturaliser français²¹. Il était encore à Paris le 21 décembre 1687 où il est cité en tant que « graveur du Roy » mais quitta néanmoins la France en 1688, semble-t-il à la suite du décès de sa femme²². Plutôt que de retourner à Augsbourg, il se rendit alors à Berlin, afin de se mettre au service de l'électeur de Brandebourg en tant que graveur et portraitiste²³. Et il est probable que sa formation parisienne ait ici joué en sa faveur. Une fois de retour en Allemagne, les portraits des frères Hainzelmann ont en effet, comme ceux de Kilian, été considérés comme gravés dans une manière qualifiée de française – idée qui se trouve exprimée de manière valorisante dès la *Teutsche Academie* de Joachim von Sandrart en 1675²⁴, soit avant même le retour de Johann Hainzelmann. Les frères Hainzelmann ne comptent cependant pas, eux non plus, parmi les graveurs allemands investis dans la copie de planches éditées à Paris.

La famille Küsel

- 10 De ce point de vue, ces burinistes se différencient nettement des Küsel, une autre famille de graveurs originaires d'Augsbourg. De la même génération que Bartholomäus II Kilian, les frères Melchior (1626-1683) et Matthäus (1629-1681) Küsel envisagèrent leur rapport aux modèles français d'une toute autre manière. Certes, on retrouve aussi la marque de modèles parisiens dans certains de leurs portraits (ill. 7).

III. 7. Matthäus Küsel d'après Johann Ulrich Mayr, *Portrait de Carl Sulzer*, burin, 295 x 228 (coup de pl.). BnF, Estampes, Ec-14 (c)-fol., fol. 43, n° 27 (2015).

- 11 Mais, bien que la question de la nature des contacts des frères Melchior et Matthäus Küsel avec la France soit plus problématique, la référence à l'estampe française prend une toute autre envergure dans leur carrière. Melchior Küsel fut, lui aussi, formé à Francfort-sur-le-Main auprès de Merian. Contrairement à Kilian, il ne semble néanmoins pas avoir poursuivi sa formation en France²⁵. En 1650, à la mort de Merian, il retourna s'établir dans sa ville natale²⁶. Il y fonda un important atelier, où travaillaient son frère Matthäus Küsel et leurs filles. L'atelier familial se spécialisa rapidement dans la copie, les modèles ayant été édités à Paris au cours du XVII^e siècle. Ils copièrent majoritairement à l'eau-forte, d'après Jacques Callot, Sébastien Leclerc, Jean Lepautre ou encore d'après Michel Dorigny interprétant Simon Vouet²⁷. Si Melchior Küsel n'a semble-t-il pas voyagé en France, il est possible que sa formation d'aquafortiste auprès de Merian l'ait amené à élargir sa connaissance de l'estampe parisienne. Ayant été actif en France, Merian fut en particulier marqué par les gravures à l'eau-forte de Jacques Callot et Stefano della Bella, soit des modèles qui comptent parmi les plus copiés chez les Küsel. Le frère cadet de Melchior, Matthäus Küsel, en revanche, était avant tout buriniste²⁸. Il ne voyagea toutefois pas pour autant vers la France mais vers l'Italie²⁹. Quant aux copistes les plus prolifiques de la famille, les sœurs, demi-sœurs et cousine Johanna Sibylla (vers 1650-1717), Maria Magdalena (1664-1704), Johanna Christina (1665-première moitié du XVIII^e siècle) et Maria Philippina (1676-après 1722) Küsel, elles furent essentiellement actives dans l'atelier familial et ne réalisèrent pas de séjour de formation.
- 12 D'autres membres de la famille Küsel se rendirent cependant vers Paris au lendemain de la guerre de Trente Ans. C'est notamment le cas de l'orfèvre Philipp Küsel (1642-1700). Ce frère de Melchior et Matthäus Küsel travailla cinq ans à Paris comme apprenti orfèvre avant de revenir à Augsbourg où il devint maître en

1668³⁰. Il compte parmi la dizaine d'orfèvres augsbourgeois dont on sait qu'ils quittèrent Augsbourg pour travailler à Paris dans les années 1650-1660 avant de revenir s'établir en Allemagne³¹. À ce cas s'ajoute cependant aussi celui, plus problématique, d'Elias Küsel (?-1664), un graveur dont on sait peu mais qui semble avoir séjourné à Paris. Son lien de parenté avec Melchior et Matthäus Küsel n'est pas clair tout d'abord³². En outre, les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles qui évoquent cette famille ne semblent pas lui prêter grande importance, voire ignorer son existence³³. Ce buriniste a manifestement eu une courte carrière, puisqu'il est déclaré mort dès 1664 dans un acte de mariage conservé aux archives municipales d'Augsbourg³⁴. Ceci pourrait expliquer une production gravée aussi restreinte. Parmi les rares planches signées de son nom³⁵, l'une d'entre elles attire néanmoins l'attention. Il s'agit d'un portrait équestre de Cromwell portant le *fecit* d'Elias Küsel mais aussi l'*excudit* de Balthasar Moncornet et van Merlen (ill. 8), ce qui plaiderait en faveur d'un contact entre ce graveur allemand et le monde de la taille-douce parisienne³⁶.

Ill. 8. Elias Küsel, *Portrait équestre d'Oliver Cromwell*, burin, diffusée par Balthasar Moncornet et van Merlen, 625 x 430 (dim. feuille). Londres, The Royal Collection, RCIN 602244.

Gallotropisme

- 13 Finalement, les trois principaux graveurs augsbourgeois connus pour avoir séjourné à Paris au lendemain de la guerre de Trente Ans ne correspondent pas à ceux qui, dans ces mêmes années à Augsbourg, se tournèrent massivement vers la copie d'estampes diffusées par Paris. Si l'on observe le cas des graveurs de copies de la génération suivante – celle qui fut active autour de 1700 – on remarque que ceux-ci non plus ne sont pas partis se former à Paris. Johann Georg Wolfgang (1663-1744), qui fit carrière à la cour de Brandebourg grâce à ses copies d'après Gérard Edelinck interprétant Charles Le Brun³⁷, ne voyagea par exemple pas en France. Pour parfaire sa formation, il partit

plutôt avec son frère Andreas Matthäus Wolfgang vers les Provinces-Unies, puis vers Londres – voyage qui est fréquemment évoqué par les commentateurs du XVIII^e siècle en raison des mésaventures qui leur seraient arrivées sur le chemin du retour³⁸. Quant à Johann Ulrich Krauss (1655-1719), le gendre de Melchior Küsel, il ne voyagea pas non plus vers Paris³⁹. Son succès repose pourtant en grande partie sur la production de copies du Cabinet du Roi, à commencer par celles des *Tapisseries du Roi* parues en 1687 et qui lancèrent sa carrière en tant qu'éditeur⁴⁰. Il semble par ailleurs s'être régulièrement approvisionné en modèles français par le biais d'intermédiaires néerlandais. Plusieurs ensembles importants de copies sont en effet des copies de copies ayant préalablement été éditées à Amsterdam, telles son *Labyrinthe de Versailles*⁴¹, réalisé non pas à partir des originaux de Sébastien Leclerc mais de leurs copies parues à Amsterdam chez Nicolaes II Visscher au début des années 1680⁴².

- 14 On peut s'interroger sur cette distance séparant le milieu de l'estampe parisienne et les principaux acteurs de la production de copies à Augsbourg. Une partie de la réponse à cette question se trouve probablement dans des contacts commerciaux plus favorables avec les Provinces-Unies⁴³. À cela s'ajoute peut-être toutefois aussi un certain rapport de rivalité avec la France, renforcée par une volonté d'affirmer une identité distincte, quand bien même celle-ci reposerait sur la reprise de modèles français. Si l'on prend par exemple la copie gravée par Heinrich Jonas Ostertag⁴⁴ d'après l'*Académie des sciences et des beaux-arts* de Sébastien Leclerc (ill. 9)⁴⁵, on remarque l'ajout d'un texte absent sur l'original⁴⁶.

Ill. 9. Heinrich Jonas Ostertag d'après Sébastien Leclerc, *L'Académie des sciences et des beaux-arts*, eau-forte, non datée, 255 x 380 (coup de pl.). Brunswick, Herzog August Ulrich Museum, n° inv. HJOstertag AB 3.7.

- 15 Celui-ci promeut les institutions artistiques locales, en insistant sur la nécessité de retenir les artistes à Augsbourg et d'éviter qu'ils partent se former à l'étranger⁴⁷. Il s'agit manifestement de promouvoir l'Académie d'Augsbourg, créée peu après celle de Nuremberg, dans les années 1670 – Académie dont faisaient partie les graveurs de la

ville et dont Elias Hainzelmann, tout comme la famille des Küsel, étaient des membres actifs⁴⁸.

- 16 Ce rapport de rivalité avec Paris et la volonté de développer les arts en Allemagne se retrouve aussi chez des auteurs allemands contemporains évoquant ces graveurs augsbourgeois actifs en France. Une publication intitulée *Alchimedon*, éditée en deux versions en 1680 puis 1684, est éclairante de ce point de vue. Johann Christian Schumann (1634-1705), sénateur et amateur d'art de Dresde, y fait l'éloge des principaux graveurs allemands de son temps, avec pour volonté de montrer que ceux-ci sont en mesure de rivaliser avec les Français – Français qu'il dit par ailleurs admirer, même s'ils les trouvent bien trop orgueilleux⁴⁹. Parmi les vingt-cinq graveurs dont il fait cas se trouvent Bartholomäus II Kilian, Elias Hainzelmann, ainsi que Melchior et Matthäus Küsel et leurs filles. Schumann accorde également une place à Johann Hainzelmann, tout en regrettant amèrement le fait qu'il soit encore à Paris. Il reproche à la France de s'approprier jalousement un talent qui, selon lui, revient à l'Allemagne. Il file diverses métaphores pour illustrer cette idée, celle de l'avare ayant pris possession d'un lingot d'or et à qui l'on ne peut que très difficilement retirer son bien, celle d'un affamé accroché à son morceau de pain, ou encore celle d'une femme amoureuse qui ne veut pas se séparer de son amant. À plusieurs reprises il compare la France à une sirène qui aurait envoûté Hainzelmann afin de le retenir, puis lui aurait ligoté les mains et les pieds pour le tenir prisonnier. Schumann termine en écrivant que, compte tenu de sa première formation en Allemagne, Johann Hainzelmann demeurerait avant tout un graveur allemand, raison pour laquelle il l'exhorte à retourner dans son pays natal. Ce texte, qui est tissé de métaphores souvent très emphatiques, est tombé dans l'oubli relativement rapidement : à la fin du XVIII^e siècle, il était déjà cité par Paul von Stetten comme désuet⁵⁰. On trouve toutefois des idées similaires dans d'autres textes datant de la deuxième moitié du XVII^e siècle, avec parfois un ton plus mesuré. Dans la *Teutsche Academie* par exemple, après avoir évoqué la présence des frères Hainzelmann à Paris et le fait que seul Elias en soit récemment revenu, Joachim von Sandrart manifeste également son espoir de voir Johann Hainzelmann revenir en Allemagne. Il exprime en outre son désir de voir ces deux graveurs diffuser en Allemagne ce qu'il appelle la « manière française », une manière qu'il qualifie de novatrice et dont il souligne qu'elle est très appréciée en Allemagne. Il termine ce passage en souhaitant que les frères Hainzelmann la diffusent dans leur pays d'origine afin, qu'en retour, cela accroisse la réputation des artistes allemands⁵¹.
- 17 Dans l'Allemagne de la deuxième moitié du XVII^e siècle, les graveurs et éditeurs s'étant massivement investis dans la production de copies d'estampes parisiennes semblent donc avoir eu des contacts relativement restreints et fréquemment indirects avec Paris. Pourtant, qu'il s'agisse des propos tenus sur les burinistes ayant été actifs un temps en France ou des caractéristiques émanant de ces copies, un point commun peut être relevé. Dans les deux cas cela soulève la question de la manière dont furent envisagés les apports étrangers dans l'Allemagne de l'après-guerre de Trente Ans, à une période où s'expriment à la fois un engouement et un rejet vis-à-vis de ce qui vient de France⁵².

NOTES

1. Le conseil de la ville prit diverses mesures visant à restructurer les activités commerciales et artistiques. Voir Wolfgang Zorn, *Handes- und Industriegeschichte Bayerisch-Schwabens*, Augsburg, Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, 1972, p. 12-70 ; Günther Gottlieb dir., *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Konrad Theiss, 1984, p. 460 et p. 468-480.
2. Voir Martha Paas White, « Die Grundlage der wirtschaftlichen Prosperität Augsburgs in der Frühen Neuzeit », *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, Augsburg, Wianer, 2001, p. 9 ; Wolfgang Zorn, « Handel und Industrie vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis 1848 », *Augusta 955-1955*, Munich, Verlag Hermann Rinn, 1955, p. 333-3645.
3. Voir Joseph Mancal dir., *Augsburger Kunstakademie in reichstädtischer Zeit. Ausstellung zum 300-jährigen Gründungsjubiläum der Reichsstädtischen Kunstakademie 1710-2010*, cat. expo., Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 1 oct. 2010-7 janv. 2011, Augsburg, s. éd., p. 19.
4. Voir Wolfgang Seitz, « The Engraving Trade Seventeenth- and Eighteenth- Century Augsburg: a Checklist », *Print Quarterly*, 1986, vol. 3, n° 3, p. 116-128 ; Helmut Gier, « Die Rolle Augsburgs als Standort Druckgraphischer Produktion im 17. Jahrhundert », *Johann Heiß. Schwäbischer Meister barocker Pracht*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler, 2002, p. 29.
5. Au sujet de Bartholomäus II Kilian, et en particulier des gravures de thèse qu'il réalisa une fois de retour en Allemagne, voir Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt des Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians*, Weissenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1988.
6. Deux versions manuscrites de ce texte sont conservées à Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 30 et 2° Cod. H. 31. Aucune page de titre mentionnant le nom de l'auteur n'a été conservée. La présence de l'ex-libris de Georg Christoph Kilian et son contenu tendent toutefois à confirmer l'hypothèse selon laquelle le dernier membre de la famille Kilian en serait l'auteur. À ce sujet, et en particulier du passage concernant Bartholomäus II Kilian, voir Sibylle Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt*, op. cit., p. 37-38.
7. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 47-50.
8. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 47 ; Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1975, vol. 16, p. 90, n° 11, p. 92, n° 23.
9. Augsburg, Stadtarchiv, Hochzeitsamtprotokollen, 1650-59, 15.07.1657.
10. Il existe une suite de copies d'après Charles Le Brun gravées à l'eau-forte portant l'excudit de Bartholomäus II Kilian mais dont il n'est pas nécessairement le graveur. Trois des planches de cette suite sont conservées à Wolfenbüttel, HAB, n° inv. Graph. A1: 1277-1279. Kilian est en outre l'auteur de copies gravées à l'eau-forte d'après Theodor von Thulden (gravures interprétant les fresques aujourd'hui disparues du Primatice et de Niccolo Dell'Abbate au château de Fontainebleau). Des épreuves de ces copies sont notamment conservées à Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek, 4 Kst 1209. Éditées par Johann Ulrich Stapff à Augsburg en 1678, elles reprennent *Les Travaux d'Ulysse dédiés à Monseigneur de Liancourt*, édités à Paris chez Mariette en 1633.
11. Voir Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1976, vol. 17-18.
12. On retrouve cette idée dans le manuscrit attribué à Georg Christoph Kilian : Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Cod. H. 30, fol. 49. Quant à Paul von Stetten, il considère que les deux frères Kilian comptent parmi les graveurs allemands de leur temps s'étant le plus rapprochés des

Français par la délicatesse de leur burin : Paul von Stetten, *Kunstgewerbe- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, Augsburg, Conrad Heinrich Stage, 1779, vol. 1, p. 381.

13. On ne connaît pas les circonstances de leur départ, ni leur date exacte d'arrivée à Paris (au tournant des années 1660-1670 selon le Hollstein : Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1983, vol. 13A, p. 69, p. 111).

14. Il s'agit notamment de gravures d'après des peintres français ou italiens. Quelques planches sont également gravées d'après leur propre dessin, notamment en matière de portraits. Voir *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*. Tome 5, Paris, BnF, 1968, p. 198 ; Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1983, vol. 12A, p. 69-128.

15. Ce sont principalement leurs planches d'après des peintures de Sébastien Bourdon qui se trouvent citées et mises en valeur, que ce soit chez Joachim von Sandrart en 1675 (Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca della Architettura sculpta et Pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild, und Mahlerey-Kunste...*, Nuremberg, Joachim von Sandrart, 1675, II, livre 3, p. 365), ou chez Paul von Stetten un siècle plus tard en 1779 (Paul von Stetten, *Kunstgewerbe- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, op. cit., vol. 1, p. 388).

16. On retrouve par exemple cette idée chez Paul von Stetten : Paul von Stetten, *Kunstgewerbe- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, op. cit., vol. 1, p. 388.

17. Les frères Hainzelmann travaillèrent toutefois aussi pour d'autres éditeurs parisiens. Voir Maxime Préaud, « Chemins de croix. Un marché de gravure entre Pierre-Simon Jaillot et Jean Hainzelman en 1681 », *Nouvelles de l'estampe*, 2011, n° 237, p. 44.

18. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca*, op. cit., livre 3, p. 364 (au sujet du graveur Carl Gustav von Amling).

19. Johann Friedrich Christ (attribué à), *Der Kern-Historie aller Freien Künste und Schönen Wissenschaften, Andern Theil, Welcher in sich hält die Geschichte des Kupfferstechens und Formschneidens, Von ihrer Erfindung an, bis auf unsere Zeiten*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1749, vol. 2, p. 135-136 : « Die beyden Brüder Franciscus und Nicolas Poilly zu Paris, lehrten vielen ihre Kunst, und hielten mit denen Deutschen gute Freundschaft ». Au sujet de l'attribution de ce texte à Johann Friedrich Christ, voir Kurt Eberlein, *Die deutsche Litterär-geschichte der Kunst im 18. Jahrhundert : ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft*, Karlsruhe, Müller, 1919, p. 11, 49, ainsi que Anaïs Carvalho, *La Réception allemande de la théorie de l'art de Roger de Piles au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, sous la dir. de Michèle-Caroline Heck, Montpellier, université Paul-Valéry, 2016, vol. 1, p. 46.

20. Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon, 1872, t. 1, p. 669-670.

21. Jules Guiffrey, *Lettres de naturalisation accordées à des artistes étrangers. Nouvelles archives de l'art français*. I, Paris, J. Baur, 1873, p. 256-257.

22. Claudia Däubler-Hauschke, « Hainzelmann, Johann », *Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Günter Meissner dir, Munich, Walter De Gruyter, 2011 t. 68, p. 49.

23. *Ibid.*

24. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca*, op. cit., II, livre 3, p. 365.

25. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 171-176.

26. En 1649 il épousa la fille de Matthäus Merian, Maria Magdalena Merian (1629-1665). Voir Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, op. cit., vol. 22, p. 73-74.

27. Flora Herbert, *L'estampe et ses transferts : gravures françaises et copies allemandes (1650-1750)*, thèse de doctorat, Marianne Grivel dir., Paris, Sorbonne Université, 2017, 2 vol.

28. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1977, vol. 20, p. 15-62.

29. Il se rendit à Venise, où il séjourna de 1656 à 1658. Voir Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 171-172.

30. Voir Ulrich Thieme, Felix Becker (dir.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, op. cit., vol. 22, p. 74 ; Marc Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen. Dritte erweiterte und illustrierte Auflage*, Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G., 1922, vol. 1, p. 138, n°652. Il obtint le titre de *Geschaumeister* au sein de sa corporation en 1685 et mourut en 1700. Il est parfois également mentionné comme étant non pas le frère de Melchior, mais son cousin. L'orfèvre Melchior II Küsel (mort le 28 octobre 1738 à l'âge de 64 ans) serait peut-être le fils de Philipp Küsel.

31. Grâce à un acte de 1669 conservé aux archives municipales d'Augsbourg, une dizaine de noms connus (Augsbourg, Stadtarchiv, GoA, vol. 14, fol. 2-87). Document cité par Helmut Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede, 1529-1868 : Meister, Marken, Werke*, Munich, Beck, 1980, vol. 1, p. 139. Les noms de ces orfèvres n'apparaissent pas dans Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVII^e siècle, 1600-1650*, Paris, Archives nationales, 1969, t. 1 ; 2010, t. 2. Ils ne sont pas non plus cités dans Michèle Bimbenet, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, Commission des travaux historiques de la ville de Paris, 2002, 568 p.

32. Il est tantôt présenté comme étant leur fils (Augsbourg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 173) ou leur frère (Ulrich Thieme, Felix Becker dir., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, op. cit., vol. 22, p. 73), sans que l'une ou l'autre de ces deux hypothèses soient prouvée.

33. Elias Küsel n'est pas cité par Paul von Stetten : Paul von Stetten, *Erläuterung der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg*, Augsburg, Conrad Heinrich Stage, 1765, p. 188. L'auteur du manuscrit Halder ne semble pas non plus réussir à cibler l'identité d'Elias Küsel : certes il mentionne son nom au sujet d'un almanach mais admet par la suite ignorer s'il s'agit d'un fils de Melchior ou Matthäus Küsel et qu'il serait mort prématurément (Augsbourg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 173).

34. Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, op. cit., vol. 22, p. 74.

35. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein dir., *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1976, vol. 19, p. 198 (3 numéros).

36. Sous l'image : OLIVIER CROMWEL, SEIGN.R PROTECTEVR, DES TROIS ETATS, D'ANGLETERRE DECOSSE et D'IRLANDE &c // Baltazart Moncornet, et Jean van Merlen excudit ; en bas à droite : E: Kijzel. f. Une épreuve de ce portrait équestre de Cromwell est notamment conservée à la Royal Collection de Londres. Voir la notice consacrée à cette feuille en ligne : « Oliver Cromwell on horseback, a battle in the background », 19.09.2018, Royal Collection Trust (<https://www.royalcollection.org.uk/collection/602244/oliver-cromwell-on-horseback-a-battle-in-the-background>).

37. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 206-207.

38. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. H. 31, fol. 206.

39. Au sujet de ce séjour à Vienne, voir Ulrike Seeger, « Die "Tapisseries du roy" des Verlags Johann Ulrich Kraus von 1687 – Ein Beitrag zum französischen Nachstichwesen in Augsburg vor 1700 », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 2010, vol. 61, n° 33, p. 70.

40. Copies gravées par Johann Ulrich Krauss et son épouse Johanna Sibylla Krauss, née Küsel.

41. *Labyrinte [sic] de Versailles. Derr Irr-Garte [sic] zu Versailles*, Augsburg, Johann Ulrich Krauss, s. d. [vers 1700 ?].

42. *Labyrinte [sic] de Versailles/ The Labyrinth of Versailles/ Der Irr-Garte [sic] zu Versailles/ t'Dool-Hof tot Versailles*, Amsterdam, Nicolaes II Visscher, [s.d.]. Bien qu'il n'y ait pas de date indiquée sur la page de titre, on sait qu'un privilège fut accordé pour cette publication en 1682. L'utilisation par Johann Ulrich Krauss de l'édition néerlandaise est notamment rendue explicite par sa reprise de l'avant-propos de Nicolaes II Visscher. Au sujet de ces copies et de leur intermédiaire néerlandais, voir Ulrike Seeger, « Die "Tapisseries du roy" des Verlags Johann Ulrich Kraus », op. cit., p. 85.

43. Au sujet du « tétraèdre médiatique de l'espace européen » que formaient la France, le Saint-Empire, les Provinces-Unies et l'Angleterre, voir Johannes Arndt, « Die europäische

Medienlandschaft im Barockzeitalter », *Auf dem Weg nach Europa. Deutungen, Visionen, Wirklichkeiten*, Irene Dingel et Matthias Schnettger dir., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2010, p. 25-40.

44. Graveur actif à Augsbourg au début du XVIII^e siècle. Il travaille en particulier pour Jeremias Wolff et Johann Ulrich Krauss. Au sujet de ce graveur, voir : Paul von Stetten, *Kunstgewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg*, op. cit., vol. 1, p. 48 ; Helmut Gier, Johannes Janota dir., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997, p. 590 ; Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, op. cit., vol. 26, p. 81.

45. Pour l'original, voir Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle. t. 8. 1, Sébastien Leclerc*, Paris, BnF, 1980, n° 859.

46. Une épreuve de cette copie gravée à l'eau-forte et non datée est conservée à Berlin, Kupferstichkabinett, S Gal. 2/15. Il existe une deuxième copie augsbourgeoise d'après ce même modèle (*L'Académie des sciences et des beaux-arts*, planche gravée à l'eau-forte par Gottfried Stein et éditée par Jeremias Wolff). À ce sujet voir Maxime Préaud, « Trois copies gravées d'après L'Académie des Sciences et des Beaux-Arts de Sébastien Leclerc », *Nouvelles de l'Estampe*, 2002, n° 179/180, p. 72-77.

47. « Die Allgemeine Hohe-Schul aller Edlen Wissenschaften und Guten Künsten. Der Künsten Hohe Schul hier gleichsam stehet offen: Ein jede Wissenschaft zeigt sich auff diesem Blat/ Der Künstler große Schaar hier werden angetroffen. Wol dem/ der seine Kunst gründlich erlernet hat. Liebhaber guter Kunst ! Bleib hier ein wenig stehen/ Der Künste Hohe-Schul kanstu umsonst hier sehen/ Bistu, O junger Mensch! mit ignorantz behafft? Hier offerirt sich dir ein jede Wissenschaft. Wistu ein' Edle Kunst und Studium erlernen Du darffst nicht lauffen weit u: holen Sie von fernen Bleib nur in dieser Stadt/ bey der Academie: Der Künsten hohe Schul ist auszutreffen hier » : « La Haute École de toutes les nobles sciences et beaux arts. La Haute École des Arts a ouvert ses portes. Chacune des sciences est représentée sur cette feuille. On peut y trouver la grande communauté des artistes. Loué est celui qui a appris l'art de manière exhaustive. Amoureux des beaux arts ! Attarde-toi y quelque peu, tu peux y voir, gratuitement, la Haute École des Arts. Oh jeunesse! Es-tu ignorante? Ici s'offrent à toi toutes les sciences. Si tu veux apprendre un noble art et étudier, tu n'as pas besoin de partir loin et de chercher cela dans des contrées lointaines. Il suffit de rester dans cette ville et d'aller à l'Académie, où se trouve la Haute École des Arts ».

48. Au sujet de l'histoire de cette Académie, voir notamment : Elisabeth Bäuml, *Geschichte der alten Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg*, thèse de doctorat, Munich, Université Ludwig Maximilian, sous la dir. de Hans Jantzen, 1950, p. 8 ; Bruno Bushart, « Die Augsburger Akademien », *Academies between Renaissance and Romanticism*, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1986-1987, V-VI, p. 332-346 ; Joseph Mancal dir., *Augsburger Kunstakademie in reichstädtischer Zeit*, op. cit.

49. Johann Christian Schumann, *Alchimedon*, Dresde, Baumann, 1680, n.p. ; *Der anderwärts verneuerte und vermehrte Alchimedon*, Dresde, [s. éd.], 1684, n.p.

50. Paul von Stetten, *Kunstgewerbe- und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg*, op. cit., vol. 1, p. 386.

51. Joachim von Sandrart, *L'Academia todesca*, op. cit., II, livre 3, p. 365.

52. Ce constat, qui ne concerne pas uniquement le domaine de l'estampe, a amené dans le débat la notion de « gallotropisme » (terme emprunté à la biologie, désignant des phénomènes d'attractions et de rejets exercés par certains stimuli sur des organismes). Dans le domaine de l'architecture, voir notamment Hendrik Ziegler, « Entre attraction et agacement : l'architecture louis-quatorzienne revisitée par le théoricien allemand Leonhard Christoph Sturm », *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung. Gallotropismus und Zivilisationsmodelle im deutschsprachigen Raum (1660-1789)*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016, p. 171-194.

RÉSUMÉS

Cette étude prend pour point de départ le cas des graveurs qui, durant les années qui suivirent la fin de la guerre de Trente Ans, se rendirent d'Augsbourg à Paris. Alors que Paris jouissait à cette époque d'une position d'importance dans le domaine de la taille-douce, il en va autrement d'Augsbourg. Ce décalage semble avoir encouragé certains graveurs allemands, tels Bartholomäus II Kilian ou encore les frères Elias et Johann Hainzelmann, à partir se former en France. Bien que marqués par leur séjour parisien, en particulier dans leurs portraits, ces burinistes ne se spécialisèrent toutefois pas pour autant dans la copie à leur retour en Allemagne. En ce sens, ils se distinguent des graveurs augsbourgeois qui, dans ces mêmes années, s'adonnèrent massivement à la reprise de modèles édités à Paris. Face à ce constat, quelques hypothèses peuvent être formulées, en tenant compte, notamment, du rapport mitigé que le Saint-Empire entretenait alors avec la France.

This article analyses the case of the engravers who, in the years following the end of the Thirty Years' War, travelled from Augsburg to Paris. While Paris enjoyed an important position in the field of intaglio engraving at that time, the same was not true of Augsburg. This discrepancy seems to have encouraged certain German engravers, such as Bartholomäus II Kilian or the brothers Elias and Johann Hainzelmann, to go to France to train. Although marked by their stay in Paris, particularly in their portraits, these engravers did not, however, specialise in copying on their return to Germany. That's why they differed from the engravers from Augsburg, who in those same years devoted themselves massively to taking over models published in Paris. Given this observation, hypotheses can be formulated, taking into account in particular the mixed relationship that the Holy Roman Empire had with France at the time.

INDEX

Index chronologique : 17e siècle

Mots-clés : Augsbourg ; Paris ; mobilités artistiques ; copie ; Bartholomäus II Kilian ; Johann (Jean) Hainzelmann ; Elias Hainzelmann ; Famille Küsel

Index géographique : France; Allemagne

AUTEUR

FLORA HERBERT

Docteur en histoire de l'art