

Lorenz Stöer

GEOMETRIA ET PERSPECTIVA

Introduction de
Christopher S. Wood

$\frac{Z}{S}$

2018
ZONES SENSIBLES
Pactum serva

LE TRAITÉ DE PERSPECTIVE EN RUINES

Christopher S. Wood
Université de New York

Ce texte a paru pour la première fois dans *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, sous la direction de Lyle Massey, *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, vol. 59, 2003, p. 235-257. Published in French translation by permission of the National Gallery of Art, Washington. All rights reserved.
Traduction de Christophe Lucchese.

Aucun auteur allemand après Albrecht Dürer n'eut quelque chose d'original à dire sur la perspective, du moins jusqu'à Johannes Kepler. Les « traités » de perspective qui se publient dans l'Allemagne du XVI^e siècle sont pour la plupart soit des manuels pratiques à destination d'autres artistes, soit des albums de complexes géométriques en perspective¹. Aucun de ces livres n'introduit la moindre nouveauté théorique. Leurs auteurs (orfèvres ou peintres de second ordre) n'étaient ni des mathématiciens, ni des architectes, ni des érudits humanistes. Leur intérêt portait moins sur l'espace que sur les solides et les motifs à plat. En Italie, la perspective avait apporté un tout nouveau vocabulaire pour repenser sujet et objet, scène et décor, espace public et espace privé, ainsi que le paysage urbain. L'intérêt pour l'espace avait fait sortir la perspective de l'atelier du peintre en le portant à l'attention des lecteurs cultivés. Tel ne fut pas le cas en Allemagne au lendemain de la Réforme ; rares furent les livres allemands à se demander en quoi le procédé technique de la perspective avait un quelconque intérêt en dehors de l'art.

Dans la décennie qui suivit la mort de Dürer en 1528, plusieurs manuels pratiques sur les proportions et la perspective se disputaient le marché. Les premiers perspectivistes allemands ne tardèrent pas à publier leurs méthodes et leurs illustrations, le plus souvent sans patronage – ils espéraient alors se faire de l'argent en les vendant à d'autres artistes ou artisans. Les Septentrionaux étaient généralement plus prompts à faire imprimer leur livre et se montraient moins puristes que les Italiens quant à la fonction des illustrations. Il en allait de même des humanistes et des antiquaires. Des copies manuscrites du *De Pictura* de Leon Battista Alberti, écrit en 1435, circulèrent pendant plus d'un siècle avant que le livre ne fût imprimé. Le premier texte majeur sur la perspective à avoir été édité (et qui constitue le premier essai sur la perspective accompagné d'illustrations pratiques) fut le *De artificiali perspectiva*, de Jean Pèlerin (Viator), publié à Toul en 1505². Quatre ans plus tard, le miniaturiste et peintre nurembergeois Georg Glockendon plagie Pèlerin avec son *Von der Kunst Perspectiva*. La méthode de Pèlerin paraît toutefois en 1508 en appendice de la dernière

édition du meilleur véhicule publicitaire de la vie intellectuelle allemande, le *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, un manuel illustré du savoir universel qui fut régulièrement réimprimé par la suite³.

En 1525, Albrecht Dürer publie son *Unterweysung der Messung* à Nuremberg, dans lequel il expose la méthode la plus simple et la plus précise pour réaliser des projections perspectives, mais les livres de Dürer s'avèrent trop difficiles d'accès pour la plupart des peintres. Sa méthode ne s'en répand pas moins en Allemagne via des manuels en langue vernaculaire, notamment le *Schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens*, publié par Hieronymus Rodler en 1531⁴. Rodler illustre la construction perspective par des diagrammes didactiques, comme par exemple dans cette gravure sur bois montrant une colonnade, des fenêtres cintrées et, face à celles-ci, un mur avec une seule fenêtre à meneaux, le tout convergeant vers un point de fuite [FIG. 1]. D'autres livres ultérieurs d'artistes allemands offrent des exemples de compositions perspectives en faisant quasiment l'économie de la méthode : *Ein fremdes und wunderbars Kunstbüchlin* de Heinrich Vogtherr (Strasbourg, 1537), une sorte de recueil de motifs ; *Unterweysung der Proportion und Stellung der Bossen* d'Erhard Schön (Nuremberg, 1538), qui traite principalement de proportions ; *Das Kunst- und Lerbüchlein Malen und Reissen zu lerne* de Sebald Beham (Francfort, 1546). Le traité vernaculaire d'Augustin Hirschvogel, *Ein aigentliche und gründliche Anweisung in die Geometria* (Nuremberg, 1543) est moins rudimentaire et comprend en annexe une série d'instructions pour composer des figures géométriques et des diagrammes pour gravures sur bois – notons que la seconde partie fut également éditée à part avec des illustrations à l'eau-forte plus fines en lieu et place des gravures sur bois⁵.

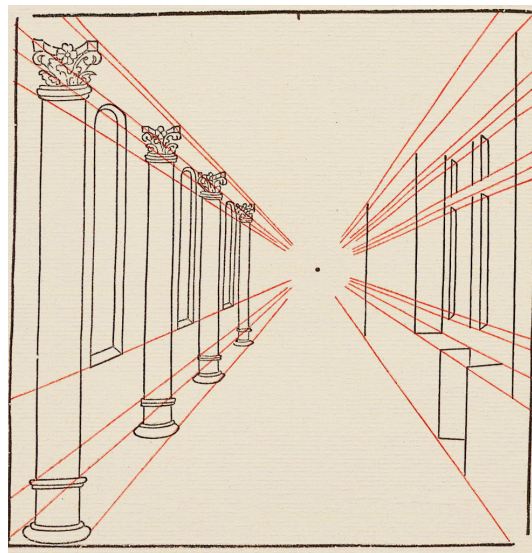


FIG. 1
Hieronymus Rodler,
Perspective d'un mur à colonnades, extrait de *Schön nützlich Büchlin*, 1531, A iii v, gravure sur bois.

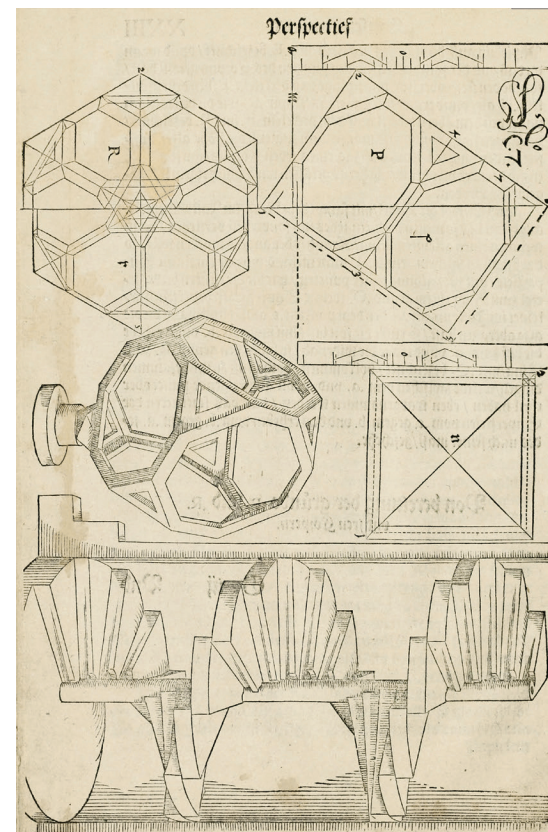


FIG. 2
Hans Lencker, *Méthode pour construire en perspective des solides géométriques et des escaliers en colimaçon*, extrait de *Perspectiva*, 1571, planche 7, xxiii v, gravure sur bois.

ici la traduction par Cesare Cesariano du *De Architectura* en 1521) et livre de nombreuses gravures de solides, de sols carrelés, de raccourcis et d'intérieurs architecturaux⁶. Les commentaires de Rivius sur les lois de la perspective proviennent d'auteurs antérieurs tels qu'Alberti ou Piero della Francesca. Le livre sera réimprimé en 1558 et en 1582.

Le *Perspectiva* de Hans Lencker (Nuremberg, 1571), un orfèvre nurembergeois, initie à la perspective à travers onze gravures en pleine page de solides géométriques et d'autres objets dessinés avec précision. Ainsi peut-on voir dans une gravure un polyèdre semi-régulier schématisé et un escalier en colimaçon, apportant ici d'astucieuses améliorations à l'escalier ébauché une génération plus tôt par Rodler [FIG. 2]. Dans sa préface, Lencker se propose

Vers le milieu du xvi^e siècle, le texte allemand majeur en la matière est le commentaire de Vitruve par Walter Rivius, *Der furnembsten notwendigsten der ganzen architektur angehörigen mathematischen und mechanischen Kunst... Unterrichtung zu rechtem Verstandt der lehr Vitruvii* (Nuremberg, 1547). Rivius avait auparavant édité le *De Architectura* de Vitruve en latin (Strasbourg, 1543), puis publia ensuite sa traduction allemande, *Vitruvius Teutsch*, en 1548 à Nuremberg. Rivius n'était ni un artiste ni un architecte, mais (abstraction faite de divers ouvrages) un physicien et un humaniste mineur. Son *Unterrichtung* traite longuement «der newen Perspectiva» et comprend plusieurs livres sur la géométrie, la perspective, la peinture et la sculpture. Le texte, à l'agencement plutôt confus, fait de l'élévation intérieure de la cathédrale de Milan un exemple moderne d'architecture vitruvienne (suivant

de donner au lecteur non pas l'inutile « gangue » mais le « noyau » de la perspective. Il note que cette dernière est un art noble connu des physiciens et d'autres personnes ayant autorité sur la nature et les cieux⁷. S'il expose sa méthode et ses instruments en langue allemande, il insiste notamment sur la primauté de ses démonstrations visuelles, qu'il nomme « exemples ».

Aucun des auteurs-artistes allemands du xvi^e siècle n'opéra une aussi vaste synthèse que Walter Rivius. Pour autant, il serait faux de les réduire à de ternes et opportunistes épigones de Dürer. Derrière l'inaboutissement de certains de ces ouvrages se dessinent d'authentiques ambitions intellectuelles qu'il convient de remettre dans le contexte des crises chroniques que connaissent les artistes au lendemain de la Réforme et de la fascination de toute la nouvelle génération pour la trajectoire de Dürer. Si les talents ne manquaient pas après la Réforme, peintres et sculpteurs n'avaient tout bonnement pas assez de travail⁸. Dans sa préface au *Kunstbüchlin*, Vogtherr multiplie les sous-entendus sur les crises récurrentes de sa carrière, et ce sont les mêmes griefs qui poussent Hirschvogel à écrire son livre sur la géométrie.

Si la Réforme n'est certes pas étrangère à ces crises, une part revient néanmoins aux artistes eux-mêmes. Toute la génération née entre 1490-1510, formée avant que la Réforme n'étouffe les principales sources de patronage, fut séduite par l'éclatante trajectoire de Dürer. Les écrits de Dürer et la réputation de ce dernier auprès des érudits comme des princes persuadèrent ses successeurs de la respectabilité de leur vocation. Ils n'eurent soudain plus la patience de travailler dans les immenses chantiers dirigés par un seul artiste-entrepreneur régnant plusieurs décennies durant sur une masse d'apprentis et d'artisans. L'exemple de Dürer laissait espérer qu'en vendant des estampes ou des livres, les jeunes artistes pourraient gagner leur indépendance sans avoir à épouser la fille du chef d'atelier – d'autant plus que les techniques de reproduction permettaient désormais de commercialiser et de promouvoir son talent par petites unités. Mais rares furent les artistes qui parvinrent à reproduire ce qu'avait accompli Dürer. Quelques-uns seulement s'assurèrent une position et du travail régulier auprès de patrons

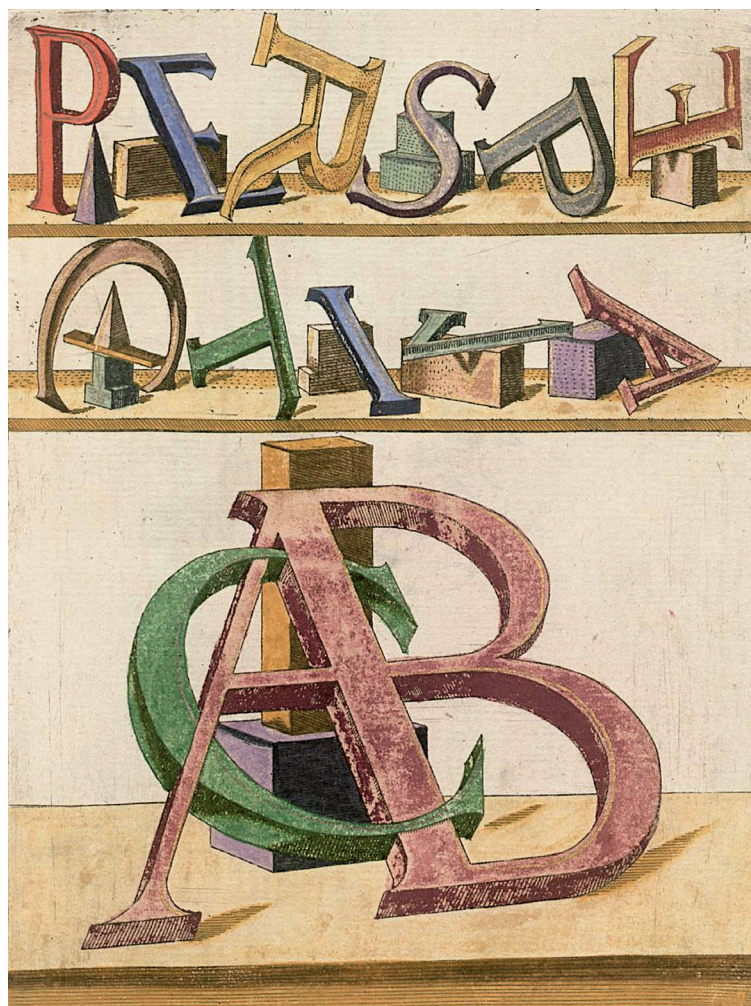


FIG. 3
Hans Lencker, *Perspectiva literaria*, page de titre, 1567, gravure.

principiers, ou parvinrent à les convaincre de financer des projets de publication. Tenter de s'en sortir seul revenait le plus souvent à travailler pour un éditeur de livres ou d'imprimés. C'était alors ce dernier qui, disposant du matériel et du capital, dictait sa loi. En bref, la médiocrité de ces manuels ne tiendrait en définitive pas tant à l'incompétence de leurs auteurs qu'au manque de moyen ou au talent mal employé.

L'autre type d'ouvrages allemands sur la perspective (l'alternative au manuel pratique) présente les beaux « résultats », autrement dit des compositions d'objets tridimensionnels abstraits. Il faudra toutefois attendre la seconde moitié du xvi^e siècle pour que le « recueil » de perspectives devienne un genre. Plus raffinés que les manuels antérieurs, ces ouvrages n'enseignaient pas nécessairement la méthode et ne contribuaient pas davantage à la théorie. Ainsi du traité *Des Circels und Richtscheitys* de l'orfèvre Heinrich Lautensack (Francfort, 1564), lequel montre comment composer un sol carrelé de la plus simple manière qui soit⁹ – mais le livre se limite essentiellement à présenter des solides géométriques joliment exécutés, assortis de quelques instructions pour les réaliser (à la mort de Lautensack en 1568, on découvrit parmi ses effets 557 exemplaires non vendus de son livre¹⁰). À la même époque, le premier traité publié par Hans Lencker, *Perspectiva literaria* (Nuremberg, 1567), un volume de vingt-deux magnifiques gravures de lettres alphabétiques en relief, fait l'économie de toute théorie¹¹. Si le volume s'ouvre sur un court texte allemand, son principal attrait réside dans la série de gravures de lettres, de cercles, de pyramides, de croix, d'étoiles, de tores et de coquillages de mer mélangés pêle-mêle ou posés sur des socles [FIG. 3]. Après la publication de ce livre puis celle de sa *Perspectiva* didactique de 1571 [FIG. 2], Lencker trouva un poste à Dresde pour enseigner la perspective à l'électeur de Saxe.

Le plus bel exemple de ce genre de traité confinant au beau livre est le *Perspectiva Corporum Regularium* de l'orfèvre Wenzel Jamnitzer (Nuremberg, 1568), dédié à l'Empereur Maximilien II, un recueil comprenant cinquante planches de solides stéréométriques¹². Dans sa préface, Jamnitzer regrette les défauts et les erreurs des traités

par « *Gedruckt zu Augspurg/ durch Michael Manger* » avec « FINIS » en dessous, toutes deux en caractères d'imprimerie [PL. 11]. Il est presque certain que l'impression de Hans Rogel précéda celle de Michael Manger. Le texte xylographique employé dans le colophon de Rogel est le même que celui sur la page de titre. Une édition plus tardive ne mentionne pas le privilège royal sur la page de titre et donne à sa place le nom de Stefan Michelspacher ainsi que la date 1617, mais aucun colophon ne figure à la page 11²² – or tout porte à croire que Stöer vivait à Augsbourg en 1620-1621²³.

Stöer reçut une commande après la publication de la *Geometria et Perspectiva*. En 1569, le patricien augsbourgeois et collectionneur Hans Fugger versa 91 guldens à Stöer (une somme considérable) pour une série de peintures, dont une vue du château de Babenhausen qui appartenait à Fugger. À titre de comparaison, Fugger ne paya en 1580 que 42 guldens d'or (environ 55 guldens ordinaires) pour cinq peintures du maître de Crémone, Vincenzo Campi, un peintre moyen mais italien²⁴. Le livre de compte de Fugger fait référence à « Lienhart Stör maller » – Lorenz ayant pu être confondu avec l'ébéniste augsbourgeois Lienhart Stromaier.

De précieuses découvertes ont complété notre connaissance de ces « traités » d'un genre tout à fait singulier. Ainsi fut-il découvert à la bibliothèque universitaire de Munich un volume de Stöer contenant 336 dessins de solides stéréométriques à la plume et l'aquarelle, jusque-là passés quasiment inaperçus²⁵. Certains dessins portent les dates 1562, 1564, 1584 et 1599, et tous semblent avoir été réunis vers 1600. La première des séries de dessins, intitulée « *Die fünf corpora regularia* », court jusqu'à la page 139 à raison de deux solides par page. Dans toutes leurs permutations, ces solides apparaissent plus complexes que tout ce qu'il nous a été donné de voir de Stöer. Si certaines séries peuvent paraître approximatives, toutes bénéficient d'un traitement à l'aquarelle aussi nuancé qu'habile. Les pages 140 et 210 donnent à voir une autre série de solides géométriques avec parfois de plus petits objets en équilibre à leur sommet. La page 211 est datée de 1599 et présente une série de pyramides et de croix. Les pages 220 à 247 montrent une série de « couronnes » à partir de pyramides disposées

FIG. 7

Lorenz Stöer, *Ébauche de page de titre*, extrait de l'album de dessins géométriques de la Bibliothèque universitaire de Munich, 1564, p. 332, plume et aquarelle.

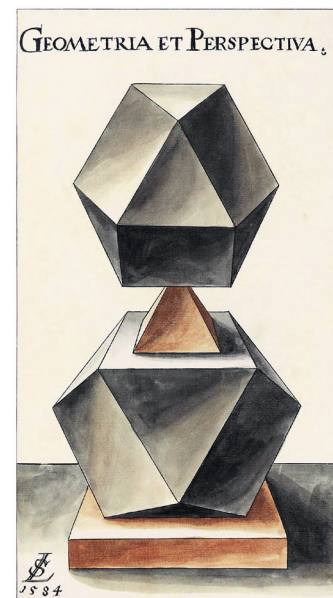
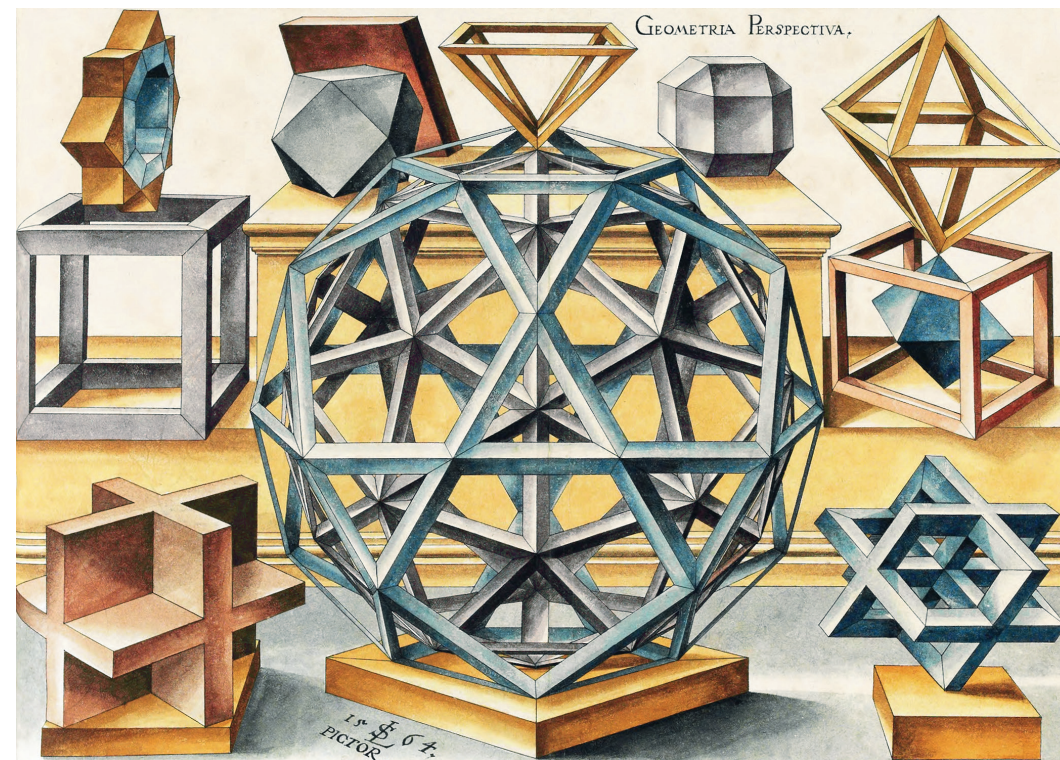


FIG. 8

Lorenz Stöer, *Solides géométriques*, extrait de l'album de dessins géométriques de la Bibliothèque universitaire de Munich, 1564, p. 332, plume et aquarelle.



sur des dalles à côté d'objets, dans une veine semblable à celle de Lencker et Jamnitzer. Les pages 248 à 253 (dont une datée de 1584 [FIG. 7]) sont des ébauches de pages de titre où on peut lire « *Geometria et Perspectiva* » ainsi que les initiales de l'artiste. Les pages 254 à 329 sont au format portrait et présentent presque toutes de petites piles d'objets stéréométriques avec pour légende « *Geometria et Perspectiva Corpora Regulata et Irregulata* ». Le volume s'achève par une série d'objets divers alignés côte à côte. La page 332 est datée de 1564 et porte le monogramme de Stöer ainsi que le mot « *PICTOR* » ; y figure un polyèdre schématisé dans des tons bleu clair entouré de divers solides schématiques de moindre taille [FIG. 8]. L'aquarelle s'y avère d'une finesse infinie, avec des effets d'ombrages et même de marbrure. Aucun paysage, décor architectural ou figure humaine. Le volume entier témoigne d'un dévouement aux solides stéréométriques de presque un demi-siècle, sans variation sensible de style ni de format.

même si, par le mot «*Liebhaber*» («amateurs»), il insiste ensuite sur son indépendance intellectuelle et sa libéralité.

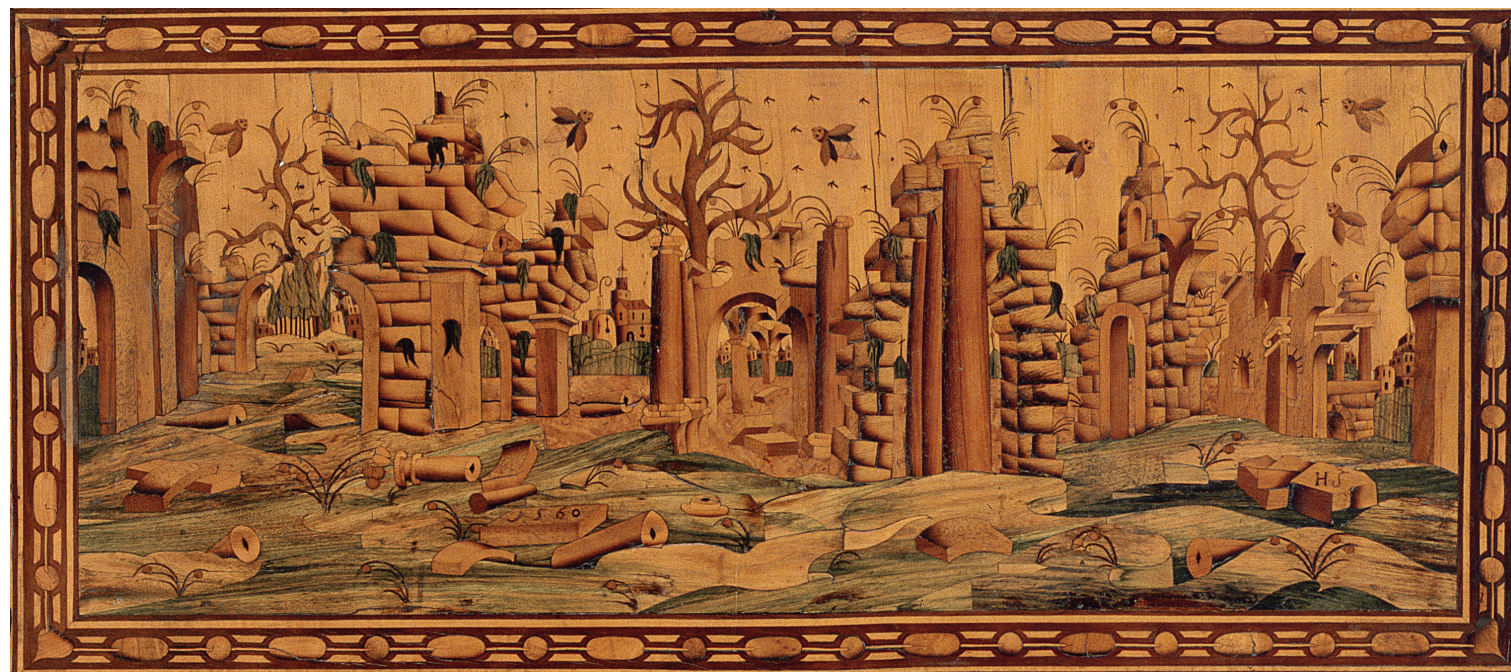
Il n'y avait rien de honteux à fournir des modèles aux marqueteurs – on a même retrouvé les beaux dessins de Jamnitzer sur des meubles, comme en témoigne un secrétaire conservé au Museum für Kunsthandwerk de Francfort³⁵. Stöer dut toutefois être déçu par sa propre publication. Les gravures du *Geometria et perspectiva* manquent de grâce et de relief. Même si nous pouvons aujourd'hui goûter leur aspect terne et inanimé, rares durent être les contemporains de Stöer à ne pas préférer les gravures de Jamnitzer, raffinées et pleines de vie. Stöer, avouons-le, était un piètre dessinateur – les personnages du dessin à la plume et à l'aquarelle en attestent [FIG. 12]. À sa décharge, il devait d'un côté simplifier les polyèdres pour les marqueteurs et dépendait, de l'autre, de son graveur (vraisemblablement Hans Rogel, ou un de ses disciples), car la taille des blocs d'impression entraînait une déperdition de qualité d'autant plus préjudiciable pour Stöer.

Les mystérieuses devises inscrites sur la page de titre du *Geometria et perspectiva* et sur d'autres gravures témoignent clairement de la frustration de Stöer : « Qui voudrait bien faire pour tout un chacun ? Personne ne voudrait essayer » ; « L'art est promu par la pauvreté, et négligé dans la prospérité ». Ces formules, probablement écrites par Stöer lui-même, semblent appartenir à la tradition des lamentations d'artistes face aux patrons peu libéraux³⁶. Il existait par ailleurs une tradition d'inscriptions pessimistes et moralistes sur les secrétaires de marqueterie, lesquelles ont pu inspirer Stöer : ainsi lit-on sur un secrétaire de 1569 conservé au musée d'Ulm « *Wann der mensch bedecht wer er wer und wan er wer kommen her oder was aus im solte werden so wurde er frummer auff erdenn* » (« si l'homme se demandait qui il est, d'où il vient et où il va, il serait plus pieux sur Terre »)³⁷. Les gravures de Stöer n'eurent toutefois aucun écho perceptible chez d'autres peintres. Un érudit chercha bien, en vain, à rapprocher les étranges peintures de Lelio Orsi aux estampes de Stöer³⁸. À peine plus plausible est l'hypothèse selon laquelle Stöer, avec Virgil Solis, aurait été la source d'une série de publications de l'artiste hollandais Johann Oswald Harms datées de 1673³⁹.

Tout porte à croire que Stöer s'inspira des traités de son époque pour ses polyèdres – et même ses ruines. Bâtisses croulantes et formes géométriques singulières appartenaient alors au répertoire singulier et élitiste de la marqueterie : paysages, ruines, volutes ou encore « ornements en cartouche » caractérisent en effet la marqueterie allemande du milieu du xvi^e siècle⁴⁰. Le panneau frontal d'un remarquable secrétaire du Victoria and Albert Museum, signé « HS » (possiblement Hieronymus Wolf), datant de 1560 et probablement originaire d'Augsbourg, atteste de ce penchant pour les paysages surréalistes jonchés de ruines [FIG. 14]⁴¹. Les marqueteurs affectionnaient les accessoires de théâtre classiques, les trophées, les armures, les épées, les vases et les obélisques. Les scènes, étranges et sans relief, sont parfois peuplées d'oiseaux ou d'animaux, mais jamais d'humains. Ces scènes inhabitées où l'inanimé paraît prendre vie produisent une atmosphère troublante et mélancolique. Au début du xvi^e siècle, avant la crise iconographique qui suivit la Réforme, les ruines antiques recouvertes

FIG. 14

Maître « HS », secrétaire, 1560, Victoria and Albert Museum, Londres, inv. n° W.24-1931, détail.



NOTES

1. Cf. Julius von Schlosser, *La letteratura artistica*, éd. Otto Kurz, 1924; réimpression, Florence, 1977, p. 276-280, sur le *Kunstbüchlein* allemand; et Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich, 1985, p. 186-188. À ce jour, il n'existe pas d'étude exhaustive récente sur le sujet, bien que *Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Uppsala, 1956, d'Erik Forssman, soit une mine d'or de matériaux et d'idées.
2. Cf. L. Brion-Guerry, *Jean Pélerin Viator: sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, 1962; et Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, 1990, p. 64-66. Cf. Kemp sur le contenu des premiers traités de perspective. Fait exception à la primauté de l'impression de Pélerin la discussion sur la perspective dans le traité de Pomponius Gauricus, *De sculptura*, Florence, 1504, cf. Robert Klein, «Pomponius Gauricus et son chapitre "De la perspective"», in *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 237-277.
3. La première édition du *Margarita philosophica* de Gregor Reisch fut publiée à Strasbourg en 1503, suivie par plusieurs autres éditions, pirates pour certaines.
4. Le *Schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens* fut soutenu par Johann II de Pfalz-Simmern, un duc de Wittelsbach en lien avec les cercles humanistes d'Heidelberg. Rodler en fut le secrétaire en dehors de son travail d'imprimeur. Il est fort à parier que l'auteur anonyme du traité ne fut pas Rodler mais un artiste, si ce n'est le patron lui-même (cf. Elsbeth Bonnemann, *Die Presse des Hieronymus Rodler in Simmern*, Leipzig, 1938, p. 11-12, 22-25).
5. Il existe une copie du traité de Hirschvogel paru en 1543 à la Houghton Library de l'université Harvard.
6. Vitruvius, *De Architectura libri dece*, Côme, 1521, B 6r-B 7v.
7. Hans Lencker, *Perspectiva*, Nuremberg, 1571, A iii v.; l'escalier dans le livre antérieur apparaît au verso de fi.
8. Georg Stuhlfauth, «Künstlerstimmen und Künstlernet aus der Reformationsbewegung», *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, n° 56, 1937, p. 498-514; Georg Dehio, «Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert», in *Archiv für Kulturgeschichte*, n° 12, 1914, p. 1-16.
9. Heinrich Lautensack, *Des Cirkels und Richtscheits*, Francfort, 1564, c vi, vii.
10. Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 volumes, Leipzig, 1907-1950, vol. XXII, p. 463.
11. Michael Mathias Precht (dir.), *Jamnitzer, Lencker, Stöer: Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts* (catalogue d'exposition, Albrecht Dürer Gesellschaft im Fembohaus), Nuremberg, 1969). Une seconde édition du *Perspectiva literaria* fut publiée à Nuremberg en 1596.
12. Cf. Wenzel Jamnitzer (catalogue d'exposition, Germanisches Nationalmuseum), Nuremberg, 1985, n° 756. Cf. également la réimpression de fac-similés, Eberhard Fiebig (dir.), Francfort, 1972; et Albert Flocon, Paris, 1981. Sur Jamnitzer et Lencker, cf. Kemp, 1990, p. 62-64.
13. Kurt Löcher, *Germanisches Nationalmuseum: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Nuremberg, 1997, p. 328-330.
14. Cf. Peter May, «Die Kunstfertigkeit der Perspektive zu Nürnberger», in *Nuremberg*, 1985, p. 161-165. May émet l'hypothèse – quelque peu hâtive – que Lorenz Stöer aurait usé de l'appareil de Jamnitzer pour construire ses solides géométriques.
15. Ilse Frank, «Wenzel Jamnitzers Zeichnungen zur *Perspectiva*», in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, n° 23, 1972, p. 165-186.
16. Cf. toutefois l'étude excentrique de James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca, 1994.
17. Aucun compte rendu bibliographique de Lorenz Stöer n'est plus complet que l'entrée de Norbert Lieb dans Thieme et Becker, 1907-1950, vol. XXXII, p. 91-92. Cf. également Andreas Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur*, 5 volumes, Leipzig, 1866, vol. III, p. 285-291; et G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, vol. V, Munich, 1879, 26, n° 138. Sur Niklas Stöer, cf. Heinrich Röttinger, «Erhard Schön und Niklas Stöer, der Pseudo-Schön», in *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, n° 229, Strasbourg, 1925.
18. Paul von Stetten, *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, vol. I, Augsburg, 1779, p. 113, 283-284, 373.
19. Hans von Voltolini (dir.), «Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 11, 1890, lxvii, n° 6475.
20. Quarto, 21,5 × 16,4 cm. La seule copie de ce livre dont j'ai connaissance aux États-Unis se trouve à la Houghton Library, Harvard University. Il existe des exemplaires au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, à Veste Coburg et à la British Library; la Graphische Sammlung de Munich détient une vague série de planches. Le livre est reproduit dans son intégralité à Nuremberg en 1969. Il existe également une édition en fac-similé avec un bref texte d'accompagnement du sculpteur Eberhard Fiebig (Francfort, 1972).
21. Hansjörg Pohlmann, «Neue Materialien zum deutschen Urheberrecht im 16. Jahrhundert», in *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, n° 4, 1963, cols. 157-158. Cf. Les récentes discussions, à la bibliographie plus conséquente, in Peter Parshall, «Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance», *Art History*, n° 16, 1993, p. 567-570; et Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993, p. 209-218, avec un accent sur le rôle particulier de Dürer.
22. L'ordre des gravures a été modifié dans l'édition de 1617 (cf. Nuremberg 1969, n° 77). Michaelspacher parraina également une nouvelle édition du *Perspectiva* de Hans Lencker en 1617, édition qu'il fit imprimer à Ulm par Johann Meder augmentée d'une nouvelle préface, d'une page de titre et d'un portrait de Lencker par Lukas Kilian.
23. Lieb dans le *Thieme et Becker*, 1907-1950, vol. XXXII, p. 91.
24. Georg Lill, *Hans Fugger und die Kunst*, Leipzig, 1908, p. 130 et n° 5 p. 137.
25. Bibliothèque universitaire de Munich, 2 Cod. ms. 592. Dorothea Pfaff aborde le recueil dans *Lorentz Stöer, «Geometria et Perspectiva»*, mémoire de master à l'université de Munich, 1996.
26. Bibliothèque universitaire de Munich, 2 Cod. ms. 592a, 11,7 × 13,7 cm.
27. Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. n° 3901, 38 × 28,1 cm. Cf. également *Welt im Umbruch: Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, 2 volumes (catalogue d'exposition, Stadt Augsburg), Augsburg, 1980, n° 661; et *From a Mighty Fortress: Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther, 1483-1546*, Christiane Andersson & Charles Talbot (dir.) (catalogue d'exposition, Detroit Institute of Arts), Coburg, 1983, cat. n° 45 (les n° 194 et 195 du catalogue sont tirés de l'édition de 1567).
28. Cinq de ces gravures sur bois furent vendues aux enchères par Hartung & Hartung, Munich, le 15 mai 1997 (catalogue 86, n° 4325-4329).
29. Hartung & Hartung 1997, n° 4327, 27,1 × 21 cm, localisation inconnue.
30. Hartung & Hartung 1997, n° 4329, 23,2 × 28,7 cm, désormais à la Staatliche graphische Sammlung, Munich, inv. n° 1997:34D.
31. Hartung & Hartung 1997, n° 4328, 26,7 × 19,7 cm, localisation inconnue.
32. Hartung & Hartung, Munich (ne se trouve pas dans les enchères de 1997), 16 × 21,5 cm.
33. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n° 21268, 46,2 × 45,5 cm (cf. Heinrich Geissler, *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540-1640* (catalogue d'exposition, Staatsgalerie Stuttgart), vol. I (Stuttgart, 1979), 236, n° F2.
34. Dieter Alfter, *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks*, Augsburg, 1986, p. 23.
35. Liselotte Möller, *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1956, p. 151, illustration 38.
36. Certains exemples sont réunis chez Peter Strieder, «Schri kunst schi vnd klag dich ser – Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1983, p. 19-26.
37. Ulm, Ulmer Museum, inv. n° 2124 (cf. *Ulmer Museum: Das Kunstwerk des Monats*, 136, octobre 1990).
38. Cf. Joseph Hoffmann, «Lelio Orsi and Thomas à Kempis' *Imitatio Christi*», *Arte Cristiana*, n° 72, 1984, p. 141.
39. J. W. Niemeijer, «Johann Oswald Harms als etser van "Alcune inventionen de Ruini", innovator of epigoon?», in *Bulletin van het Rijksmuseum*, n° 22, 1974, p. 105-110.
40. La meilleure étude sur cette question est celle de Möller, 1956, avec un examen étendu du rôle éventuel de Stöer dans le commerce de marquerie et un catalogue d'objets qui sont parvenus jusqu'à nous. Voir aussi le compte rendu in Christian Scherer, *Technik und Geschichte der Intarsia*, Leipzig, 1891, p. 90-94.
41. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. n° W.24-1931. Voir aussi Möller, 1956, n° 3; Augsburg, 1980, n° 856; Alfter, 1986, n° 1; et Christopher Wilk (dir.), *Western Furniture 1350 to the Present Day in the Victoria and Albert Museum London*, Londres, 1996, p. 40-41.
42. Robert Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913, notamment p. 238-239; Rudolf Berliner, *Ornamentale Vorlagblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1926, p. 133-134, 148-159, planches p. 141-174.
43. B 352-363. Cf. Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*, Wiesbaden, 1977, fig. n° 138 sq., 150.
44. Möller, 1956, p. 48. Voir également Helmut Flade, *Intarsia: Europäische Einlegekunst aus sechs Jahrhunderten*, Munich, 1986, p. 118-121.
45. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n° Z 210 (cf. *Handzeichnungen und Miniaturen des 15.*

- und 16. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Cologne, 1965, n° 22.
46. Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, Kapsel 650, H_z 5181, 33,8 × 21,6 cm, et H_z 5182, 35,0 × 23,0 cm (*cf.* Nuremberg, 1952, n° W 15, W 16; Nuremberg, 1969, n° 77, 78; et Stuttgart, 1979, n° F 1, a et b).
47. Les dessins d'un homme nu et d'une tête de vache conservé à Erlangen, bien que monogrammés et datés de 1572, n'entretiennent pas de lien clair avec Stöer (Erlangen, Bibliothèque universitaire, inv. n° B 782, B 783 [*cf.* Stuttgart, *op. cit.*, p. 234]). Au Louvre, deux dessins – des études équestres – attribués par des collectionneurs à Stöer sans raison valable, furent à juste titre réattribués par Louis Demonts : *Musée du Louvre : inventaire général des dessins des écoles du Nord : écoles allemande et suisse*, vol. II, Paris, 1938, n° 432 (inv. n° 18997) et 820 (inv. n° 18805).
48. Sur le camaïeu allemand, *cf.* Anton Reichel, *Die Clair-Obscur-Holzschnitte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Zurich, 1926; Walter L. Strauss, *Chiaroscuro: The Clair-Obscur Woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the xvith and xviiith Centuries*, Greenwich, 1973; et Peter Parshall & David Landau, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, 1994, p. 179-202.
49. Fritz Hellwag, *Die Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks*, Berlin, 1924, p. 457.
50. Voir Alfter, *op. cit.*, p. 13.
51. Sur l'enseigne de Daucher, *cf.* Thomas Eser, *Hans Daucher: Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, Berlin, 1996, p. 18, 33-35.
52. Hellwag, 1924, p. 470-471; sur l'usage par les marqueurs de dessins et de modèles, *cf.* p. 466-472.
53. *Cf.* Vredeman de Vries, *part 1, 1555-1571*, Peter Fuhring, Ger Luijten (dir.), in *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings: Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. 47, Rotterdam, 1997, p. 69-73, n° 51-71.
54. Karel van Mander, *The Lives of the Illustratious Netherlandish and German Painters*, éd. Hessel Miedema, Doornspijk, 1994, p. 266^r.
55. L'illustration est tirée de la réimpression de 1601 par Theodor Galle, identique à la première impression à l'exception de l'inscription sur l'entablement et du chiffre 20 dans le coin inférieur gauche.
56. Hartung, 1997, n° 4326 et 4325. La gravure sur bois de la figure 18, (23,8 × 17,6 cm) appartient à une collection privée; la localisation de la gravure de la figure 19 (24 × 17,8 cm) est inconnue.
57. Ulm, Ulmer Museum, inv. n° 2124 (*cf.* *Ulmer Museum: Das Kunstwerk des Monats*, 136, octobre 1990; et Flade, 1986, fig. 88 et 89).
58. G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, vol. II, Munich, 1860, p. 628, n° 1663; Reichel, 1926, planche 28; Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut 1550-1600*, vol. II, New York, 1975, p. 617-633.
59. Boston, Museum of Fine Arts, W. G. Russell Allen Collection, inv. n° 422, 29,3 × 16,8 cm, (*cf.* Strauss, 1973, p. 384, n° 62a; et Strauss, 1975, p. 619, n° 2).
60. *Cf.* Horst Appuhn et Christian Heusinger, *Riesenholschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterschneidheim, 1976, p. 87-92; Gerdi Maierbach-Legl, *Truhe und Schrank: Graphisch dekorierte Möbel der süddeutschen Spätrenaissance*, Munich, 1997, p. 124-126, 129.
61. Appuhn et Heusinger, 1976, p. 91, fig. 65.
62. Stuttgart, 1979, vol. I, p. 234, n° F 1, a et b; Appuhn et Heusinger, 1976, p. 92.
66. Appuhn et Heusinger, 1976, p. 92.
64. Thieme et Becker, 1907-1950, vol. XXVIII, p. 510; Strauss, 1975, p. 861-881.
65. Le document est traduit chez Strauss, 1975, p. 617.
66. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, 2^e édition, Wiesbaden, 1982, p. 20, n° 28.
67. Daniello Bartoli, *De' simboli trasportati al morale*, 1677, cité par Mario Praz dans *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, 2^e éd., Londres, 1964, p. 19.
68. *Cf.* André Chastel, « Marqueterie et perspective au xv^e siècle », *Revue des Arts*, n° 3, 1953, p. 141-153; Hubert Damisch, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, p. 164-165; et Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, Cambridge, 1994, p. 228-234.
69. Giorgio Vasari, *Le vite*, éd. Gaetano Milanesi, vol. II, Florence, 1906, p. 333.

Lorenz Stöer

GEOMETRIA ET PERSPECTIVA

Seconde édition (Michael Manger, Augsbourg, 1567)

Restitutions réalisées à partir de l'exemplaire de la seconde édition conservé à la Bibliothèque nationale de France, 1A-9(B)-4.

PAGE DE TITRE



PL. 1

