

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS
DE LA R.S.F.Y.
INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

XX



BELGRADE
1989



BALCANICA XX, Beograd 1989, 9—453.

Dhorka DHAMO
Institut d'histoire
Tirana

PEINTRES ALBANAIS AUX XVI^e—XVIII^e SIÈCLES EN ALBANIE ET DANS D'AUTRES REGIONS BALKANIQUES

Après une longue accumulation, la peinture albanaise manifestée tantôt avec force tantôt avec apathie, s'enrichit et prend, dans le contexte du style byzantin, un caractère local assez net aux XIII^e—XV^e siècles, époque de la création de l'Etat d'Arber et des principautés féodales albanaises.

A la suite du développement des rapports avec les peuples de la Péninsule apparaissent des traits communs balkaniques. Dans la peinture albanaise de cette période nous constatons également des influences de l'art oriental et occidental, surtout de l'art italien. Mais dans tous les monuments sont présents les fils conducteurs qui traversent l'ensemble de notre art. Ainsi le groupe des fresques du nord rappelle les caractéristiques des anciennes mosaïques du pays avec leurs couleurs et leur tendance monumentale. Le style comnène, typique pour les fresques de Nerezi, auxquelles se rattachent aussi les monuments du nord, s'est diffusé partout avec de nouveaux éléments. A Rubik il y a des éléments paléologues qui annoncent l'art d'Apollonia. La mise en valeur du moment émotionnel, en tant que trait persistant des fresques du Nord, deviendra une caractéristique commune des monuments des XIII^e—XV^e siècles.

L'art de la Renaissance paléologue auquel se rattache la plus grande partie de nos monuments, la position géographique de l'Albanie, le fait que se pratiquait le rite catholique et que les féodaux locaux n'étaient pas fanatiques en matière religieuse, créaient la possibilité d'une communication plus forte de l'art byzantin avec la tradition antique, et en même temps avec l'humanisme, la philosophie et la conception du monde d'avant la renaissance italienne. Le lien avec la tradition antique apparaît

partout dans l'intérêt porté à l'image artistique, à sa beauté et à ses proportions, dans l'attitude retenue des figures et dans le fait que le sujet religieux est traité d'un façon plus humaine. Le déroulement historique des événements n'a pas favorisé le développement de la peinture protorenaissance, qui n'apparaît pure chez nous que dans quelques monuments, cependant certains éléments ont été intégrés dans le style contemporain byzantin.

Les monuments d'Apollonia représentent l'état le plus avancé qu'a connu le style renaissance byzantin chez nous. Cette tradition apolloniate apparaît dans la peinture du XIV^e siècle à Maligrad et à Mborja. A celle-ci se rattachent partiellement les fresques contemporaines de St. Démétrios de Peć en Kossovo. Au peintre des petites églises de Korça appartiennent aussi les fresques de St. Athanase à Castoria en Grèce (1385), église liée au nom des féodaux albanais Muzakaj.

Durant la deuxième moitié du XIV^e siècle, plusieurs féodaux et ecclésiastiques du pays font des commandes d'oeuvres d'art; la tradition de la représentation des figures réelles qui commence avec la mosaïque de Durrës (VI^e—VII^e siècles) se développe davantage. L'intérêt porte à la représentation des personnes réelles des images des saints. Ce processus est allé croissant grâce aussi au contact avec l'art populaire. La représentation des objets ethnographiques réels constitue le trait commun le plus important de la peinture albanaise des XIII^e—XV^e siècles.

La peinture albanaise n'a pas subi l'influence de l'hésiasme et de l'éclectisme de l'école crétovénitienne. La tradition des XIII^e—XV^e siècles était une base solide pour la peinture albanaise des XVI^e—XVIII^e siècles et ses représentants les plus célèbres Onuphre et David Sélénica.

* *
*

Le XVI^e siècle, durant lequel a vécu et travaillé Onuphre est marqué d'une part de grandes révoltes populaires, et d'autre part d'une activité intense des humanistes albanais comme M. Barlétius, Bécikémi, Buzuku dont «Le missel» (1955) marque aussi la reprise des efforts pour écrire l'albanais, etc. Onuphre aussi était un des éminents intellectuels albanais de l'époque qui s'opposait par sa peinture à l'occupation ottomane. Toute sa création est marquée par la volonté de conserver la religion traditionnelle, ce qui dans les conditions de l'islamisation forcée de la population, avait une forte résonance patriotique. Le reflet de la vie réelle, l'introduction d'éléments vitaux et ethnographiques dans la peinture religieuse morne, l'atténuation des règles strictes, le culte de St. Georges — une allusion claire à Georges

Castrioti (Scanderbeg), la dramatisation des scènes, etc, reflètent l'époque et la psychologie des contemporains d'Onuphre.

Bien que l'activité d'Onuphre s'étende considérablement dans l'espace et dans le temps, les études albanaises ont déjà déterminé les plus importantes étapes productives de ce grand peintre. D'un monument à l'autre, d'une étape à l'autre, nous remarquons l'évolution croissante de la création d'Onuphre, qui apparaît comme un peintre avec un style individuel assez net; tout en respectant la tradition, il fait preuve d'innovation et d'originalité. Des oeuvres découvertes ou identifiées ces dernières années chez nous et surtout en Macédoine, tout en enrichissant l'inventaire des créations d'Onuphre, ont jeté plus de lumière sur la voie qu'il a parcourue et sur le caractère complexe de son oeuvre.

A Bérat, dans l'église de St. Théodore ont été découvertes de nouvelles fresques du Maître, mais ce qui est particulièrement important ce sont trois grandes icônes trouvées dans cette même ville, l'une représentant la Vierge, et les deux autres le Pantocrator sur un fond décoratif d'argent. Le style de ces icônes rappelle Valsh, l'apogée de l'activité créatrice du Maître, mais aussi, bien que de plus loin, les icônes de l'iconostase de l'église d'Annonciation de la citadelle de Bérat, qui marquent généralement le commencement de la création d'Onuphre.

En Macédoine on a identifié des oeuvres d'Onuphre dans deux églises de la région de Prilep: l'église de St. Nicolas et celle de la Transfiguration dans le village de Zrze. L'auteur de cette identification B. Babić, considère les peintures de ces deux églises comme étant faites à la même date, en 1535, suivant la date marquée aux pieds de la Vierge dans l'iconostase de St. Nicolas. Mais, les deux peintures manifestent un bon nombre de particularités, soit en ce qui concerne les différences dans l'habillement ou les gestes, soit pour ce qui est du moment et du traitement psychologique. On dirait que le St. Nicolas de Prilep se rattache plus étroitement à la peinture de St. Théodore de Bérat, le deuxième monument d'Onuphre après l'iconostase de l'Annonciation, à la différence que le premier est exécuté dans la technique de la fresque. Alors que l'ensemble de la Transfiguration rappelle, à maints points de vue, un monument ultérieur, notamment la peinture de Shelcan à Shpat d'Elbasan. Ce sont les mêmes motifs iconographiques avec les anges du trône, les séraphins et les chérubins. Cet ensemble rappelle Shelcan surtout quant à l'organisation de la composition des scènes animées d'images nombreuses, ainsi qu'à l'interprétation psychologique plus approfondie. Les médaillons des fresques de l'église de la Transfiguration sont encadrés de motifs qui donnent l'impression d'un fond plus éponoui qu'à St. Nicolas, ce qui rappelle de nouveau Shelcan. Par conséquent, nous pensons plutôt que l'ensemble de la Transfiguration doit être le fruit d'une évolution ultérieure, ce qui suppose le retour du Maître dans cette région après l'année

1535. Une étude stylistique sur place et en rapport avec les fresques plus anciennes de Bérat, les fresques de Castoria ou de Shpat, éclairerait mieux le problème, mais il va de soi qu'il serait définitivement résolu si l'inscription non encore déchiffrée de l'église de la Transfiguration nous fournissait les données respectives.

En plus des fresques, dans l'église de la Transfiguration il y a aussi des icônes d'Onuphre. Les auteurs qui ont traité l'iconostase de l'église en question, ont constaté le caractère hétérogène des icônes en place. Parmi elles, la grande icône du Christ Pantocrator, avec l'épithète «sauveur rédempteur et l'icône d'un jeune apôtre, ont particulièrement attiré l'attention et suscité de nombreuses discussions. Tout le monde est d'accord pour les dater du XIV^e siècle, mais les opinions diffèrent quant à leur auteur. Il y en a qui les considèrent comme des oeuvres du métropolite Joan ou des moines Gregor et Makar, qui ont peint ensemble l'église de St. Andréa à Treska, près de Skopje. Mais un oeil plus attentif distinguerait chez le Pantocrator et surtout chez le jeune apôtre la main d'Onuphre. Nous y remarquons des traits caractéristiques du style du grand Maître albanais: le dessin solide, la tendance picturale, le travail minutieux du détail, l'élégance et la vivacité intérieure des images.

Un groupe d'oeuvres trouvées dans le genre de l'icône, en faveur de l'activité exercée par Cnuphre en Macédoine à Slepçe, un vieux monastère dans la région de Demir Hisar. Deux petites icônes et deux grandes croix gravées sur bois provenant de l'église de St. Jean-Baptiste et de celle de Jean le Théologue du monastère précité, sont considérées par le chercheur K. Balabanov comme les produits d'un même atelier non-identifié. En nous fondant sur la comparaison des styles nous avons la conviction que l'atelier »anonyme« n'est autre que l'atelier dirigé par Onuphre. Parmi ces quatre ouvrages la croix plus petite et les deux icônes sont l'oeuvre de la main du Maître. Elle constituaient toutes les trois une seule composition, dite du »serpent« et qui se trouvait dans la partie supérieure de l'iconostase de l'église de St. Jean-Baptiste. L'expression douce et triste de l'apôtre, la silhouette encadrée de minces lignes rondes, les mains élégantes, les genoux pliés par la douleur qui reflètent le monde intérieur attristé, sont autant de traits connus aussi dans les monuments et les oeuvres d'Onuphre. Il suffit de comparer à cette fin l'apôtre Jean de Slepçe avec celui de la scène de la Crucifixion dans les fresques de Castoria et de Bérat pour n'avoir ensuite aucun doute: c'est le même auteur qui les a produites.

Dans l'expression et l'attitude générale, dans le dessin du muscle sur le sourcil, dans les poches des yeux ou bien dans la façon dont il met en évidence les pommettes saillantes et la forme arrondie de la partie du cou, apparaissent fort bien les

analogies avec la Vierge de Slepçe en tant que type caractéristique peint par Onuphre dans diverses scènes.

La manière de dessiner la partie du ventre et de la jambe du Christ crucifié, le dessin de la rotule par un cercle, sont autant de détails qu'on trouve sur toutes les figures d'Onuphre aux jambes nues. On peut reconnaître comme auteur Onuphre lorsqu'on remarque aussi sur la croix des détails qui servent, pour ainsi dire à créer le fond personnel et permanent du peintre comme les fleurs de points imprimés sur le fond des auréoles.

Nous ne connaissons pas jusque-là icônes et croix gravées sur bois avec des motifs si riches. C'est une gravure artistique pleine de fantaisie et de maîtrise, où apparaissent de vieux motifs populaires qu'Onuphre a utilisés dans ses peintures murales aussi.

En ce qui concerne la deuxième croix, il semble que les auteurs ont suivi le même raisonnement, mais comme l'indiquent d'autres chercheurs aussi, les deux croix diffèrent l'une de l'autre. En partant des analogies stylistiques et artistiques en général, ainsi que du motif de la feuille de vigne stylisée avec cinq parties, nous pensons que l'auteur de cette croix est le fils d'Onuphre, Nicolas.

Les oeuvres d'Onuphre dans le monastère de Slepçe mettent en évidence une qualité entièrement inconnue de notre Maître, à savoir son art de gravure sur bois, son fin goût artistique. Les objets révèlent une évolution évidente de l'iconostase en tant qu'élément frontal à l'intérieur du temple, son net développement vertical, ce qui sera largement suivi par les successeurs d'Onuphre. Les icônes et les croix d'Onuphre à Slepçe ainsi que les icônes de Bérat sur fond décoratif d'argent, parlent d'une étroite relation entre la peinture la gravure sur bois et la décoration en argent.

Les nouvelles données nous permettent de mieux définir l'itinéraire des mouvements et de la création d'Onuphre qui jusqu'à présent n'étaient connus que dans le triangle Bérat—Castoria—Shpat (Elbasan). Il part de Bérat pour apparaître en 1535 à Prilep de Macédoine, en 1547 à Castoria et ensuite à Shpat, tout d'abord à Shelcan et en 1554 à Valsh où il peint son chef d'oeuvre, l'église de St. Venerande. Entre Castoria et Shelcan et surtout durant l'époque entre Shelcan et Valsh, ensemble avec son atelier, Onuphre a dû se rendre plus d'une fois dans les régions de Macédoine. Les icônes sur fond d'argent nous font penser qu'il s'est rendu de nouveau à Bérat après l'année 1554, mais nous ne pouvons rien dire de la date exacte. De toute façon, nous connaissons mieux actuellement la vie et l'activité d'Onuphre qui commence par la réalisation d'icônes et finit, à ce qu'il semble, de nouveau par les icônes.

La peinture de Bérat, dont l'influence s'est ressentie dans l'Albanie centrale et méridionale et même au-delà des frontières du pays, porte le sceau de la création éminente d'Onuphre. Son individualité se sent directement chez plusieurs peintres du siècle, mais c'est le mérite d'Onuphre qui s'efforça de développer l'individualité créatrice chez ses disciples. Le meilleur exemple dans ce sens est fourni par les oeuvres de son fils Nicolas, le deuxième peintre important du siècle dans cette région.

La personnalité artistique originale de Nicolas de même que les analogies entre son oeuvre et l'oeuvre de son père, apparaissent clairement dans l'église de la Vierge à Vllaherna, peinte par lui de façon indépendante en 1578. La création de Nicolas à Bérat est vaste aussi dans la peinture de chevalet. Avant l'année 1561, il a peint l'église de Kurjan, district de Fiéri, avec Joan, peintre dont le nom est en première position dans l'inscription. Nous les trouvons tous les deux dans un autre monument important: dans l'église de St. Georges à Arbanas (Bulgarie). Le nom de Joan y vient en deuxième position, et l'analogie stylistique et artistique avec l'oeuvre indépendante de Nicolas à Bérat ne laisse pas de doute qu'Arbanas est en premier lieu son oeuvre.

Ces peintures de l'autel de St. Georges d'Arbanas ont été considérées avant comme l'oeuvre des peintres bulgares Christo et Stoyou, qui ont fait les peintures du naos de cette église en 1710. Les noms de Nicolas et de Joan mentionnés dans l'inscription de l'autel, ont été retenus les noms du donateur. Les ainsi que chercheurs qui ont étudié ce monument, D. Costov et B. Filov, ont hautement apprécié, à juste titre, la Vierge Platytera en tant qu'un ouvrage d'art »qui se distingue par la grandeur de sa composition et la profondeur de l'expression spirituelle que l'auteur a su réaliser« appréciation que répondrait aussi à l'ensemble de Vllaherna de Bérat.

Quelle est l'oeuvre de Joan, l'autre disciple et collaborateur d'Onuphre, peintre qui serait peut-être plus âgé que Nicolas? Cette question ne trouve pas de réponse, ni à Kurjan ni à Arbanas. On n'a pas encore découvert des oeuvres individuelles de Joan, mais nous connaissons l'activité dense de l'atelier d'Onuphre en Macédoine et Joan a dû être un des peintres de cet atelier. Il nous semble naturel de poser la question: le peintre Joan du monastère Toplice à Zvan ne serait-il pas le peintre Joan de l'atelier d'Onuphre? A la suite de la restauration de la peinture de Kurjan, les caractéristiques individuelles de Joan, qui suivant l'inscription serait le peintre principal, seront mises plus en évidence. Dans ce cas, l'identification des oeuvres mentionnées serait également plus facile.

Un autre peintre de talent est Onuphre le Chypriote qui a répandu l'écho de l'école de Bérat de l'Albanie centrale dans la partie méridionale du pays, du XVI^e au XVII^e siècles. En plus du nombre d'icônes de Bérat, Onuphre le Chypriote a peint en

1622 l'église de Vllaho Goranxi à Gjirokastra de concert avec Alivizi Foka, peintre de deuxième ordre, originaire de Céphalonie. Bien que la découverte et l'identification des disciples d'Onuphre au-delà des frontières d'Albanie, soient à leur début, les données ne sont pas entièrement absentes.

En 1580 Maître Longhini a peint un grand nombre nombre d'icônes et de fresques dans le monastère de Lomnica, dans le Sud-Est de Bosnie. Nous savons qu'il Peć un des moines du monastère de était, mais nous ignorons son origine. Nous ne pouvons pas encore préciser s'il était un membre actif de l'atelier d'Onuphre ou de ses proches successeurs, mais dans l'art de Longhini nous trouvons maints points communs avec celui d'Onuphre et de son atelier. Ses icônes sont, en règle générale, rectangulaires, alors que ses peintures murales sont carrées. L'arrangement étudié et ordonné du matériel de cet ensemble rappelle aussi Onuphre. L'exemple le plus significatif nous est donné par la combinaison du roi David avec la scène de l'Ascension du Christ. Les épithètes attribuées au Christ, comme sauveur, etc qui ont été considérées comme non-typiques pour les autres églises de ce bassin, concordent elles aussi avec celles d'Onuphre.

L'auteur de la croix de Polog à Tetovo, croix gravée sur bois et peinte en 1584, est également anonyme, mais il n'y a pas de doute que là aussi nous avons affaire à un produit de l'atelier d'Onuphre, de même d'ailleurs que les deux Odigitria de Slepče. Une inscription nous apprend que la croix de St. Nicolas de l'année 1645 à Chishéve, près de Skopje, est l'oeuvre d'un «arvanitas» inconnu.

En Albanie, la majorité des disciples anonymes d'Onuphre ont travaillé à Shpat d'Elbassan et à Bérat.

A Shpat, dans la chapelle de Valsh, le St. Nicolas de l'année 1604 a été bien assez conservé un portait de Jean Damskine, dont l'expression, le dessin et les couleurs assurent que c'est l'oeuvre d'un des plus dignes disciples d'Onuphre au début du XVII^e siècle. Parmi les autres peintres anonymes, rappelons l'anonyme qui a peint en 1625 les deux tiers de l'église de St. Nicolas à Shelcan, la même église où Onuphre a laissé quelques-uns de ses chefs-d'oeuvre. Maître déjà formé, cet anonyme s'efforce de ne pas imiter banalement, mais conscient de la différence entre la peinture d'Onuphre et sa propre peinture, il écrit dans l'inscription marquée sur la porte occidentale: »et si quelqu'un critique la peinture, qu'il soit accusé par St. Nicolas le jour du Jugement Dernier«.

A Bérat la peinture post-onuphrienne amplifiera l'élément ethno-folklorique, en outre elle se fera remarquer par la tendance à réaliser les scènes évangéliques, d'une façon quotidienne. Or, en dépit de ce rapprochement de la peinture avec la vie, où l'on ressent d'ailleurs la tradition des précurseurs célèbres, dont on

a gardé l'ancien schéma décoratif général, dans les églises de la fin du XVI^e siècle et surtout dans celles du milieu du XVII^e, la peinture se dirige vers le caractère purement décoratif, l'image artistique perd sa psychologie et sa force émotionnelle. C'est la dernière phase de l'école d'Onuphre à Bérat, qui, durant plus d'un siècle a rayonné sur un vaste territoire albanais et étranger.

Deux peintres de la fin du XVII^e siècle et des premières années du XVIII^e siècle dans la région de Korça, représentent un intérêt particulier en tant que transition de la peinture des suc cesseurs d'Onuphre à la peinture de David. Le premier de ces deux peintres est Constantin, qui était instituteur. Son individualité apparaît avec plus de force dans les icônes de l'année 1680, où les portraits sont traités avec une plastique douce et une expression tendre, ce qui les rend plus humains. Le deuxième, Constantin Jeremonaku, en plus de son activité à Voskopoja et à Vithkuq, en 1711 travaille dans le monastère de St. Naum d'Ohrid. Petit l'iconostase y est, ce qui ne diminue point son importance. Sa gravure est ajourée. Il se peut bien que dans cet atelier peut-être dirigé par Jeremonaku, aient travaillé aussi des graveurs sur bois de Korça. L'oeuvre de Jeremonaku est caractérisée par l'amour des éléments décoratifs. Ses images se distinguent par les mouvements lents et imposants.

Par son caractère monumental et sa grandeur, l'art de David exigeait de l'espace, ce qui convenait aux basiliques, telles que celle de St. Nicolas à Voskopoja (1726) où plus de deux mille images étonnent la visiteur par la richesse de la fantaisie. Déjà le schéma byzantin de la peinture et ses canons rigoureux, ne sont pour la plupart plus respectés. Dans la peinture par les proportions, la couleur, le volume et l'élément vital et ethnographique, David s'efforce de s'éloigner de l'irrationalisme, de rendre les saints le plus proche possible de l'homme vivant. Le dessin libre, le dynamisme des mouvements, la construction graphique assez réaliste et le maintien des couleurs dans les portraits démontrent que David connaissait la peinture italienne de la protorenaissance et de la renaissance.

Pendant longtemps David n'a été représenté que par le monument de Voskopoja. Grâce à la contribution du grec, renommé chercheur, le prof. Manolis Hadjidaquis, à la création de David viennent s'ajouter d'autres monuments importants au-delà des frontières d'Albanie. En 1715 il peint la chapelle de la Vierge Koukouzélissa dans le monastère de la Grande Laura à Athos, alors qu'en 1727, un an après la peinture de Voskopoja, il peint l'église de St. Prodrome à Apozari, près de Castoria. En signant dans le monastère »David d'Aulon«, il nous donne pour la première fois son origine. Hier encore dans les ténèbres, la biographie de David commence déjà à s'éclaircir, comme, d'ailleurs, plusieurs questions et suppositions faites auparavant par les chercheurs albanais sur sa création.

Premièrement, les remarques, que David devait connaître l'art byzantin d'Albanie et d'Onuphre se voient appuyées maintenant par son origine de Sélénica de Vlora qui fait partie d'une région de peinture ayant, la qualité des XIII^e—XVI^e siècles. Ne connaissant pas encore dans quel atelier ou près de quel maître il a fait ses premiers pas, nous adoptons l'opinion du prof. Dhimitër Shuteriqi qu'avant de se faire distinguer par ses ouvrages à Athos, David a connu toute cette tradition, s'en est inspiré et l'a élaborée selon sa façon.

Deuxièmement, la découverte de l'oeuvre de David à Laura confirme notre supposition naturelle qu'un art à tel point développé comme à St. Nicolas de Voskopoja, ne saurait être une manifestation isolée dans la création de l'artiste. Maintenant, le niveau artistique de Laura exige de faire des recherches sur sa création antérieure.

Enfin, les nouvelles données aident à corriger aussi les suppositions faites sur la naissance de David. En se présentant comme artiste formé dès l'année 1715, David serait né aux alentours de l'an 1680, sinon plus tôt.

Aucun des peintres précurseurs n'a vu le monde et la vie avec autant de dignité personnelle que David. Il ne prie pas Dieu de se rappeler de lui, »le pêcheur et l'ignorant« comme s'exprime Onuphre à Shelcan et à Valsh. A Apozar, il met simplement l'inscription »le très dévoué« et à Voskopoja »le très savant monsieur David«.

Les efforts sensibles que fait David vers le réalisme, l'animation vitale des scènes, avec les caractères, les milieux et l'habillement de l'époque, la négligence de la tradition byzantine ainsi que les influences de l'art occidental, reflètent les nouvelles idées de l'époque, les idées du rationalisme et de l'humanisme qu'avaient épousées les intellectuels albanais du XVIII^e siècle. Ces nouveaux idéaux artistiques, dont la réalisation a atteint le sommet à Voskopoja, ont été reflétés par David à Athos. Les grandes valeurs folkloriques de la composition »Le chœur céleste« à Laura, restent au deuxième plan auprès de l'expressivité des figures qui, la main dans la main, dansent la ronde sur un rythme dit dyonisiaque. Ce groupe plastique et le portrait profondément réaliste du donateur de Voskopoja, suffiraient à éterniser le nom de David dans l'art postbyzantin du XVIII^e siècle comme un de ses représentants les plus remarquables. La création de David contient une aspiration vers une nouvelle orientation, mais qui est demeurée non réalisée.

Après Castoria—Apozari (1727) David n'apparaît plus. Nous ne savons rien sur Christo et Constantin qui l'ont assisté dans l'ensemble de Voskopoja, mais la nouvelle tradition créée par David a eu de nombreux successeurs qui ont déployé une vaste activité à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Parmi les plus renommés, figure Constantin de Shpat, berceau des chefs-d'oeuvre

d'Onuphre. Son activité attire l'intérêt par les liens multiples avec la tradition ainsi que par le riche élément baroque venu de l'occident au XVIII^e siècle.

Les plus proches successeurs de David Sélénica sont les frères Constantin et Athanas Zograf de Korça, avec leurs fils Terpo et Efthim. Les fresques et les icônes de ces peintres ont orné plus de onze monuments dans la région de Korça et de Muzeqe. Les livres religieux édités à Voskopoja ainsi que l'oeuvre de David ont influencé leur thématique assez riche et un peu particulière. Les scènes de l'Apocalypse et celles des martyres qui sont bouleversantes, rattachent l'art des Zograf à la tension et à l'esprit dramatique de l'époque. D'autre part, ils préfèrent représenter la Vierge plus jeune, plus fragile et plus élégante, à l'instar de David. Le folklore, les danses, les instruments musicaux et les habits populaires sont eux aussi assez largement représentés dans les oeuvres de ces peintres.

Les Zograf ont été recherchés de façon permanente à Athos. En 1755 ils ont peint Skithin Lavriot de Ste. Anne, en 1757 Skithin slave Bogorodica, alors qu'en 1765 ils ont peint le monastère de Filothée et en 1783 l'église du monastère de Chrisopotam. Dans la majorité de ces cas, ils n'oublient pas d'inscrire leur nationalité albanaise, alors que dans le pays ils se contentent d'écrire simplement «les frères de Korça». En 1795 ils ont peint les fresques du monastère de Bigor dans la Petite Réka. Dans la région de Macédoine Terpo a également fait les fresques dans le monastère de St. Naum (1806) où presque un siècle auparavant Jeremonah avait peint ses icônes, ce qui témoigne de la tradition qui continuait dans plusieurs domaines des arts figuratifs.

L'activité des six peintres de la famille Ćtiri (en albanais leur nom de famille est Katro) commence en 1775 et se poursuit au-delà de la première moitié du XIX^e siècle. Les premiers peintres de cette famille, Georges et Jean, ont travaillé avec les Zograf. Jean a plus de talent, il apparaît comme le meilleur miniaturiste des icônes de la fin du XVIII^e siècle et des premières années du XIX^e siècle. C'est avec Ndin et Georges, les derniers représentants de cette famille de peintres, que prend fin pratiquement en Albanie, dans les années 60 du XIX^e siècle, l'art de l'ancien style religieux.

Onuphre et David ne représentent pas un phénomène spontané dans la vie aristique de l'Albanie. Ils sont nés sur un terrain riche de tradition picturale. Et tous les deux se sont appuyés sur la tradition paléologue locale, dans les monuments des XIII^e—XV^e, chacun créant un style personnel d'une manière très originale et individuelle. Onuphre, avec son style fin et intime, a élevé la peinture paléologue dans son aspect pictural. Il a lié, plus fortement peinture, actualité et tradition artistique populaire.

David, grâce à son talent et aux circonstances nouvelles du XVIII^e, s'est libéré au maximum des conventions médiévales;

pourtant il n'a pas réalisé un tournant radical, il a créé une tradition d'esprit plus urbain. Son art est strictement lié à la pensée et au goût esthétique plus avancés de son époque, époque de développement économique et culturel des villes en Albanie.

Onuphre et David n'ont pas disparu tels des météores. Leurs successeurs aussi nombreux que leurs oeuvres se sont répardus aussi dans les régions voisines des Balkans. On n'ignore pas les liens de David avec le Mont Athos et Dyonisie, ainsi que ceux qui relient les motifs d'Onuphre et de son contemporain Franc Catelano; des écoles de la peinture albanaise de Bérat et de Korça, préférées aux XVI^e—XVI^e, et ayant exercé leur influence comme d'autres écoles, thébaine, crétoise, etc. Les maitres albanais grâce à la position géographique de leur pays, étaient en contact permanent avec les ateliers avancés de l'Italie. Ceci leur a permis de faire connaître dans les régions intérieures des Balkans une série de caractéristiques iconographiques et stylistiques appartenant à ces ateliers, servant ainsi de chaînau important dans le domaine des rapports artistiques mutuels.

