

Les peintres-moines de la région d'Ohrid et de Prespa (fin du XIVe - début du XVe siècle)

Saska Bogevska

Résumé

À la fin du XIV^e siècle et dès le début du XV^e siècle, est attestée l'activité de deux peintres-moines dans la région des lacs d'Ohrid et de Prespa (Macédoine, Albanie, Grèce). Les monuments qu'ils ont décorés sont des ermitages de taille modeste et les donateurs des peintures sont des moines, aux moyens financiers très limités. Cet article s'intéresse plus particulièrement aux peintres issus des cercles religieux et à leur statut social à Byzance. En prenant en compte la clientèle qui fait appel à cette catégorie particulière de peintres ainsi qu'au contexte historique et politique de la région des deux lacs, où les deux peintres-moines ont laissé leur signature, l'auteur estime que leur présence est un signe de l'appauvrissement général de la région attribuable à l'arrivée des Turcs à la fin du XIV^e siècle.

Les questions et les problématiques qui concernent l'artiste, et plus particulièrement le peintre byzantin, sont diverses : où, comment et par qui étaient formés les peintres, comment s'organisait leur travail, combien de peintres travaillaient sur un chantier et quelle était leur hiérarchie, quel était leur statut dans la société, pour qui travaillaient-ils, dans quelle mesure intervenaient-ils dans le programme iconographique¹? Le travail des chercheurs dans ce domaine s'est particulièrement concentré sur les artistes célèbres, dont le nom est mentionné dans les écrits ou dans les monuments importants, tels les peintres Michel et Eutykhios², Manuel Panselinos³, Kalliergus⁴, Andrej Rublev⁵, etc. Ces artistes travaillaient pour une clientèle riche – aristocrates et princes –, avaient de nombreux assistants et jouissaient d'un statut particulier dans la société. Malheureusement, ces cas isolés ne peuvent donner une idée générale du statut de l'artiste à Byzance en raison du fait qu'ils sont des figures exceptionnelles pour leur époque. Pour pouvoir déterminer la place qu'une catégorie socioprofessionnelle avait dans la société, il faut obligatoirement prendre en compte la grande majorité des autres artistes, moins connus ou anonymes, qui travaillaient pour une

clientèle plus modeste, et qui demeurent peu étudiés⁶. Dans cet article, nous présentons deux artistes qui apparaissent à un moment précis – la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle –, et dans un cadre géographique précis – la région d'Ohrid et de Prespa (Macédoine, Albanie, Grèce) –, afin de déterminer leur statut, d'appréhender mieux l'organisation de leur travail ainsi que la contribution qu'ils peuvent fournir à la compréhension des courants artistiques de l'époque.

La fin du XIV^e et le début du XV^e siècle est une période particulièrement difficile dans la région d'Ohrid et de Prespa. La région tombe aux mains des Turcs ottomans (vers 1385)⁷ et la vie politique, économique, religieuse et, par conséquent, artistique connaît un grand déclin⁸. Dans les premières décennies du XV^e siècle, nous remarquons une absence de monuments construits dans la région⁹, qui témoigne de la déficience des donations, provoquée par le changement de régime politique. À ce moment exact, un autre phénomène apparaît : les ermitages rupestres prolifèrent sur les rives des deux lacs, loin des centres urbains et du regard de l'administration turque. Nous avons recensé une vingtaine de monuments de ce type qui font l'objet de nos recherches doctorales. Les complexes érémitiques sont la plupart du temps composés d'une chapelle rupestre, entièrement ou partiellement peinte, entourée des cellules des moines¹⁰. Les ermites pratiquaient un monachisme extrême : dévouement complet à Dieu et vie solitaire passée en prière et méditation. Les frères se réunissaient à l'église uniquement pour les offices, aux moments précisément et strictement rythmés par le calendrier liturgique.

Les peintures qui ornent ces chapelles sont caractérisées par une grande sobriété, et dans la majorité des cas, nous n'avons aucune information en ce qui concerne la date précise de l'aménagement des chapelles ou le moment exact de l'exécution des peintures, les noms ou le statut social des commanditaires, le ou les peintres qui y ont travaillé. Prenant en compte la rareté des inscriptions conservées dans ces monuments, les deux signatures de peintres que nous avons retrouvées dans deux de ces églises attirent notre attention.

La première signature qui nous intéresse se situe à l'est de la porte d'entrée, sur la façade méridionale de l'église de la Vierge de Globoko¹¹. Sous une image monumentale de la Vierge à l'Enfant (fig. 1), une inscription dédicatoire¹², composée en grec, déclare : « Ἀνηστῳρίθη ἡ Θεῖα πύλη πάρ ἔμου τοῦ ταπηνού τοῦ ἀμαρτολοῦ Παρθενίου κ(αί) τῆς συνωδίας ἡμῶν πάσης. Ὁ θε(ο)ς συγχωρήσι τούς. Προεδόθησαν πέντι ἄσπρ(α)¹³ ὁ καμάτος ὄλωσ. Ἄλεξ(ου) διὰ χ(ειρ)ός τάχα κ(αί) μαθητοῦ τοῦ Ιω(άννου) τοῦ Ζωγράφου » – (traduction) : Cette porte divine

a été décorée par moi, l'humble pécheur Parthenios et par toute notre communauté. Seigneur, pardonne-leur. Cinq aspres ont été investis par avance pour tout le travail. De la main d'Alexios, prétendu disciple de Jean le Zograf¹⁴. » Nous apprenons donc que les commanditaires de l'ouvrage furent Parthenios et les autres moines, qui ont procuré le financement nécessaire à la construction et à l'exécution du décor de la façade. Le coût des travaux n'est pas une information systématiquement communiquée dans les inscriptions dédicatoires¹⁵, et dans ce sens, l'inscription provenant de l'église de Globoko est très précieuse. À l'époque tardo-byzantine, le terme *aspre* – « Τὸ ἄσπρον », qui signifie, entre autres, « propre ou blanc », fut souvent utilisé pour les monnaies en argent et la plupart du temps de petite taille¹⁶. Cinq pièces d'argent furent déboursées par Parthenios et les autres moines pour la construction et la peinture de la façade, ce qui représente un coût très faible. Certaines sources écrites nous apprennent que les icônes de qualité standard, à la fin du XIV^e siècle, coûtaient entre 2 et 7 *hyperpères* – monnaies en or¹⁷. Malheureusement, l'inscription de Globoko ne précise pas combien de ces cinq *aspres* étaient déboursés pour l'architecture, pour le matériel de la peinture et, éventuellement, pour la main-d'œuvre du peintre Alexios. Rares sont les inscriptions qui donnent des précisions concernant la paye des peintres, mais nous avons quelques témoignages qui attestent que les peintres étaient payés très peu, voire en nature¹⁸. Cela était certainement le cas pour le peintre de Globoko aussi, à en juger par la faible somme mentionnée dans l'inscription.

Juste à la fin de l'inscription, le peintre a laissé son nom : Alexios, inconnu par ailleurs, mais qui se dit disciple de Jean le Zograf. Les peintres à Byzance signaient le plus souvent avec l'épithète « ζωγράφος » ou « ἱστοριογράφος »¹⁹, d'où la dénomination Jean le Zograf, qui veut dire Jean le Peintre. Le nom de ce dernier²⁰ est mentionné fréquemment à la fin du XIV^e siècle²¹. Jean et son frère Makarios séjournaient dans le monastère de la Transfiguration de Zrze, dans la région de Prilep en Macédoine, et ils furent également peintres. Jean avait le rang de métropolitain²² tandis que Makarios est connu en tant que hiéromoine²³. Ils ont signé plusieurs œuvres, aussi bien des peintures murales²⁴ que des icônes²⁵. Nous savons qu'ils avaient plusieurs disciples, dont notamment un certain Grégoire, qui contribua à l'exécution des peintures du monastère de Saint-André de Treska (1388/1389)²⁶. En 1393/1394, Jean le Zograf fut dans son monastère à Zrze où il travailla sur l'icône du Christ Sauveur et Donneur de Vie²⁷. M. Janković estime qu'après 1395, avec le changement de la situation politique dans la région et avec l'arrivée de l'administration turque, les deux frères sont partis au nord, à la cour de la princesse serbe Milica, pour laquelle ils exécutèrent les peintures de Ljubostinja (1402)²⁸. En fait, le seul qui travailla à Ljubostinja est l'hiéromoine Makarios, car Jean est déjà mort avant 1400²⁹. Ainsi, la date *terminus post quem* pour la formation du peintre Alexios dans l'atelier de Zrze est 1400. Nous estimons que le peintre Alexios, bien qu'il n'ait pas précisé le fait qu'il soit moine, appartenait à l'atelier monastique de

Jean le Zograf³⁰, et juste après l'arrivée des Turcs, il a quitté le monastère de Zrze pour des endroits plus cléments. Ainsi il s'est retrouvé à l'ermitage de Globoko, à la fin du XIV^e siècle³¹, où il exécuta la peinture de la Vierge, commanditée par Parthenios et les autres moines.

La deuxième inscription, qui nous intéresse dans cette étude, se trouve à l'intérieur de l'église de la Vierge Eleousa de Nivici (Psarades), qui date de 1409/1410³². Au-dessus d'une petite niche, sur le mur sud du naos, est conservée une inscription rédigée en grec (fig.2 et 3), qui dit : « Ἀληπτε θεαρχία ληπτὸν με ὄντα σώσον Ἰω(αν)νί- κιος ἰ(ε)ρομόναχος κ(αί) ζωγράφον – (traduction) : Inconcevable Divinité, sauve-moi, moi qui suis conçu. Ioannikios, hiéromoine et peintre³³. » À la différence de la première inscription, où le nom d'Alexios est cité après les noms des donateurs, ici nous remarquons que le contenu du texte est une supplication, expressément inscrite pour le salut de l'âme du peintre. L'inscription dédicatoire qui porte les noms des *kitiores* de cette église, les moines Sabas, Jacob et Barlaam, se trouve sur le mur occidental, surmontant la porte d'entrée³⁴. Ainsi le peintre Ioannikios s'est réservé une place à part dans la décoration de l'église et a inscrit une prière spécialement conçue pour son salut, ce qui est une pratique assez courante à l'époque tardo-byzantine³⁵. Par cette inscription, nous apprenons que Ioannikios appartenait également aux cercles monastiques et qu'il était hiéromoine³⁶. En revanche, son nom ne nous est pas autrement connu et son style demeure unique, donc difficile à rapprocher du travail des autres peintres et ateliers de la région.

Grâce à l'analyse paléographique des inscriptions du peintre Ioannikios (fig. 2 et 3), G. Subotić a remarqué qu'il n'avait jamais dû exécuter des peintures monumentales auparavant, étant probablement un simple peintre d'icônes³⁷. Cette hypothèse intéressante corrobore la diversification du travail des peintres. Le travail sur un chantier se passait la plupart du temps entre les mois de mai et d'octobre. Néanmoins, les artistes travaillaient pendant l'hiver, mais uniquement dans les régions chaudes comme la Crète, Rhodes et le Péloponnèse³⁸. Afin de pouvoir travailler pendant toute l'année, le peintre diversifiait son travail en tant que peintre d'icônes ou enlumineur³⁹. Nous avons parfois l'impression que le métier de peintre était un passe-temps ou une profession secondaire, car nous avons des témoignages indiquant que le peintre est médecin⁴⁰ ou simple paysan⁴¹. Dans notre cas, il semble que le peintre d'icônes Ioannikios fut chargé d'exécuter les peintures murales pas seulement pour diversifier son travail, mais également en raison de l'impossibilité des *kitiores* de faire appel à un peintre spécialisé en peinture murale des centres artistiques proches, comme Ohrid et Kastoria. La raison, d'après G. Subotić, en est l'occupation turque de la région qui aurait coupé les liens entre les régions voisines⁴². D'après lui, ce n'est qu'à partir du milieu du XV^e siècle, et après la stabilisation du pouvoir sur le territoire des deux lacs, que les contacts et les échanges culturels seront rétablis⁴³.

En comparant ces deux signatures de peintres, nous remarquons qu'ils ont deux choses en commun. Tout d'abord, ils sont tous les deux à la fois moines et peintres, actifs à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Ensuite, nous comprenons qu'ils travaillaient pour la même catégorie de commanditaires, à savoir les moines.

Après de nombreuses études, les experts s'accordent sur une chose : l'artiste byzantin, surtout avant le XII^e siècle, a plutôt un statut d'artisan⁴⁴. Déjà dans le *Livre de Préfet* (vers 895), qui traite de la réglementation concernant les guildes byzantines, les peintres sont cités parmi les ouvriers-artisans de toutes sortes – charpentiers, maçons, plâtriers, etc.⁴⁵ Nous possédons très peu de signatures de peintres avant le XII^e siècle⁴⁶, et quand les signatures commencent à apparaître, la raison qui motive l'inscription des noms des peintres ne résulte pas d'une envie de signer l'œuvre afin de se faire connaître⁴⁷. Apparemment, l'unique raison qui pousse les peintres à signer leurs œuvres – essentiellement religieuses – est l'obtention du salut dans l'au-delà⁴⁸. Un document intéressant du XI^e siècle, le *Paterikon* du monastère des Grottes de Kiev, expose au chapitre 34 les motivations du moine-peintre Alympios. On lit : «... *the blessed Alimpij received the tonsure, which was at the time of the abbot Nikon. He learned well the painter's craft and was very expert at painting icons. This skill he decided to acquire not for the sake of riches, but he did it for the sake of God, and he worked so hard at painting icons that they sufficed for everybody – the abbot and all the brethren – and he took no remuneration...*»⁴⁹. Ainsi, en signant leurs œuvres, les peintres espéraient la commémoration de leur nom; le fait que le prêtre les évoque dans les prières assure leur salut éternel⁵⁰. Cela devait être également le cas avec les peintres Ioannikios et Alexios.

Bien que les noms des peintres deviennent de plus en plus présents à l'époque tardo et postbyzantine, S. Kalopissi-Verti s'est rendu compte que cette information demeure très rare, car dans toutes les inscriptions dédicatoires recensées, uniquement un peu plus de 15 % conservent le nom de l'artiste⁵¹. Elle interprète cette rareté comme une véritable manifestation de l'absence d'identité artistique⁵², mais également comme l'expression d'une certaine modestie de la part de l'artiste, qui se sent indigne de peindre la splendeur du visage divin. Dans presque toutes les inscriptions conservées⁵³, les peintres portent des épithètes qui montrent leur humilité et leur modestie, comme celui de « pécheur », « humble », « misérable », etc.⁵⁴. Dans notre cas, le peintre Ioannikios supplie le « Dieu Inconcevable » – donc Éternel –, d'avant les Temps, d'avoir pitié de lui « le conçu » – donc mortel, éphémère et corruptible –, qui montre une grande obéissance devant le pouvoir divin. Dans le cas d'Alexios, nous observons la manifestation de son humilité à

travers le mot « τάχα », qui signifie « soi-disant », « qui semble être » « prétendu »⁵⁵ disciple de Jean. Ce doute, qui plane dans l'inscription, implique une sorte de subordination du disciple vis-à-vis du maître. L'utilisation de ce terme a déjà été notée dans plusieurs inscriptions qui mentionnent des noms de peintres, et semble être une formule fréquemment employée, qui souligne la petitesse du peintre et l'insignifiance de son talent devant la grandeur de Dieu, le Créateur et l'artiste suprême⁵⁶.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cette étude est le cumul des professions qu'un peintre pouvait exercer et notamment la compatibilité parfaite entre la profession de peintre et la condition religieuse. Plusieurs témoignages, surtout épigraphiques mais également archéologiques, confirment ce phénomène. Le tout premier exemple, connu par les sources écrites, est le moine et peintre d'icônes Lazare, qui peignait au cours de la controverse iconoclaste (IX^e siècle). La « querelle des images » opposa les iconodoules, défenseurs des images religieuses, aux iconoclastes, opposants à la représentation du visage divin. Ne respectant pas les interdictions concernant les images religieuses, le moine Lazare continua à peindre, et pour sa désobéissance, il fut puni en ayant les mains brûlées au fer rouge. Toutefois, il se rétablit suffisamment pour faire une icône de saint Jean-Baptiste pour le monastère de Saint-Prodrôme-Phoberou⁵⁷. Plus tard, à la fin du XII^e siècle, un autre exemple prouve la compatibilité entre le métier de peintre et la condition religieuse. Un peintre principalement d'icônes, nommé Olisej Grečín, avait un atelier de peinture. Ce dernier fut fouillé par les archéologues russes qui trouvèrent des inventaires ainsi que des commandes et des ustensiles de travail du peintre⁵⁸. Olisej Grečín appartenait à la hiérarchie ecclésiastique de Novgorod et, en même temps, à en juger par les listes de commandes, était un peintre très recherché.

À part ces exemples « archéologiques » et « textuels », surtout à partir du XIII^e siècle, de nombreuses sources épigraphiques mentionnent les peintres issus des cercles religieux. Cela est le cas avec le peintre Michel, de l'église de la Panaghia Archatou (Naxos, 1285), et le peintre Nicolas, de Saint-Georges de Sklabopoula Selinou en Crète (1290), qui étaient également prêtres⁵⁹. À l'époque postbyzantine, les signatures des peintres se multiplient et dans de nombreux cas, elles portent des informations sur leur appartenance aux cercles ecclésiastiques ou monastiques, comme le « pitoyable Makarios, prétendu prêtre » de Ljubostinja (1403)⁶⁰ ou le peintre-prêtre Onouphrios, qui travailla au XVI^e siècle⁶¹. Dans leur catalogue des peintres grecs entre 1450-1830, M. Chadzidakis et E. Drakopoulou ont recensé un nombre significatif d'ecclésiastiques et de moines parmi les 1505 peintres catalogués. Les peintres-moines sont environ 56⁶², les peintres-hié-

romains sont au nombre de 167⁶³ tandis que les peintres-prêtres atteignent le nombre de 213⁶⁴.

Sachant que le peintre demeure un simple artisan⁶⁵ à Byzance, et que son statut évoluera vers celui d'artiste qu'à l'époque de la Renaissance⁶⁶, nous devons placer les peintres au plus bas de l'échelle sociale. Toutefois, la qualité exceptionnelle de certaines œuvres commanditées par des membres de la cour royale témoigne de la popularité dont certains peintres jouissaient dans l'Empire⁶⁷. Surtout, à l'époque tardo-byzantine, et dans les grands centres urbains, certains peintres ont acquis une richesse significative et ont monté dans la hiérarchie sociale⁶⁸. Ainsi le très célèbre peintre-moine russe Andrej Rublev, mort vers 1430⁶⁹, fut très reconnu à son époque, car il figure parmi les artistes qui ont travaillé sur les grands chantiers princiers, comme l'église privée du Grand Prince – l'église de l'Annonciation du Kremlin à Moscou, la cathédrale de l'Assomption à Vladimir, celle de la Métropole à Moscou ainsi que les églises des monastères Troïce-Sergiev et Andronikov⁷⁰.

Quant au moine, il doit être au dernier niveau de l'échelle sociale, le dénuement étant l'une des plus grandes vertus monastiques. En entrant au monastère, le moine renonce à tout le confort terrestre et il accepte la pauvreté, le jeûne et la mortification du corps. Le *typicon* du monastère de Phoberos (XII^e siècle) prévoit : « *But if they really desire to fulfil the monastic way of life and be glorified with the apostle, after scattering their old wealth, let them fight the good fight with Paul in hunger and thirst and cold and exposure*⁷¹. » Et la règle paraît très stricte, car le *typicon* du monastère Evergetis datant du XI^e siècle prévoit : « *Those who acquire some possessions contrary to the rule of the monastery, even so much as an obol or a piece of fruit, without the knowledge of the superior, will be liable to punishment*⁷². »

Nous en concluons que les peintres-moines sont la plupart du temps des hommes pauvres, mais pieux, qui peignaient des sujets religieux par amour de Dieu, comme on l'a vu avec l'exemple du moine Alympios de Kiev, et essentiellement pour une clientèle monastique. Dans ce sens, N. Oikonomidès estime que les peintres-moines doivent être considérés comme des peintres professionnels, justement en raison du fait qu'ils travaillent sur commande, même si c'est pour leur propre communauté et sans rémunération importante⁷³. S. Kalopissi-Verti, de son côté, a remarqué que les noms des peintres figurant parmi les donateurs d'églises apparaissent souvent dans des monuments de la périphérie, où les moyens financiers du peintre se rapprochent de ceux des autres *ktitores*⁷⁴. Elle situe justement les peintres-prêtres, moines et hiéromoines dans ce groupe-là⁷⁵ et déduit que les peintres de divers ordres religieux témoignent incontestablement du statut

social inférieur des peintres⁷⁶. Elle a nuancé ses propos par la suite, car nous possédons quelques exemples épigraphiques qui stipulent clairement que le peintre-moine fut également donateur, et dans ces cas précis, le moine devait avoir une certaine richesse qui lui accordait le statut particulier de *ktitor*⁷⁷.

Ce dernier cas de figure n'est toutefois pas applicable aux deux peintres-moines de Prespa. Nous estimons qu'ils sont les représentants d'une catégorie socioprofessionnelle basse, active à la périphérie de l'Empire. Les commanditaires – la communauté monastique –, avaient des moyens financiers très limités et, ne pouvant pas payer de peintres de haut niveau, ils faisaient appel à leurs confrères, les peintres-moines. Ces derniers, considérant la peinture comme l'expression de leur amour de Dieu, peignaient presque gratuitement ou, dans certains cas, contre l'hébergement et la nourriture. Bien que leur œuvre soit modeste, surtout en comparaison avec les chefs-d'œuvre des divers domaines artistiques de l'époque précédente, ils occupent une place importante dans l'histoire de l'art. Ces peintres exercent leur activité à un moment charnière – la chute des États chrétiens au profit de la grande puissance musulmane. Les activités artistiques étant interrompues dans les grands centres urbains, nous ne pouvons pas suivre la genèse de l'art postbyzantin de la région sans les modestes témoignages des ermitages. C'est justement le travail des peintres-moines Alexios et Ioannikios qui comble le vide artistique du début du XV^e siècle. Ainsi les ermitages au bord des lacs d'Ohrid et de Prespa, les moines qui y séjournaient et les peintres qui y travaillaient sont les véritables bastions de la foi, les gardiens de la chrétienté ainsi que de la « manière byzantine ». Avec les autres centres monastiques, ils contribueront au maintien et à la continuité de l'art byzantin durant les siècles qui suivirent la chute de Byzance.



Fig. 1 Peinture de la Vierge à l'Enfant et l'inscription du peintre Alexios, façade occidentale de l'église de la Vierge à Globoko (fin du XIVe siècle), Prespa

Fig. 2 Inscription du peintre Ioannikios, mur méridional de l'église de la Vierge Eleousa (1409/10), Prespa



Fig. 3 Calque de l'inscription du peintre Ioannikios, église de la Vierge Eleousa (1409/10), Prespa

Notes

- 1 Sur ces diverses problématiques, voir les actes du Colloque de 1983 à Rennes : *Actes du Colloque International « Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge »*, Université de Haute Bretagne, Rennes II (2-6 mai 1983) vol.1-3, Paris, Picard, 1986 (le colloque est cité plus loin : *Rennes*). Deux ouvrages récents sont également consacrés aux artistes byzantins et aux diverses polémiques les concernant : Michele Bacci (éd.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Giornate di studio Pisa, Scuola Normale Superiore 21-22 Novembre 2003, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 (cité : *L'artista a Bisanzio*); Maria Vassilaki (éd.), *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, Ιράκλειο, Οι Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης*, 2000 (cité : *Το πορτραίτο*). Sur l'influence éventuelle du peintre sur le programme iconographique voir : Maria Panayotidi, "The Question of the Role of the Donor and of the Painter, a Rudimentary Approach", *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, π. 4 τ. 17 (1993-1994), p. 143-156.
- 2 Petar Miljković-Repek, *Делото на зографите Михаило и Еутимиј*, Скопје, Републички Завод за заштита на Спомениците на Културата, 1967, p. 11 *passim*.
- 3 Euthymios Tsigaridas, *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου, Θεσσαλονίκη, Αγιορειτική Εστία*, 2003, p. 17 *passim*.; Srdjan Djurić, "The Painter Manuel Panselinos : Towards a Reconstruction of the Opus (ca. 1295-1312)", *Byzantine Studies Conference 25* (1999), p. 78-80; Maria Vassilaki, "The Portrait of the Artist in Byzantium Revisited", in *Το πορτραίτο*, p. 1-10 (cité : Vassilaki, "The Portrait")
- 4 Stulianos Pelekanidis, *Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Αθήνα, Βιβλιθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1973, 1 *passim*. (avec bibliographie).

- 5 Leonid Beljaev, "Andrej Rublev: the Invention of a Biography", in *L'artista a Bisanzio*, p. 117-134 (avec bibliographie).
- 6 S. Kalopissi-Verti a étudié les peintres byzantins des provinces sous la domination latine ou serbe : Sophia Kalopissi-Verti, "Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions", *Cahiers Archéologiques* 42 (1994), p. 139-158 (cité: Kalopissi-Verti, "Painters"); *Id.*, "Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions", in *L'artista a Bisanzio*, p. 55-70 (cité: Kalopissi-Verti, "Painters' Information"); M. Vassilaki a également consacré deux articles sur les peintres de Crète : Maria Vassilaki, "From the 'Anonymous' Byzantine Artist to the 'Eponymous' Cretan Painter of the Fifteenth Century", in *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Variorum Collected Studies Series, Farnham/Burlington, Ashgate, 2009, p. 27-66; *Id.*, "Painting and Painters in Venetian Crete", *op. cit.*, p. 67-80 (cité: Vassilaki, "Painting").
- 7 La date précise de la prise d'Ohrid par les Turcs n'est pas établie. Il est fort possible que la ville soit tombée vers 1385. Gojko Subotić, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид, Институт за заштита на културни споменици и Музеј на Охрид, 1980, p. 15 (cité : Subotić, *Охридската*); Svetan Grozdanov, *Охридското судно сликарство од XIV век*, Охрид, Институт за заштита на културни споменици и Музеј на Охрид, 1980, p. 22, p. 151.
- 8 Dans son ouvrage sur les monuments du XV^e siècle de l'archevêché d'Ohrid, G. Subotić a noté une disparité surprenante de la production artistique dans différentes régions. Certaines deviennent complètement stériles, tandis que d'autres développent un art qui suit les changements de l'époque. Généralement, les grandes donations et les monuments imposants de l'époque précédents ne se répètent plus, faisant place à des donations plus modestes. Subotić, *Охридската*, 9 *passim.*; Gojko Subotić, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд, Филозофски Факултет у Београду, Институт за Историју Уметности, 1971, p. 61-62 (cité: Subotić, *Свети Константин*).
- 9 Les premiers monuments construits dans la région d'Ohrid, après l'arrivée des Turcs (vers 1385), n'apparaissent que dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Subotić, *Охридската*, p. 27.
- 10 Les ascètes du mont Athos, par exemple, vivaient dans des ermitages individuels bâtis, appelés *kellia* (cellules), ou dans des hébergements rupestres, *kalyves*. Daniel Drocourt, « Que deviennent les monastères du Mont Athos », *Archéologia* 55 (1973), p. 31.
- 11 Sur l'église voir : Pavel Miljukov, « Христианскія древности Западной македонии », *Извѣстія Русскаго Археологическаго института въ Константинополь* IV (1), София 1899, p. 63-65 ; Theofan Popa, « Piktura e shpellave eremite në Shqipëri », *Studime historike vili XIX/(II)/3* (1965), p. 73-82; Pirros Thomo, "Byzantine monuments on Great Prespa", *Papers from the Melbourne Conference, July 1995*, Melbourne 2001, p. 100-104; Vojislav Djurić, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Југославија, 1974, p.

88 (cité : Djurić, *Византијске фреске*,); Goce Angelicin, *Пејштерните цркви во Охридско-Преспанскиот регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција)*, Струга, Ирис, 2004, p. 112-117.

- 12 Sur les différents types d'inscriptions dédicatoires voir : Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992, p. 25 (cité : Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*,); Lisa Bernardini, « Les donateurs des églises de Cappadoce », *Byzantion* 62 (1992), p. 129, p. 132, p. 139.
- 13 P. Miljukov propose d'interpréter la partie difficilement compréhensible et syntaxiquement incorrecte de l'inscription comme suit : « προεδόθησαν (π) εν(ήντα) ἄσπρα – cinquante aspres ont été investies par avance ». Miljukov, *op. cit.*, p. 64. Il a compris le verbe « προεδόθησαν » comme le préfixe « προ – avant », et le verbe « δίδομι – donner » à la troisième personne du pluriel et à l'aoriste passif. Quant au chiffre « cinquante », nous demeurons prudents. Il est également possible que le chiffre soit « πέντε - cinq », écrit avec une faute d'orthographe « πέντι ».
- 14 L'inscription avec plusieurs lacunes est publiée par : Miljukov, *op. cit.*, p. 63-64; Popa, *op. cit.*, p. 80.
- 15 Bien que, dans la majorité des cas, l'inscription dédicatoire ne comporte pas d'informations sur le coût des travaux, nous possédons des exemples qui détaillent la participation de chacun des *ktitores*. Dans l'église des Saints-Anargyres de Kepoula (Mesa Mani) de 1265, les douze donateurs ont cumulé quatorze *nomismata* et demi (pièces en or), ce qui suffisait pour ériger et décorer de peintures une église de 3,95 x 2,43 mètres au XIII^e siècle. En 1368/1369, les travaux pour le narthex de Zrze, y compris la peinture, coûtaient trente *hyperpères* (pièces en or). D'autres inscriptions énumèrent les donations en nature faites à l'église, comme celle de Saint-Archange-Michel de Polemitas, Mesa Mani, de 1278, l'inscription du narthex de Hagios-Strategos de Mpoularioi (XIII-XIV^{es} siècles), celle de Saints-Constantin et Hélène (fin XIV^e) à Ohrid etc. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, p. 67-75; Kalopissi-Verti, "Painters", p. 150; Subotić, *Свети Константин*, p. 11-28 (avec d'autres exemples).
- 16 Philip Grierson, *Byzantine Coins*, London/Los Angeles, University of California Press, 1982, p. 218 et p. 340.
- 17 Il s'agit de l'inventaire de la famille de Manuel Deblitzenos de Thessalonique, datant de 1384, qui mentionne sept icônes « décorées », dont la valeur était entre 2 et 7 *hyperpères*. Robin Cormack, *Icons*, The British Museum Press, London 2007, p. 37-38. Les contrats des peintres crétois du XV^e siècle conservent également le prix d'exécution des icônes. Dans le contrat signé en 1418, entre le peintre Nicolaos Philanthropinos et le client Georgios Chrysovergis, le peintre s'est engagé à peindre deux icônes pour le prix de 20 *hyperpères*, prenant en compte le fait que le client devait fournir le bois, et le peintre, les pigments et l'or. Toutefois, le travail du peintre Nicolaos fut très reconnu, et sa paye, comparée à celle des peintres plus modestes, fut également plus impor-

- tante. Vassilaki, "Painting", p. 75-76.
- 18 Une inscription de l'exonarthex de la Vierge Ljeviška (1306-1307) nous apprend que le maçon Nicolas et le peintre Astrapas ont reçu leur salaire en nature (farine, sel, etc.). Kalopissi-Verti, "Painters", p. 150.
 - 19 Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, p. 26.
 - 20 Vojislav Djurić, « Радионица митрополита Јована Зографа », *Зограф* 3 (1969), p. 18 (cité : Djurić, « Радионица »).
 - 21 Sur le travail de l'atelier de Jean le Zograf voir : Djurić, « Радионица », p. 18-33; Djurić, *Византијске фреске*, p. 84 *passim*.; Jadranka Prolović, *Die Kirche Des Heiligen Andreas An Der Treska*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, p. 42 *passim*.
 - 22 Dans l'inscription dédicatoire de l'église Saint-André de Treska, il est mentionné avec le grade de métropolitain. Djurić, « Радионица », p. 20-21; Prolović, *op. cit.*, p. 42 *passim*.
 - 23 Djurić, « Радионица », p. 19; Djurić, *Византијске фреске*, p. 84.
 - 24 Subotić, *Охридската*, p. 43-51.
 - 25 Viktorija Popovska-Korobar, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје, Музеј на Македонија, 2004, p. 211 et p. 217, fig. 3 et 11.
 - 26 Djurić, « Радионица », p. 20; Prolović, *op. cit.*, p. 42 *passim*.
 - 27 Petar Miljković-Pepek, « О сликарима метрополиту Јовану и јеромонаху Макарију », *L'école de Morava et son temps, Symposium de Resava 1968*, Belgrade 1972, p. 242, fig. 8.
 - 28 Marija Janković, *Епископије и митрополије Српске Цркве у средњем веку*, Београд, Народна књига, 1985, p. 100.
 - 29 Une inscription de cette date, provenant de Zrze, précise que Jean « s'est endormi en sainteté ». Miljković-Pepek, *op. cit.*, p. 242, note 22.
 - 30 V. Djurić et V. Popovska-Korobar proposent la même chose. Djurić, « Радионица », p. 20; Popovska-Korobar, *op. cit.*, p. 211. Nous avons des témoignages qui attestent l'existence de *scriptoria* dans les monastères, mais nous n'avons aucune preuve que des ateliers de peintures y existaient également. Antony Cutler, "Artists", *Oxford Dictionary of Byzantium I*, New York, Oxford University Press, 1991, p. 197. Les *typica* des monastères ne fournissent pas davantage d'informations. Voir : John Thomas, Angela Constantinides-Hero, *Byzantine Monastic Foundation Documents*, *Dumbarton Oaks Studies XXXV*, Washington D.C., *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, 2000, t. I-V. Sur les occupations artistiques des moines, voir : Alice-Mary Talbot, « Byzantine Monasticism and the Liturgical Arts », dans *Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843-1261)*, New York, Yale University Press, 2000, p. 22-40.
 - 31 Grâce à des traits stylistiques et aux données historiques, la peinture de Globoko peut être datée, au plus tôt, de la fin du XIV^e siècle.

- 32 Sur l'église voir : Miljukov, *op. cit.*, p. 60-62; Stylianos Pelekanidis, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη, Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1960, p. 108-128; Nikolaos Moutsopoulos, « Βυζαντινά μνημεία τῆς Μεγάλης Πρέσπας », *Χαριστήρον εἰς Ἀναστάσιον Ὁρλάνδον* τ. 2, Ἀθήναι, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, 1966, p. 142-159; Subotić, *Οχρυδσκαμα*, p. 34-42; Despina Evgenidou, *The monuments of Prespa*, Athens, Hellenic Ministry of Culture, 1991, p. 55-59.
- 33 L'inscription est publiée par : Miljukov, *op. cit.*, p. 62; Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 151; Pelekanidis, *op. cit.*, p. 127; Subotić, *Οχρυδσκαμα*, p. 37. Kalopissi-Verti publie également l'inscription et la traduit comme suit : « *O inconceivable Divinity, save me the perceptible, Ioannikios the monk-priest and painter* ». Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 142.
- 34 Miljukov, *op. cit.*, p. 60; Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 148-149; Subotić, *Οχρυδσκαμα*, p. 34.
- 35 Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 141-144, ill. 4-6.
- 36 Le mot hiéromoine vient du mot grec « ἱερέας » ou « ἱερεύς » qui veut dire « prêtre » et de « μοναχός », qui veut dire « moine ». Donc, hiéromoine signifie prêtre-moine. À Byzance, ce titre était décerné uniquement aux moines qui ont reçu l'ordination. Ainsi ils ont été autorisés à célébrer la liturgie en tant que prêtres-officiants.
- 37 Les lettres paraissent étroites et allongées, ornées de traits et de points de remplissage. Subotić, *Οχρυδσκαμα*, p. 37, p. 161.
- 38 Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 150.
- 39 Michel et Eutychios ainsi que le métropolite Jean et son frère Makarios furent peintres d'icônes également. Théophane le Grec ainsi que le peintre de Kalenić, Radoslav furent aussi enlumineurs, etc. Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 150. Un certain moine Genadios se dit « zograf » et enlumineur vers 1541 et 1550 dans la région de Drama. Manolis Chatzidakis, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ.1, Ἀθήνα, Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν, 1987, p. 211 (cite: Chatzidakis, *Ζωγράφοι 1.*). Le peintre Nicolaos Philanthropinos fut un peintre d'icônes et un mosaïste. Mary Constantoudaki-Kitromilides, « *A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice, Unpublished Documents* », *Actes du XVI^e Congrès International Byzantin II/5, 4-9 Octobre 1981, Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik 32/5*, Vienne 1982, p. 265-272.
- 40 Un certain Plakitos Ieronimos de Zakynthos (vers 1670-1728). Manolis Chatzidakis, Eugenia Drakopoulou, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ.2, Ἀθήνα, Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν, 1997, p. 298 (cité : Chatzidakis, *Ζωγράφοι 2.*).
- 41 Comme un certain Nicolas, lecteur, paysan et « historiographe » (peintre) de l'église Hagios Georgios à Sklabopoula Selinou (1290) en Crète. Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 144, p. 150.

- 42 SUBOTIĆ, *Oxpuδckama*, p. 161.
- 43 *Idem.*, p. 161, p. 163.
- 44 Vassilaki, « The Portrait », p. 6; Robin Cormack, « Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen : or Memory and the Artist? », dans *L'artista a Bisanzio*, p. 13; Nicolas Oikonomidès, « L'artiste-amateur à Byzance », *Actes du Colloque International « Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge »*, Université de Haute Bretagne Rennes II (2-6 mai 1983) vol. 1, Paris, Picard, 1986, p. 45-50; Kalopissi-Verti, « Painters' Information », p. 57 (avec la bibliographie sur l'anonymat des peintres, note 7). Sur l'absence du statut du peintre après l'icônoclisme voir : Nicole Thierry, « L'absence de statut du peintre après l'icônoclisme », *Zograf* 26 (1997), p. 17-26.
- 45 Kalopissi-Verti, « Painters », p. 150; Johannes Koder, *Das Eparchenbuch Leons des Weisen*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991, ch. 22, p. 138 *passim*.
- 46 Cutler, *op. cit.*, p. 197, p. 200. Il s'agit de l'équipe d'enlumineurs qui ont signé le Ménologe de Basile II ainsi qu'un certain peintre Léonce à Balli kilise (X^e siècle). Sur les signatures du Ménologe de Basile II voir : Ihor Ševčenko, « The Illuminators of the Menologium of Basile II », *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), p. 245-276; *Idem.*, « On Pantoleon the Painter », *Jahrbuch Der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), p. 241-249; Robin Cormack, « Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη, αριθμοί, κοινωνική Θέση, ζητήματα απόδοσης » dans *To πορταίτο*, p. 50-55, ill. 4-8. L'inscription de Balli kilise est publiée par N. Thierry d'après les transcriptions de V. Laurent et I. Ševčenko (Nicole Thierry, « La peinture de Cappadoce au X^e siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelle église de Tokali et d'autres monuments », *Acts of the Second International Byzantine Conference, Constantine VII Porphyrogenitus and His Age*, Delphi, 22-26 July 1987, Athens 1989, p. 241). G. Jerphanion publie une inscription abimée de Tokali kilise (X^e siècle, Cappadoce) et propose l'identification du Nicéphore, qui y est mentionné, au peintre (Guillaume Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce, une nouvelle province de l'art byzantin I/2*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, p. 308-309). La même hypothèse est retenue par : Ann Wharton Epstein, *Tokali Kilise, Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986, p. 33-39. N. Thierry propose de voir dans ce personnage l'empereur Nicéphore Phocas (Thierry, *op. cit.*, 228-233). Les sources écrites (avant le XI^e siècle) donnent également les noms des peintres, mais leurs œuvres étant détruites, nous ne pouvons pas savoir s'ils signaient leur travail. Voir quelques exemples cités dans les textes, dans : Oikonomidès, *op. cit.*, p. 46-48; Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire (312-1453), Sources and Documents*, New Jersey, University of Toronto Press, 1972, p. 190-191.
- 47 N. Oikonomidès a traité quelques exemples de peintres amateurs, qui exécutèrent des peintures surtout enluminées, comme les caricatures se référant aux

polémiques de l'époque, pour leur propre plaisir et non pas pour une clientèle. Oikonomidès, *op. cit.*, p. 45 *passim*.

- 48 Kalopissi-Verti, « Painters », p. 147.
- 49 D'après : Mango, *op. cit.*, p. 223.
- 50 Il y a un certain nombre d'inscriptions qui sont une expresse demande du peintre au prêtre de prier pour lui. Dans quelques églises de Crète, nous lisons : « *Quand tu lèves tes mains vers Dieu, ô prêtre, souviens-toi du peintre Georgios.* » Kalopissi-Verti, « Painters », p. 144, p. 147. La même formule est utilisée par le peintre Onouphrios dans les églises des Saints-Apôtres (1554) et des Saints-Anargyres (1550), toutes deux à Kastoria. Eugenia Drakopoulou, « Inscriptions de la ville de Kastoria (Macédoine) du 16^e au 18^e siècle : tradition et adaptation », *Revue des études byzantines* 63 (2005), p. 22-23. Une formule de ce genre, très courante dans les inscriptions dédicatoires de Cappadoce est : « *Vous qui lisez, prier pour eux le Seigneur.* » Bernardini, *op. cit.*, p. 129 *passim*.
- 51 En Grèce, parmi les soixante-dix-neuf églises du XIII^e siècle, répertoriées par S. Kalopissi-Verti, sept noms d'artistes sont conservés. Cela témoigne de la rareté de ce type d'information. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, p. 26; Kalopissi-Verti, « Painters », p. 147; Kalopissi-Verti, « Painters' Information », p. 57; Sophia Kalopissi-Verti, « Painters' Portraits in Byzantine Art », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, π. 4 τ. 17 (1993-1994), p. 129 (cité : Kalopissi-Verti, « Painters' Portraits »).
- 52 Le nombre des signatures d'artistes pourrait être significativement plus important si les monuments nous étaient parvenus intacts. Souvent, l'absence de signature est attribuable à la destruction des diverses parties du programme peint.
- 53 À part le peintre Kalliergis, qui est considéré comme « *le meilleur peintre de toute la Thessalie* » dans l'église du Christ à Véroia. Dans ce cas isolé, les spécialistes estiment que ces flatteries furent écrites sur l'exigence expresse du *ktitor* principal, qui désirait avoir le meilleur peintre pour sa fondation. Sur cette question voir : Kalopissi-Verti, « Painters' Information », p. 63-64, avec bibliographie. C'est le même cas avec un peintre constantinopolitain, Manuel Eugenikos, qui décora l'église de Calendžicha en Géorgie (1384-1396). Kalopissi-Verti, « Painters », p. 146-147.
- 54 Sur ces épithètes, et le fait de considérer le talent du peintre comme un don de Dieu, voir : Kalopissi-Verti, « Painters », p. 139, p. 147; Kalopissi-Verti, « Painters' Information », p. 64-65.
- 55 Le mot « *τάχα* » est traduit par E. Drakopoulou par : « *qui se trouve être aussi* ». Drakopoulou, *op. cit.*, p. 22.
- 56 Provenant du monastère de Ljubostinja (1403), sur l'arc qui mène du narthex vers l'église, une inscription dit : « *Ἡκτροῦ Μακαρίου χεῖρ τάχα (καὶ) θυτ(ου) – Peint par le pitoyable Makarios, le prétendu prêtre* ». De même, à la Panaghia Phorbiotissa de Chypre (1332/1333), le peintre dont le nom est effacé se dit

- également « τάχα », ainsi que dans l'église de Saint-Nicolas de Maritsa (Rhodes), où nous lisons : « *Alexios, le pécheur et prétendu peintre* ». Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 140, p. 144-145, fig. 7, 9, 147. Le peintre Onouphrios signe par le même qualificatif dans l'église des Saints-Apôtres à Kastoria (1547) (Drakopoulou, *op. cit.*, p. 19, 22). Dans l'église de la Transfiguration à Drouvouno, Kozani (1652), un certain Pachome se dit « *prétendu hiéromoine* », ce qui atteste que cette expression d'humilité n'est pas utilisée exclusivement par les peintres, mais également pour d'autres professions ou statuts sociaux. Anastasia Tourta, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα, Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων Διεύθυνση Δημοσιευμάτων, 1991, p. 38. Cela est le cas également du hiéromoine Sophronos, de l'église Saint-Georges Bardas, à Rhodes (1289/90). Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, p. 94.
- 57 Talbot, *op. cit.*, p. 25 (avec bibliographie). N. Thierry estime que le peintre Léonce de Balli kilise (X^e siècle) fut également religieux bien que l'inscription ne le précise pas. Thierry, *op. cit.*, p. 238-241.
- 58 Vassilaki, « *The Portrait* », p. 7 *passim*. (avec la bibliographie).
- 59 Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, p. 26, p. 87, p. 93.
- 60 Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 140 (avec bibliographie antérieure).
- 61 *Icons from the Orthodox Communities of Albania, Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, Thessaloniki, Museum of Byzantine Culture, 14 March-12 June 2006, p. 58 *passim*.
- 62 Chatzidakis, *Ζωγράφοι 1*, p. 159, 164, 170, 187, 205, 206, 207, 215, 220, 234, 239, 254 *passim.*; Chatzidakis, *Ζωγράφοι 2*, p. 125, 155, 163, 179, 183, 185, 189, 198, 209, 228 *passim*.
- 63 Chatzidakis, *Ζωγράφοι 1*, p. 144, 145, 158, 159, 164, 165 *passim.*; Chatzidakis, *Ζωγράφοι 2*, p. 49, 50, 60, 69, 80, 81, 100, 101, 109, 115, 118, 127, 130, 131 *passim*.
- 64 Chatzidakis, *Ζωγράφοι 1*, p. 143, 145, 146, 155, 165, 169 *passim.*; Chatzidakis, *Ζωγράφοι 2*, p. 56, 60, 63, 72, 73, 74, 80, 98, 100, 101, 104, 109, 116, 117 *passim*.
- 65 Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 146, 151.
- 66 Oikonomidès, *op. cit.*, p. 45; Kalopissi-Verti, « *Painters* », p. 151.
- 67 Vassilaki, « *The Portrait* », p. 6.
- 68 Kalopissi-Verti, « *Painters' Portraits* », p. 140.
- 69 Beljaev, *op. cit.*, p. 119 et p. 122; Mango, *op. cit.*, p. 256.
- 70 Beljaev, *op. cit.*, p. 122, fig. 54, 56.
- 71 Hero, *op. cit.*, vol. III, p. 910-911, sur la pauvreté : voir aussi p. 1009, 1066, etc.
- 72 *Ibid.*, vol. II, p. 490.
- 73 Oikonomidès, *op. cit.*, p. 47.

- 74 Kalopissi-Verti, « Painters », p. 145-146; Kalopissi-Verti, « Painters' Information », 57.
- 75 *Ibid.*, p. 145, exemples dans les notes 28, 29, 30.
- 76 Rarement, les peintres occupaient un rang élevé dans la hiérarchie ecclésiastique, comme le métropolitain Jean du monastère Zrze (Prilep) (fin du XIV^e). *Ibid.*, p. 147; Oikonomides, *op. cit.*, p. 56.
- 77 Dans le *Psautier de Melbourne* (Cod. 710/5) (vers 1100), sur le folio 1v., aux pieds de la Vierge à l'Enfant, se trouve un moine qui lui offre un codex. L'inscription nous apprend que le moine Théophane est le donateur et en même temps le scribe et le peintre des ornements de ce livre. Voir quelques autres exemples dans : Kalopissi-Verti, « Painters' Portraits », p. 133 *passim.*, surtout p. 142.