

crues et des briques cuites, structures et rythme de montage des assises, dimensions des murs, éloignement minimum et maximum des longs murs porteurs de charpentes, serait utile. Il est important de consigner les modules de briques car ils donnent des indications sur la date de la fabrication initiale de la brique qui peut avoir été démontée et réutilisée plusieurs fois et permettent d'extrapoler le système des mesures, empan, coudée, employé localement. La distance entre les longs murs donne des indications sur le bois utilisé pour les poutres de charpente.

D'autre part, les plans des îlots et les plans de détail des maisons de la mosquée sont présentés dans ce tome avec des orientations différentes, le nord étant suivant les pages, en haut, en bas, à droite ou à gauche. Cela est surtout gênant pour comprendre l'orientation de la *qibla* de la mosquée, orientation que le texte ne précise pas, alors que Bâlis doit être en gros sur le méridien de La Mecque. C'est également gênant pour la photo aérienne 2, nord en bas, et le plan de Sarre et Herzfeld, 3, nord en haut, présentés face à face, p. 106-107.

Il n'en reste pas moins que cet ouvrage est un exemple de ce que la collaboration entre architectes, archéologues, historiens de l'architecture et de l'urbanisme, numismates et historiens généralistes, peut apporter quand elle privilégie la publication des résultats de la recherche et leur insertion dans la reconstitution du passé d'une région, sur les longues et indigestes dissertations concernant les choix de techniques de fouilles et d'analyse de matériel. La publication des fouilles de Raḥba Mayadin par une mission mixte IFEAD/DGAMS de 1976 à 1981 s'en inspirera sûrement.

Thierry BIANQUIS
(Université Lumière - Lyon 2)

Georges BAHGŪRĪ/BAHGORY, *Riwāq al-Balqā' / Al-Balka'a Art Gallery*. al-Fuḥays, Jordanie, 1993. 17,5 × 25 cm, 88 p., relié.

Diplômé en peinture de l'École des beaux-arts du Caire en 1955, Georges Bahgūrī vit à Paris depuis 1976. En dehors de la peinture, il pratique aussi l'illustration de livres, la caricature et la sculpture. Comme G.B. est surtout célèbre en tant que caricaturiste alors que c'est la production du peintre qu'on va nous montrer ici, le livre se termine par une double page où sont alignées les photos de dix-huit portraits-caricatures politiques qu'il a réalisés. Un second clin d'œil en dernière de couverture signale une autre facette du talent de G.B. : une photo le montre auprès d'une sculpture sur bois.

Les trente-quatre peintures reproduites ici en couleurs sur papier glacé ont été exposées à al-Fuḥays, en Jordanie, du 13 juin au 13 juillet 1993. Aucune ne porte de titre. Les textes qui ouvrent et ferment ce « livre-exposition » — selon l'expression du présentateur, M. Ḥaldūn al-Dāwūd — ont été rédigés par quelques spécialistes. MM. Bikār, Wā'il Ġazzāl, Fārūq Basyūnī et 'Iṣām Ṭanṭāwī ont écrit en arabe et M. James Darwen en anglais.

Ces peintures (huile, aquarelle et gouache) sont des collages. Pour la plus grande partie d'entre elles, de format 35×45 cm, il s'agit d'un collage de tissu sur papier. Les deux dernières œuvres présentées, qui, elles, sont plus grandes (80×120 cm), représentent un collage peau sur peau. D'ailleurs ces grands tableaux diffèrent aussi de tous les autres par le motif. On n'a plus affaire à des visages ou à des bustes mais à une maternité dans un cas (p. 79) et, pour l'autre, à ce qui pourrait être un marché campagnard avec une porteuse de fruits et une impression de foule (p. 77).

L'un des « petits » tableaux, pourtant, manifeste une tendance assez proche : p. 29, non seulement le corps est vu jusqu'à la taille, mais un mouvement l'anime au niveau des bras; en outre, il semble s'agir d'un enfant. En constatant cela on se rappelle le livre écrit et illustré par G.B. en 1985 : *Awlād al-ḥāra* (les enfants de la ruelle). Mais cette réminiscence ponctuelle ne doit pas faire illusion. L'art du peintre a beaucoup évolué.

Même si l'abstraction n'est pas toujours aussi poussée que dans les œuvres des p. 15, 19 et 35, où lignes, plans et taches se combinent en un ensemble énigmatique, on ne peut pas dire que le résultat obtenu soit partout d'une lisibilité parfaite. En revanche, il est indéniable que la « manière » très personnelle de l'artiste tient à un certain nombre de partis pris.

D'abord, comme l'a bien vu 'I. Ṭaṇṭāwī, la ligne verticale est essentielle dans la composition. La plupart des bustes sont partagés par une telle ligne — tantôt droite et continue, tantôt brisée, rarement courbe — qui distribue couleurs, lumière et ombre, de part et d'autre. Le tableau de la p. 2 est exemplaire à cet égard. L'arête du nez, jaune clair, se détache sur un visage brun-noir dont la partie gauche est éclairée et cette clarté, rouge, rose et ocre, s'étend jusqu'au sein gauche; ajoutons que la peau utilisée pour le collage a conservé ses poils et les hachures frisées qui en résultent ont un effet très différent de celui que causent les coups de pinceau. Dans la composition de la p. 31, la ligne brisée n'a aucune légitimation anatomique et elle zèbre la tête jusqu'au cou et la poitrine. À droite de cette ligne règne une lumière ocre, à gauche une tache sombre irrégulière occulte l'autre moitié du visage.

Autre parti pris important : l'œil. C'est en quelque sorte l'emblème de Georges B. : la plupart du temps quand il signe, il dessine au lieu du *hā'* de Bahgūrī, un œil en amande à la pupille bien ronde. L'œil se trouve au centre de ses compositions. Dans le tableau p. 45, il apparaît comme le seul élément figuratif aisément reconnaissable et ensuite seulement se distinguent le nez et les lèvres — toujours serrées —, la *malaya* (ou la chevelure noire?) voilant le reste. Et parfois il n'est même pas nécessaire qu'il soit nettement dessiné ou éclairé pour compter : il suffit d'une tache noire au centre du tableau (p. 47) ou d'un carré noir auquel l'autre œil répond d'un simple point noir (p. 23).

La dernière caractéristique de l'art de G.B. semble être l'utilisation de la couleur. Il est très rare que l'on ait affaire, chez lui, à des couleurs violentes. Les éclaboussements de rouge (p. 47) ou de rouge et vert (p. 49) sont exceptionnels. En cloisonnant des cases de couleurs proches l'une de l'autre (rose, parme, violet), il obtient un effet de vitrail pour un visage de femme assoupie (p. 17). Fond brun-noir mis à part, la p. 27 donne en ocre et rose une curieuse tête (de femme?) où ce front démesuré fait penser au pschent pharaonique. Ces couleurs discrètes sont au fond celles de la terre — terre de Sienne, terre d'Égypte, naturelle ou

brûlée — qui donnent un effet saisissant de relief pour ce touchant E.T. d'un autre monde au cou en col d'amphore (p. 37) ou pour ce doux visage à la Modigliani (p. 71). Ici nous quittons la peinture pour la sculpture ou la poterie.

Charles VIAL
(Université de Provence)

Dilip RAJGOR, *Standard Catalogue of Sultanate Coins of India*. Amrapali Publications, Bombay (Rajesh Jain & CO., New Delhi) 1991. In-4°, xx + 230 p.

Dans son avant-propos (p. xvii), notre éminent collègue P.P. Kulkarni félicite chaudement son compatriote D.R. d'avoir enfin découvert le secret d'une parfaite harmonie entre les secteurs scientifique et commercial de la numismatique. Il est certain que l'essai de *corpus* numismatique de l'Inde musulmane prémogole qui nous est ici proposé devrait servir un public plus large que celui des collectionneurs auxquels il n'en est pas moins prioritairement destiné.

Plus que l'introduction historique des p. xviii-xix, les « tables généo-chronologiques » des p. x-xii — réussite pédagogique incontestable — débrouillent efficacement la filiation et la succession des « sultanats » — entités dynastico-géographiques — pendant les siècles qui vont de la toute première pénétration arabo-musulmane le long des côtes septentrionales de la « mer Arabique » à l'avènement de l'Empire mogol dans les deux tiers du subcontinent (viii^e-xvi^e s. de notre ère). L'intrusion « turque » dans les plaines de l'Indus sous les Ġaznawides (aux environs de notre an mille) avec la récupération par les nouveaux venus de l'héritage des « émirs » dans le bassin moyen et inférieur du fleuve (« Sind ») permet la constitution d'un premier ensemble qui préfigure territorialement l'actuel Pakistan et sert de refuge aux derniers représentants de la dynastie après la perte de l'ancienne base afghane. La percée décisive est effectuée à la fin du xii^e s., sous les Ġūrīdes : les faits d'armes de Mu'izz al-Dīn — injustement occultés, dans une perspective « occidentaliste », par ceux de son contemporain Saladin dont l'impact fut pourtant, en termes strictement territoriaux, considérablement moins spectaculaire — ouvrent à l'Islam tout l'espace gangétique jusqu'au golfe de Bengale. Les débuts du « sultanat de Dehli »¹ sont confus et difficiles, mais l'œuvre de reconstitution et de consolidation accomplie sous Īltutmīš inaugure deux siècles de relative stabilité : le génial — ? — Muḥammad III Tuġluq (p. 79) aurait été, dans le deuxième tiers de notre xiv^e s., le premier — et le dernier... — souverain musulman régnant sur la totalité du subcontinent. Ses excentricités n'en furent pas moins l'une des causes d'une crise insurmontable marquée par l'émancipation de Madura, du

1. D.R. n'utilise que cette orthographe (p.v., etc.), à juste titre selon nous (arabe translittéré : *Dihli*) même si d'excellents auteurs (Deyell, etc.)

continuent, pour des raisons qui les regardent, de préférer « Delhi ».