

sentant des symboles qui ont fini par être regardés comme des représentations systématiques des quatre principaux épisodes dans la vie du Bienheureux et qui servirent de modèles avant et après la période d'Açoka pour la décoration des monuments religieux. Au second siècle avant notre ère, on remarque des tentatives pour s'affranchir de la routine en cherchant des sujets dans la période qui a précédé ou suivi l'existence dernière de Buddha. Quand survint l'Ecole du Nord-Ouest éloignée du théâtre des événements représentés dans les modèles de l'ancienne école, elle aurait, semble-t-il, offert des traits caractéristiques différents ; cependant, il n'en est rien : on retrouve au Gandhâra non seulement la multiplication des épisodes empruntés à la jeunesse ou à la carrière enseignante du Maître, dont l'image corporelle occupe à présent le centre de la composition, mais les scènes légendaires postérieures au cycle du *Parinirvâna* disparaissent presque complètement et le nombre des *jâtaka* diminue ; toutefois les vieux emblèmes ne disparaissent pas complètement, pas plus au Gandhâra que dans l'Inde médiévale et M. Foucher remarque que : « Si le *stûpa* est considéré comme devenu superflu sur presque toutes les représentations nouvelles du *Parinirvâna*, l'arbre de la Science ne manque jamais de se dresser derrière le Buddha de la *Sambodhi*, tandis que la roue entre les deux gazelles adossées ou affrontées continue à timbrer le trône de celui de la Première prédication : et, par là, le déclin de l'art bouddhique rejoint ses plus lointaines origines *visibles* — les seules (est-il besoin de le spécifier ?) dont il ait été question ici. »

Les articles qui, dans ce volume, suivent le premier consacré aux débuts de l'art bouddhique ont un