

LE THÉÂTRE
DES ORIGINES A NOS JOURS

Sur l'emboitage : JEAN COSTE DANS « LA FAMILLE ARLEQUIN »,
DE CLAUDE SANTELLI. PARIS, COMPAGNIE JACQUES FABBRI.

LE THÉÂTRE

DES ORIGINES A NOS JOURS

PAR

Léon Moussinac

ILLUSTRATION ÉTABLIE PAR

Anny Latour

LE LIVRE CONTEMPORAIN

Amiot * Dumont

PARIS

© Le Livre Contemporain — Amiot-Dumont, 1957.
Tous droits réservés pour tous pays.



Danse sacrée. Terre cuite, Crète. Paris, Louvre.

INTRODUCTION

C'EST sans doute dans l'*animisme* et dans la *magie* qu'il faut rechercher les origines vivantes du théâtre. L'animisme, élément passif, et la magie, élément actif de la religion à sa naissance, caractérisent en effet une part de l'activité des groupes humains primitifs et l'on remarque que les premières formes réelles du théâtre se créent et se développent en même temps que se créent et se développent les rites, les cérémonies, les cultes.

Certes, avant toute chose, l'homme doit manger, boire, s'abriter; les forces extérieures, et d'abord celles de la nature, dominant la vie quotidienne des origines et se présentent au primitif avec un caractère d'étrangeté inexplicable. L'homme imite par utilité et sans doute d'abord l'animal qu'il doit nécessairement tuer. Autour du feu, où la horde est assemblée, les ombres ajoutent au mystère; le mouvement des flammes invite le corps à danser, et modèle déjà de reflets un masque sur les visages; un homme alors se sert de son corps pour communiquer avec le groupe, et ses mouvements créent le premier langage. Ce *jeu mimétique* est déjà du théâtre; en se donnant en spectacle, l'homme est déjà un *acteur*.

Mais, chez cet homme, impuissant à lutter contre certains éléments, la foudre ou l'inondation, est provoquée la croyance en un surnaturel, en des esprits. A un stade plus évolué, le primitif croira en une survivance des ancêtres, puis en des dieux. Pour lui encore, le monde se dédouble, et naît alors un monde mystérieux, où il découvre des « apparences enchantées », des images surgies de son cerveau, celui-ci s'animant peu à peu d'une vie propre, ébauchant bientôt des *représentations*.

C'est pourquoi il a pu être dit de la *religion* qu'elle est le reflet fantastique de l'existence



*Nouvelle-Guinée. Chicago,
Museum of Natural History.*



*Mexique.
Paris, Musée de l'Homme.*



*Polynésie
Collection particulière.*

MASQUES POUR DES CÉRÉMONIES RITUELLES

humaine. Les moyens du théâtre seraient donc nés, en quelque sorte, de la nécessité technique d'exprimer ce « reflet fantastique ».

Aussi, non moins, l'histoire du théâtre se présente-t-elle comme l'histoire d'une des formes de l'activité humaine et reste-t-elle, par là même, constamment soumise aux lois du développement social du groupe, du clan, de la tribu (et ensuite de la cité, de la nation ou de l'État).

Étant entendu que l'imitation a été la première manière de comprendre, l'homme a donc d'abord mimé, puis *dansé*. L'instinct plastique et rythmique ne pouvait que rapidement se développer dans le groupe humain. Le *masque* est le premier document de l'histoire du théâtre parce qu'il s'est offert d'abord comme une ruse de chasseur et qu'il permettait de vaincre le surnaturel, de conjurer les sorts.

Pourtant, dès que la raison de l'homme a pu aborder l'objet en particulier et se faire de cet objet une image, cet acte compliqué, dédoublé, pourvu essentiellement de vie, contenait déjà en soi la possibilité d'un envol de la fantaisie, hors de la vie. Il devenait loisible de susciter dans le groupe une communion authentique. Si c'est du point de vue de leur utilité que l'homme social primitif envisage les objets et les phénomènes — et l'étude de l'art, dès l'époque paléolithique, le démontre — c'est du point de vue esthétique que, plus tard, il se placera envers certains de ces objets et de ces phénomènes. Alors, peu à peu, le théâtre acquerra des formes *autonomes*, tout en conservant son essence magico-religieuse.

La réalité fait peur à l'homme qui crée des êtres fantastiques, les évoque, les anime, les représente à proprement parler, jusqu'à les mettre en scène. Le jeu engendre les *rites* ; le groupe assemblé, fasciné par la magie mimétique qui ira alors jusqu'à exprimer une sorte de transe, de folie sacrée, verra le sorcier métamorphosé par le masque, le costume, les accessoires, inventer des formules incantatoires. Dès lors, le culte comprendra des *actes* et des *paroles* : des cérémonies de plus en plus compliquées ébaucheront une *liturgie*, son ordre plastique et



Congo.
Copenhague, Musée National.



Océanie.
Philadelphie, Commercial Museum.



Colombie Britannique, New York,
Museum of American Indian.

MASQUES POUR DES DANSES RITUELLES

rythmique, ses incantations, ses chants, ses musiques. La participation devient de plus en plus collective et s'élargit.

En peuplant le monde de fantômes, la religion primitive crée « ce reflet fantastique » de la réalité, auquel il a été fait allusion, et qui lie dès lors les hommes à la communauté, oriente leur activité. Avec l'idée d'âme est née, très confuse, l'image d'un monde d'outre-tombe, du monde des morts, qui ajoutera aux rites de la chasse, aux rites d'initiation, par exemple, des rites mortuaires importants. L'animisme et la magie prennent alors les traits du *totémisme*, et la prière naît.

De tels rites existent encore dans certaines régions d'Afrique, d'Australie, d'Amérique du Sud, et des descriptions qui nous en sont transmises présentent évidemment un caractère illustratif pour cette sorte de préhistoire du théâtre.

Lorsque le clan se décompose, que le chef s'appuie sur le sorcier, que prennent forme les prières et les sacrifices, que le culte des ancêtres se dissout peu à peu dans le culte de la nature, qu'une multitude de dieux se rassemble, que les *mythes solaires* apparaissent, que les *rites agraires* marquent le passage d'une économie d'appropriation à une économie de production, le magicien suscite l'apparition du prêtre. La religion s'ordonne. La liturgie prend toute son importance et atteint à une magnifique plasticité.

C'est peut-être dans l'*intichiuma* des tribus australiennes (forme primitive de tous les rites de communion), célébré en l'honneur de l'ancêtre totem, qu'on retrouve le mieux les formes réelles du spectacle, avec ses *rites d'entrée*, préparatoires, avec son *drame mythique* (dont le sacrifice forme le sommet) lié au rite, non seulement parlé, mais joué, par des personnages masqués et parés d'ornements sacrés, enfin avec ses *rites de sortie*, qui permettent aux officiants de se mêler de nouveau à la foule.

Tous ces rites, ces actions sacrées, sont accompagnés de *discours*, de *chants*, de *mimiques* diverses.

Dans les rites dits *de passage*, rien ne se trouve moins ordonné, précisé. L'initié « meurt » pour renaître à une vie nouvelle, mais dans des conditions spectaculaires et de participation telles qu'elles réalisent à proprement parler non plus une imitation, mais une véritable *représentation*.

Quand le clan totémique se désagrège, l'esprit du premier ancêtre prend de l'importance et apparaît l'idéalisation du chef de la tribu et de sa fonction; la *prière* doit remplacer de plus en plus le chant sans paroles (qui accompagnait les danses); le monde des esprits se hiérarchise, comme la société, et avec les idées changent les représentations religieuses, les sentiments et les actions. A ce moment, le culte des ancêtres se dissout dans le culte de la nature, une multitude de dieux se crée, commandant au soleil, au vent, à la pluie, à la foudre, aux forces naturelles, la vie humaine peu à peu se transpose dans la vie céleste, l'*anthropomorphisme* apparaît (de nouveaux personnages vont figurer dans les représentations religieuses); les rites agraires, conjurant les mauvais sorts, conservant la vie aux champs après la récolte, célébrés enfin sous la forme du *mystère orgiaque*, vont donner naissance aux premiers *jeux de la scène*. La représentation du monde change. Le cycle religieux reflète le cycle du travail. Au sacrifice agraire va s'ajouter *le sacrifice du dieu*. L'apparition de la royauté changera le mythe : il s'agit de libérer l'homme des mauvais esprits, du mauvais sort, pour qu'il ne sente ni l'oppression de la nature, ni celle des maîtres. Pour ce culte vont s'enrichir toutes les formes théâtrales déjà existantes, profanes et sacrées. Le *dialogue dramatique* va naître.

Le théâtre, comme les autres formes d'expression, deviendra toujours plus une conquête, un moyen de connaissance, un lien social, une arme et un enrichissement de l'humain, une prise de conscience, un *miroir de la société*. Le théâtre aura recours aux autres arts (poésie, danse, musique, peinture) pour se parfaire. L'ordre du spectacle ne cessera de s'enrichir d'exigences temporelles, d'inventions matérielles et spirituelles. Cette sorte de naissance du théâtre est finie : le théâtre devient un *moyen* pour l'homme et la société. Son histoire commence.



Java. Masque en bois polychrome pour le théâtre Topeng.



Masque du théâtre tibétain. Chicago, Museum of Natural History.

LES THÉÂTRES D'ASIE

IL n'est pas douteux que les origines réelles des théâtres d'Asie ont été, comme ailleurs, religieuses, et qu'il faut les trouver dans les danses rituelles. Il reste que les formes les mieux définies, et celles dont l'influence a le plus agi dans le monde, sont représentées par le théâtre de marionnettes et le théâtre d'ombres. Ce n'est qu'avec les recherches modernes de mise en scène, dès la fin du xix^e siècle, par exemple, que les théâtres japonais *Kabuki* et *Nô* ont retenu l'attention des techniciens européens, tandis que les théâtres de marionnettes et les théâtres d'ombres, très certainement nés en Asie, ont eu un vaste rayonnement grâce au succès d'un personnage populaire hindou du nom de *Vidouchaka* et à celui des ombres dites « chinoises ».

Vidouchaka paraît bien être, en effet, l'ancêtre de tous ces personnages-types de marionnettes ou d'ombres qui sont passés parfois à la scène. Ne retrouve-t-on pas les traits de ce brahmane nain, bossu et chauve, sorte de goinfre fourbe, rusé, irréligieux et lubrique, dans le *Pendjou* ou *Ketchel Pehlivan* (le lutteur chauve) persan, dans le *Kvo* chinois, le *Karaguenz* (œil noir) turc, le *Maccus* des atellanes, jusque dans le *Pulcinella* italien, le *Polichinelle*, puis le *Guignol* français, dans le *Punch* anglais et le *Petrouchka* russe, pour ne citer que ces exemples, sans faire allusion à tous les contrefaits comiques des théâtres populaires de tous les pays ? Les marionnettes ont participé aux représentations des mystères médiévaux dans l'Europe entière et sont à l'origine des *crèches mécaniques* (comme celle, célèbre, d'Augsbourg, 1585) et des autres représentations d'*automates* : les ombres chinoises avec toutes leurs variétés

ont été reprises en Europe à la fin du XVIII^e siècle et, pour ne parler que de la France, avec le *Théâtre de Séraphin* à la Cour et au Palais-Royal (1772) et, un siècle plus tard, avec le *Chat Noir* à Montmartre (1887). Le chemin des caravanes et celui des invasions, avant d'être celui des grands voyages et des conquêtes coloniales modernes, avait permis ces influences et ces développements.

Les rites védiques remontent loin dans le temps. Mais le premier drame hindou véritable ne date que du premier siècle de notre ère. La légende veut que ce soit Brahma lui-même qui fit bâtir le premier théâtre. Selon certains historiens, on devrait voir dans les dialogues des *Rig-Véda*, livres sacrés, les formes théâtrales primitives.

Le premier auteur dramatique connu est AS'VAGHOSA; seuls ont survécu trois fragments de son œuvre.

On considère que la période dite « classique » du théâtre hindou s'est développée de 320 à 800, avec, pour en témoigner, vingt-cinq pièces écrites en sanscrit, donc réservées à des auditoires privilégiés : BHASA vivait au IV^e siècle; il connut beaucoup de succès, et on attribue au roi SÛDRAKA, dans ce même temps, une pièce célèbre, *Mrichchakatika* (Le Chariot de terre cuite), traduite et encore représentée de nos jours. Pourtant KALIDASA, qui aurait vécu au début du V^e siècle, reste l'auteur le plus important en raison de sa puissance lyrique dans l'expression, et *Çakountalâ*, son chef-d'œuvre, demeure la plus célèbre des œuvres hindoues. Au VII^e siècle s'est distingué encore SHRI-HARSHADEVA, avec *Ratnavâlî* (Le Collier de perles) et un drame dansé, *Nagânda*. A la fin du même siècle, on représentait avec un grand succès une sorte de « Roméo et Juliette » hindou, *Malatimadhava* (Le Mariage volé), œuvre de BHAVABHUTI, considéré comme le dernier des grands classiques. La décadence, déjà évidente vers l'an mil, ne fit que s'affirmer ensuite avec les invasions arabes.

Le théâtre hindou n'a pas suscité que des auteurs : BHARATA écrivait un traité important



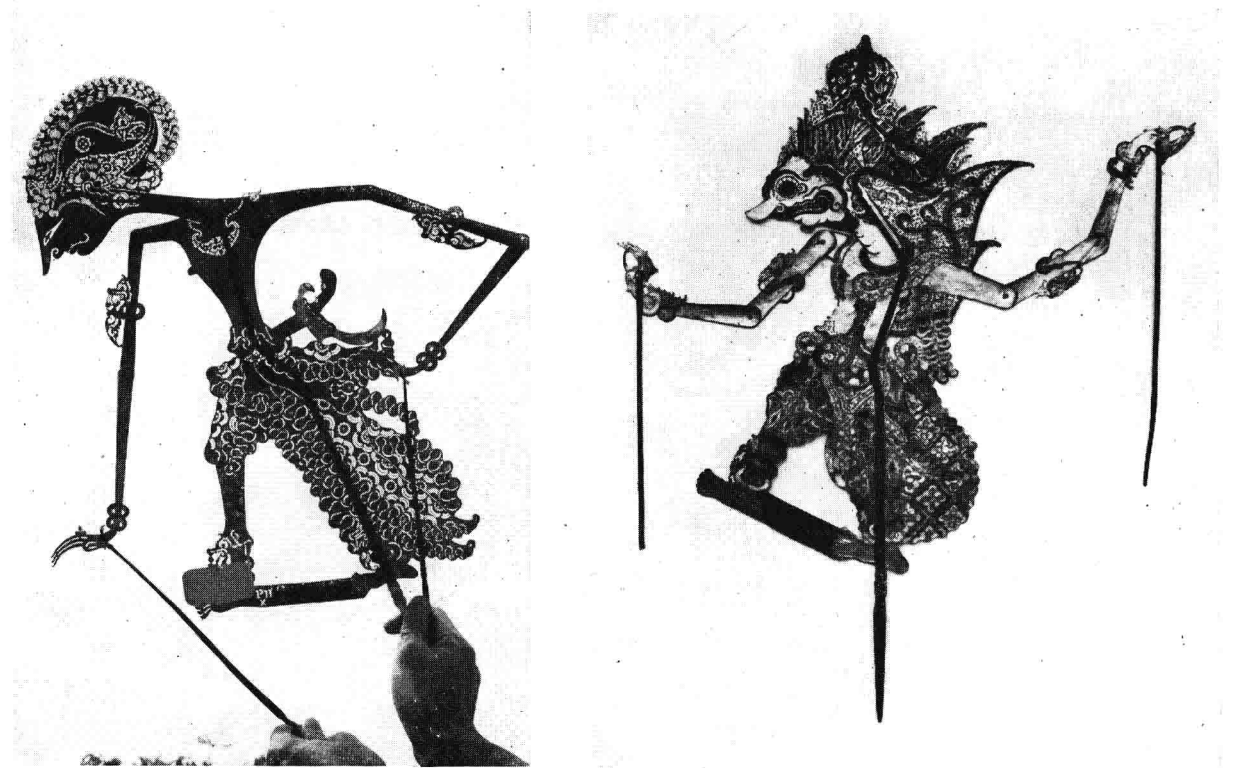
Les « Danseurs du diable ». Danseurs populaires aux Indes.



Une représentation, dans le Sud de l'Inde, du Kataliali, théâtre dansé et mimé sur les grands thèmes du Ramayana et du Mahabharata. Treize pièces sont jouées au cours d'un même spectacle qui dure toute une nuit. Le lampadaire et les torches au premier plan éclairent les acteurs.

dès l'an 30 apr. J.-C., le *Nāṭya-Sāstra*, qui précise le rôle, dans la mise en scène, de la danse, des costumes, de la musique, et, dans un autre ouvrage qui date du x^e siècle, le *Daśarūpa*, on peut mesurer le degré de décadence du théâtre par les détails fournis notamment sur près de 400 types d'héroïnes... Il est à retenir que ces traités, qui contiennent seulement la description de scènes construites à certaines occasions exceptionnelles, ne parlent jamais de constructions permanentes. Les scènes en question comportaient des décors latéraux peints et une toile de fond (probablement une sorte de rideau) qui masquait deux portes dans le mur. On n'attachait guère d'importance à la machinerie, tout dépendait du jeu et de la mimique, chaque personnage exprimant parfaitement, par son aspect extérieur, son appartenance sociale ou légendaire; pas de loi des unités, mais une rigoureuse division en actes. Le métier d'acteur était interdit aux brahmanes, et le chef de troupe portait le nom de *Sāṭradhāra* (tireur de fil), ce qui a permis de supposer que les marionnettes, ici, ont précédé les acteurs.

L'influence du théâtre hindou s'est répandue de la Birmanie à Java, de la Perse en Turquie, de l'Hindoustan en Chine et en Indonésie. Mais, dans la période moderne, on ne peut citer comme auteur important pour l'histoire du théâtre, malgré l'ampleur et le caractère somptueux



*Wayangs javanais. Wayang-purwa, que l'on montre en ombre (son maniement apparaît ici).
Wayang-kalitik, que l'on montre directement. Munich, Puppentheater Sammlung.*

des représentations qui survivent, que le nom de RABINDRANATH TAGORE (1861-1941), auteur de drames d'inspiration à la fois hindoue (période classique) et européenne (*Le Cycle du Printemps*, *La Machine*, etc.).

Le théâtre javanais — qu'il se soit développé pour les besoins des cours princières, surtout dans le genre spécifique de la danse, ou pour les besoins du peuple — se caractérise par l'étroite unité de l'expression, du jeu et de la musique et la symbolique du geste. La forme du spectacle commune à toutes les couches de la société a été et reste encore le *Wayang* ou théâtre d'ombres.

Le personnage Wayang est une figurine de bois ou de cuir découpé et ajouré qu'on projette sur un écran. L'action de la pièce dont il est l'acteur est commentée par un récitant (*Dalang*). Il faut noter que ces « ombres » ne représentent pas pour les Indonésiens l'apparence corporelle seule, mais aussi la personnification de « l'esprit » des héros et des dieux intervenus au cours du spectacle. L'art dramatique javanais a fondamentalement pour objet d'enseigner à l'aide de symboles (*Sandiwara*).

Il existe différents types de Wayangs. D'abord le *Wayang-beber* qui semble remonter au début du xv^e siècle. Mais cette forme a disparu. Le véritable théâtre épique et religieux a commencé vraisemblablement avec les *Wayang-purwa* (classiques) qui interprètent les épopées et les légendes anciennes; il est demeuré sous l'influence des grandes œuvres de la littérature hindoue comme le *Râmâyana*. Cette sorte de Wayangs révèle une grande ingéniosité dans la



*Une scène d'amour entre un prince et une princesse, interprétée par des danseurs cambodgiens.
Acteur de théâtre vietnamien.*

différenciation des personnages traditionnels, parfaitement stylisés, qui comprennent des bouffons à côté des héros. Ils disposent d'un répertoire considérable. La représentation est souvent précédée de cérémonies d'offrandes, selon la faveur que les spectateurs espèrent retirer de l'intervention de l'esprit des ancêtres invoqués.

Une évolution importante au point de vue plastique s'est produite avec les *Wayang-kalitik* qui font jouer directement, sans ombre, des personnages en bois sculpté et modelé; au nombre de quarante à cinquante, ils servent à la représentation de pièces dont les sujets sont empruntés aux légendes de *Pandji* et de *Damas Woclan*. On voit apparaître ensuite les *Wayang-golek*, sortes de poupées à la tête mobile utilisées généralement pour des spectacles profanes, de jour, devant un écran. Le répertoire est cette fois d'origine persane, reprenant le sujet de légendes où triomphent l'héroïsme et l'amour.

Enfin, le *Wayang-orang*, dont l'origine remonterait à quelque deux cents ans selon certains, et beaucoup plus loin selon d'autres, est un vrai théâtre où les rôles sont tenus par des acteurs et qui, au XVIII^e siècle, n'était présenté que dans les cours princières. Il n'est devenu populaire que grâce à l'initiative de SURAKARA, vers la fin du XIX^e siècle, le peuple restant surtout familiarisé avec les *Wayang-topeng*, théâtre qui emprunte ses sujets aux grandes épopées hindoues comme le *Bharatajude* joué par des acteurs masqués, tandis que les *Wayang-wong*, connus au XVIII^e siècle, étaient joués par des acteurs à visage découvert vêtus et grîmés à la manière des *Wayang-purwa* primitifs.

Il est difficile de prétendre que ce théâtre soit beaucoup plus qu'un « spectacle »

traditionaliste, demeuré indien par la forme et le sujet, malgré la conversion des Javanais à l'Islam. Quant à la *danse mimée*, elle se rattache aux traditions les plus anciennes et les plus raffinées de la danse hindoue et d'un art dramatique presque totalement disparu dans l'Inde même.

Certaines représentations des Wayangs peuvent durer jusqu'à sept jours consécutifs, mais aujourd'hui elles sont en général limitées à une nuit.

Le théâtre chinois témoigne d'une imagination et d'une technique enrichies sans cesse au long de siècles de haute culture et de civilisation. Il est d'une simplicité exemplaire à la fois dans le contenu de drames dont la résonance reste immense, et dans le style si expressif qu'il a atteint. Théâtre entièrement suggestif, rien ou presque n'y est représenté au sens que l'on donne généralement à ce terme; les accessoires autant que les mouvements et les gestes demeurent chargés de symboles. Le décor lui-même n'est fait que de signes, et tout objet utilisé dans le spectacle peut avoir plusieurs fins. La perfection atteinte par un tel répertoire de mots, de chants, de danses, de gestes, de couleurs, reste surprenante.

Les textes classiques qui composent ce qu'on peut appeler des « pièces » ont pour but de préserver les traditions nationales d'honneur, d'intelligence, de travail et de résistance à l'oppression féodale aussi bien qu'à l'invasion étrangère. Les superstitions sont rendues vivantes au théâtre; la brutalité, voire l'obscénité n'en sont pas exclues, car elles ne font que traduire la vérité des légendes et de mythes connus même du Chinois illettré. Il arrive que certaines pièces forment un cycle : ainsi celles dont le sujet se rapporte au « bon juge Pao Tch'eng », qui passait pour un véritable redresseur de torts. Le théâtre chinois a peu à peu élaboré des formes raffinées, subtiles, un savant symbolisme des gestes et des règles et conventions que les spectateurs populaires ont parfaitement assimilés. Par quoi s'expliquent les exigences très vives desdits spectateurs à l'égard de la représentation tout entière : jeu des acteurs (mimique, masques, gestes, accessoires) et musique.

Les pièces classiques se groupent en différents genres selon les villes et les régions. Cette différenciation intéresse surtout les formes du spectacle. Ainsi le genre *Ping-tchou* appartient-il à la Chine du Nord, le genre *Youé-tchou* à la province du Tsé-kiang, etc.

Il ne faudrait pas en déduire que les sujets traités n'offrent pas une grande diversité; on trouve par exemple des protestations contre certains abus, comme dans la pièce *Leng Sham-po et Tchu Ying-tai* qui traite de la révolte des jeunes contre le système de mariage imposé



Dansesuses khmères. Bas-relief provenant du temple d'Angkor. Paris, Musée Guimet.



Personnages du théâtre d'ombres chinois. Chicago, Museum of Natural History.

par les féodaux ; une autre, *Mong Kiang-niu*, s'élève contre le travail forcé lors de la construction de la Grande Muraille. Certains auteurs s'emparent de l'histoire légendaire pour exalter l'amour véritable ou dénoncer l'érotisme qui demeure à l'opposé d'une telle conception de l'amour. On découvre néanmoins en Chine, comme dans toute l'Asie, l'expression d'un certain mysticisme sensuel auquel les poètes dramatiques cèdent volontiers.

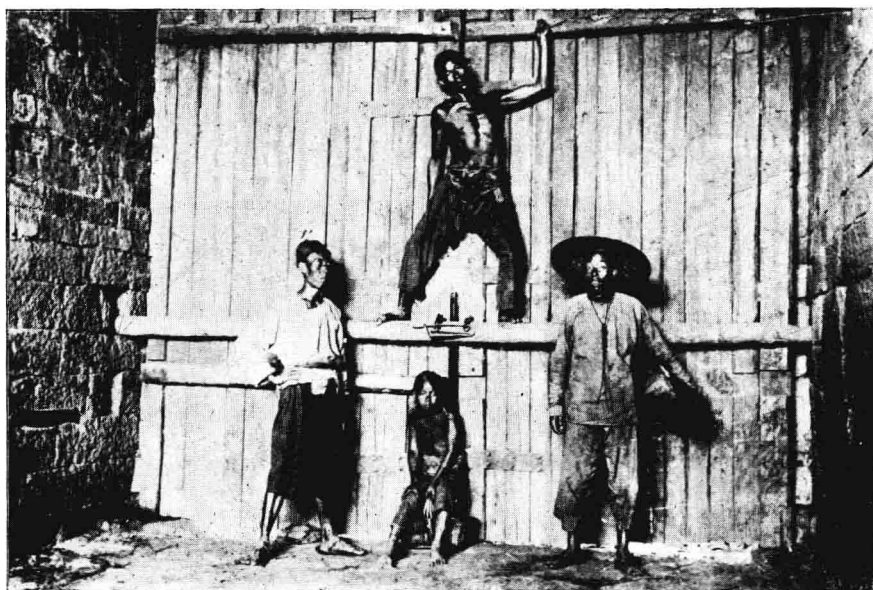
Si les ballets, trois fois millénaires, s'appliquaient à transcrire le cours des astres en leurs figures, c'est seulement sous le règne de l'empereur Wou (140-87 av. J.-C.), appartenant à la dynastie des Han, que sont apparues les premières formes vraiment théâtrales. Les spectacles sont connus sous le nom de « jeux de joute » et de « concours », et leur vogue s'est prolongée jusqu'au VII^e siècle. La plus ancienne organisation théâtrale connue est une troupe de 300 acteurs chargée de distraire les empereurs de la dynastie des Tang (618-906), installée dans le *Jardin des poiriers* (Li Yuan) ; elle a donné son nom au théâtre chinois. L'introduction d'éléments comiques déjà nombreux, sous la dynastie des Song (906-1279), a contribué à rendre le théâtre plus populaire et à dégager les formes nouvelles d'un théâtre dit *Tsa Kiu* (varié) qui devait prendre alors l'importance la plus grande, en raison des chants et des danses ajoutés au dialogue. Mais aucun texte de ce temps ne nous est parvenu.

C'est avec la dynastie des Yuan (1280-1368) que le théâtre chinois atteint à sa maturité et acquiert une audience considérable. Les pièces de cette époque, dont il est resté une centaine écrites par des lettrés, comportent un déroulement plus précis de l'action, une part plus grande donnée à la déclamation et, avec les chants et les danses, représentent ainsi la première forme complète de théâtre en Chine.

Néanmoins, le succès d'un tel théâtre devait provoquer un certain renouvellement dans le sens de l'enrichissement du chant et de la musique, avec le théâtre de l'*École Kouen* né sous la dynastie des Ming (1368-1644). Le théâtre *Kouen Kiu* poursuit ainsi un but éducatif et, pour satisfaire le peuple, n'hésite pas à opposer davantage la fantaisie à la gravité. Les spectacles se déroulaient sans interruption et pouvaient comporter de très nombreux actes. Il est parvenu à son sommet, semble-t-il, avec l'*Histoire de la Salle de Longue Vie* (Tch'ang-cheng-tien), pièce qui ne compte pas moins de cinquante actes... Sa décadence n'a commencé que vers le milieu du XIX^e siècle, lorsque s'est manifesté le théâtre de l'*École de Pékin* (King Tiao). C'est au théâtre de l'École Kouen qu'appartiennent le célèbre dramaturge LOANG PO-LONG et son collaborateur le musicien LOANG-FOU dont une pièce au moins est considérée comme un chef-d'œuvre, *Histoire de la lavense de gaze* (Wan-cha-ki), qui a contribué à prolonger le succès du genre.

Sous les Song, les chants et la danse avaient déjà pris une part au spectacle, mais l'importance de la musique n'ayant cessé de grandir, et le théâtre Kouen Kiu comportant une partie du dialogue chanté en plus d'une dizaine de chants intercalés et de ballets guerriers, le texte n'en a pas moins pris une évidente valeur littéraire. Les pièces sont écrites en vers pour les principaux rôles, et la déclamation en bénéficie. Les sujets sont presque toujours empruntés à la légende et à l'histoire, quoique, par la suite, apparaissent quelques pièces de genre. En définitive, le but visé reste éducatif; il s'agit d'exalter le patriotisme, la piété filiale, la fidélité conjugale, la droiture et la loyauté, considérés comme « vertus essentielles ». On peut citer, parmi les pièces les plus connues du théâtre Kouen Kiu, l'*Histoire du luth*, l'*Histoire du Pavillon des Pivoines*.

La musique de théâtre utilise alors des instruments à percussion, des instruments à vent (qui servent surtout à l'accompagnement du chant) et des instruments à cordes dont l'intervention est limitée et accessoire. Est-il utile de rappeler que les acteurs sont des hommes, que les femmes ne peuvent participer au jeu? Cela du moins pendant la plus grande période



Bateleurs chinois interprétant des scènes populaires.