

ANA MISDOLEA

Unité de recherche « Rome et ses renaissances », Sorbonne-Université  
Centre de recherche des Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan  
ORCID: 0009-0003-3005-3816  
e-mail: [anamisdolea@gmail.com](mailto:anamisdolea@gmail.com)

## SURVEILLANCE ET TRANSGRESSION SUR LA SCÈNE PLAUTINIENNE

ABSTRACT. Misdolea Ana, *Surveillance et transgression sur la scène plautinienne* (Surveillance and Transgression on the Plautinian Stage).

We examine the notion of surveillance in Plautus's plays, when watching over someone (lat. *obseruatio*, in the general sense) takes the form of close watch, spying and voyeurism, and by doing so, linking it with transgression. Thus, the actual transgressor is often spied on, rather than being the spying character.

Keywords: overwatch; surveillance; transgression; guard; spying; voyeurism

Dans le *Miles gloriosus* de Plaute, l'esclave Scélédrus s'est vu confier, par son maître le militaire, la mission de surveiller la courtisane Philocomasie, que son maître a enlevée et emmenée à Éphèse. Or Scélédrus, assumant donc dans cette pièce la fonction de gardien, *custos*<sup>1</sup>, est monté par hasard sur le toit et a vu Philocomasie embrasser son amant (celui qu'elle avait à Athènes, et qui l'a rejointe à Éphèse) dans la maison du voisin. R. Ehrman, dans un bel article qu'il a consacré à la vue interdite, *forbidden sight*, et dont nous rejoignons bon nombre de conclusions, parle de « transgression »<sup>2</sup> à propos de Scélédrus et rapproche la situation de cet esclave des histoires d'Actéon, de Tirésias et de Penthée, qui voient accidentellement ce qui était interdit au regard et sont punis par la métamorphose, la cécité ou le démembrement. La mythologie et le jeu littéraire, avec leurs ramifications anthropologiques (l'interdit du regard et la punition), sont ainsi mis au service de la construction comique. Si Scélédrus voit lui aussi par hasard (*forte fortuna*<sup>3</sup>) Philocomasie, c'est parce qu'il poursuit un singe, dans

---

<sup>1</sup>*Mil.* 146, 153, 271, 298, 305. Nous remercions la ou le relecteur/trice anonyme pour ses suggestions.

<sup>2</sup>*inadvertency of his transgression* (Ehrman 1997: 79); *transgressing the boundaries* (Ehrman 1997: 82).

<sup>3</sup>*Mil.* 287.

un écho parodique de la chasse mythologique<sup>4</sup>. Or il nous faut constater que l'esclave Scélédrus a, lui, tout à fait *le droit* de porter ses regards sur la jeune femme, puisque la mission que lui a confiée son maître est de la surveiller. Il surveille les portes (*obseruare*<sup>5</sup>) et consacre ainsi tous ses efforts à la surveillance (*Mil.* 485: *obseruationi operam dare*). Scélédrus, qui accomplit la mission donnée par son maître, est-il alors réellement dans la transgression, comme le suggère R. Ehrman ? La situation de cet esclave, à la fois « chasseur de singe » et gardien de la femme, est en réalité ambiguë et pose le problème plus général de la « surveillance » sur la scène plautinienne, lorsqu'un personnage en regarde un autre sans que celui-ci le sache ou sans qu'il puisse se soustraire à ce regard. Surveiller, c'est, dans sa définition, veiller sur une personne dont on a la responsabilité (garder), mais c'est aussi observer les agissements de quelqu'un dans son propre espace, sans qu'il en soit conscient (espionner)<sup>6</sup>. Des glissements sont donc possibles, qui posent la question des limites. Or d'un point de vue anthropologique, la conscience de cette surveillance, les limites et l'intention de celui qui regarde sont au cœur de la question de la transgression, comme le souligne Michel Foucault: « La transgression est un geste qui concerne la limite; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. »<sup>7</sup> Cette notion de ligne se retrouve dans la typologie des transgressions antiques que dresse Alain Moreau<sup>8</sup>; si l'on suit cette typologie, il s'agirait, dans le cas de Scélédrus, de la transgression qui consiste à voir ce qu'il ne faut pas voir, mais aussi la transgression du territoire interdit, où l'on foule ce qui ne doit pas être foulé. Nous examinerons dans cette étude la complexité de la surveillance sur la scène plautinienne, lorsque cette surveillance se manifeste dans la garde attentive, l'espionnage ou une forme de voyeurisme, en tâchant de repérer où se situe la transgression. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur l'étude de la

<sup>4</sup> Voir Connors 2004 pour le motif du singe dans la comédie.

<sup>5</sup> *Mil.* 399.

<sup>6</sup> Les dictionnaires distinguent ces deux sens d'*obseruatio* et *obseruare*: au sens général « the action of watching or taking notice of, observation, attention » (*Oxford Latin Dictionary*), *spectando*, *obtudendo*, *contemplando* (*Thesaurus Linguae Latinae*); puis « to watch over (as a guardian), guard, mind » (*Oxford Latin Dictionary*), *c. notione custodiendi* (*Thesaurus Linguae Latinae*). Pour « espionner », outre *obseruo*, dont le spectre de sens est très large, on trouvera aussi plus spécifiquement *speculor*. Comme l'indique Grezka (2009: 230), pour le français: « [Au sein de la forme polysémique *regarder*], la sous-classe <surveillance visuelle> comprend des verbes du type *regarder*, *épie*, *espionner*, *observer*, *scruter*, *surveiller*, etc. Le verbe prototypique est *surveiller* ». Voir aussi García Hernández 1976.

<sup>7</sup> Foucault 2012: 16.

<sup>8</sup> Les transgressions fondatrice, cosmique, visuelle, spatiale, orale et religieuse (Moreau 1997). Pour une approche de la transgression au théâtre, voir Willms 2014 qui s'appuie sur une conception (néo)structuraliste de la transgression fondée sur le concept d'identité. Pour la norme dans le monde romain, voir par exemple Itgenshorst, Le Doze 2017.

poétique plautinienne mais dépasserons ce cadre d'analyse de la dramaturgie comique pour l'enrichir d'une réflexion sur des aspects éthiques et sociaux romains, comprenant ainsi la comédie comme « la mise en œuvre et la résolution des conflits générés par le système de valeurs lui-même », selon les paroles de David Konstan, pour qui l'essence de la comédie est avant tout sociale<sup>9</sup>. Ces situations décrites dans le texte des pièces de Plaute ont des conséquences pratiques sur l'utilisation de la scène théâtrale et tout metteur en scène devra sans conteste se poser la question du rapport à l'espace lorsqu'il mettra en scène de tels passages. Nous n'approfondirons pas cet aspect mais espérons que cette étude pourra donner quelques éléments de réflexion utiles de ce point de vue.

## 1. LA GARDE

Nous allons commencer par examiner ce qu'il en est de la surveillance lorsqu'il s'agit de veiller sur quelqu'un: quand un personnage se voit explicitement confier la mission de garder les yeux fixés sur un autre personnage pour s'assurer qu'il ne s'échappe pas ou qu'il ne vole rien, il adopte la position du gardien (*custos*). C'est par exemple la charge qui incombe à l'esclave fouetteur (*lorarius*) des *Captiui* à qui Hégion confie la garde des deux hommes qu'il a achetés:

HE. Sinito ambulare, si foris si intus uolent; / sed uti **adseruentur** magna diligentia.

HE (à l'esclave fouetteur). Laisse-les aller et venir, dans la maison comme au dehors, à leur gré. Mais qu'ils soient surveillés avec grande attention. (*Capt.* 114–115)

Un certain nombre de personnages sont donc préposés à la surveillance; ce sont essentiellement des esclaves. Il s'agit là de personnages muets, dont l'unique fonction est précisément de *garder l'œil* sur ceux dont ils ont la garde. De tels personnages ne sont pas nécessairement présents sur scène, mais peuvent être seulement évoqués. Dans le prologue de l'*Amphitruo*, Mercure veut que des « surveillants, inspecteurs » (*conquistores*) soient désignés pour veiller au bon comportement des acteurs, mais également des spectateurs<sup>10</sup>. Il s'agit d'empêcher qu'ils ne montent une cabale en faveur d'un acteur au détriment d'un autre. Peut-être y avait-il à ce moment précis de la pièce des esclaves qui parcouraient la foule, Plaute jouant alors avec son public par la mise en scène.

Il est en revanche des personnages, comme la matrone, dont la surveillance est des traits saillants sans être pour autant le seul, et dont l'activité de surveillance donne lieu à un jeu comique: sa surveillance est ainsi mise en question. Le questionnement de son rôle de gardienne crée le jeu comique, et en retour

<sup>9</sup>Konstan 1983: 17.

<sup>10</sup>*Amph.* 65 et 82.

le jeu comique contribue à interroger le rôle de gardienne. La surveillance de la maison est en effet l'un des rôles traditionnels de la *matrona* dans la civilisation romaine<sup>11</sup>. Or les paroles de Ménechme I à l'encontre de sa femme qui le surveille retournent la qualité de *custos* de la matrone, en jouant sur le *topos* de la misogynie, celui de la matrone qui surveille son mari. Cette misogynie, présente dans la société romaine aussi bien que grecque, trouve des échos littéraires dans la célèbre épigramme du Grec Simonide d'Amorgos sur les femmes, qui insiste sur le désir de tout voir et entendre<sup>12</sup>. Mettant lui aussi en avant ce trait, Ménechme I s'emporte contre sa femme qui est à la porte: on peut extrapoler, à partir d'une didascalie interne<sup>13</sup>, qu'elle le suivait du regard, et il la qualifie de « douanier » (*portitor*<sup>14</sup>) parce qu'elle veut tout savoir. Il lui rappelle alors en quoi consiste le marché « implicite » du mariage. Il lui fournit servantes, provisions, laine... et en échange:

ME. Malo cauebis, si sapis; / uirum **obseruare** desines.

ME. Si tu ne veux pas qu'il t'arrive malheur, tu cesseras de surveiller ton mari; c'est le plus sage. (*Men.* 120–124, trad. Ernout modifiée)

Ce discours est repris plus loin par le père de la matrone<sup>15</sup>. Les réprimandes du mari et du père sont imprégnées d'un discours patriarcal sur le regard de la femme, cette dernière se voyant imposer des interdictions. Ainsi Plaute, puisant dans l'univers de référence de ses spectateurs, utilise une problématique sociale pour la transformer en un jeu ludique, tout en interrogeant en retour cette problématique sociale par la mise à distance que permet le rire. La scène est d'autant plus drôle quand on sait qu'à l'époque les personnages féminins sont joués par des hommes.

Le qualificatif de *portitor* appliquée à la matrone rappelle que la porte joue un grand rôle dans la surveillance<sup>16</sup>. Dans l'*Asinaria*, il faut surveiller sa porte

<sup>11</sup> Pearce 1974: 17–33.

<sup>12</sup> « Cette autre [femme], née d'une chienne, est le vivant portrait de sa mère; elle veut tout entendre, tout savoir; tournant les yeux de tout côté, errant partout, elle aboie, même quand elle ne voit personne » (*Sim. Fr.* 7). Sur la représentation de la femme dans la comédie romaine, voir Dutsch, James, Konstan 2015.

<sup>13</sup> Ménechme s'exclame: *Euax ! iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua*, « Victoire ! À force de la quereller, j'ai fini tout de même par éloigner ma femme de la porte » (*Men.* 127).

<sup>14</sup> *Men.* 117.

<sup>15</sup> *Men.* 787–788.

<sup>16</sup> Sur le motif de la porte, voir Traill 2001, qui montre l'importance de la porte pour le personnage de Knemon dans le *Dyskolos*: il y voit une barrière contre le monde extérieur. Dans la comédie, le motif du gardien irascible de la porte se trouve déjà chez Aristophane (*Ran.* 465–478, *Nub.* 133; voir Stanford 1958: 113–114).

contre le vol (273: *uae illi, qui tam indiligenter obseruauit ianuam*). Dans le *Miles gloriosus* aussi, Scélédrus se concentre sur la porte:

SC. At ego illas **obseruo foris**; / nam nil est qua **hinc huc transire** ea possit nisi recto **ostio**.

SC. Et moi, je monte la garde auprès de cette porte-là, car elle n'a d'autre moyen de revenir d'ici chez nous qu'en passant tout droit par cette porte. (*Mil.* 328–329)<sup>17</sup>

La porte est un emplacement stratégique, lieu de passage, limite entre le dedans et le dehors, lieu du passage du visible à l'invisible. C'est de fait un motif récurrent dans le *Miles gloriosus*<sup>18</sup>. La surveillance joue en effet un rôle dramatique important dans l'intrigue de cette pièce, comme nous l'avons mentionné au début de cette étude: après que Scélédrus a vu Philocomasie chez le voisin, le *seruus callidus*, de mèche avec la courtisane, va réussir à convaincre le gardien qu'il y a deux femmes jumelles, l'une chez son maître et l'autre dans la maison du voisin. La courtisane passe en effet d'une maison à l'autre par un trou dans le mur. La porte est donc à la fois un moyen d'empêcher les objets ou les personnes de sortir (Philocomasie) et le lieu où Scélédrus se poste pour s'assurer que ce qu'il pense avoir vu a vraiment eu lieu. Or sa surveillance est tournée en dérision.

On surveille donc pour empêcher de fuir. La surveillance a pour visée le maintien de l'ordre entre les hommes: ne pas s'échapper, mais aussi ne pas voler. Or certaines catégories de personnages requièrent une surveillance particulière. Le cuisinier est un voleur notoire, et sa réputation de voleur suscite une extrême méfiance. Dans le *Pseudolus*, Ballion donne des instructions strictes à l'esclave chargé de surveiller le cuisinier préparant le banquet à l'occasion de son anniversaire:

BA. Nunc adeo tu, qui meus es, iam edico tibi [...] / Tum ut huius oculos in oculis habeas tuis. / Quoquo hic spectabit, eo tu spectato simul. / Siquo hic gradietur, pariter progredimino. / Manum si protollet, pariter proferto manum. [...] / Item his discipulis priuos **custodes** dabo.

BA. Justement toi, qui es des miens, je t'ordonne dès maintenant [...] d'avoir toujours ses yeux dans tes yeux. Partout où il regardera, tu regarderas en même temps. S'il va quelque part, tu iras de même. S'il avance la main, tu avanceras la main de même. [...] J'attacherai de la même façon à chacun de ses élèves un surveillant particulier. (*Pseud.* 855–865)

<sup>17</sup>Le texte est corrompu; nous adoptons la restitution de G. Merula dans l'édition princeps, qui est également celle du Codex Lipsiensis.

<sup>18</sup>*Mil.* 352: SC. *Sed ego hoc quod ago id me agere oportet, hoc obseruare ostium. Sic obsistam*, « Mais il faut que je sois tout à mon affaire, et que je garde bien cette porte. Je vais me placer ici en sentinelle ». 399: SC. *certa res est / Nunc nostrum obseruare ostium, ubi ubi*. 1121–2: PY. *Tu hic ante aedis interim / Speculare, ut, ubi illaec prodeat, me prouoces*, « Toi pendant ce temps, monte la garde devant la porte, et dès que l'autre paraîtra, appelle-moi ». Voir Aygon 2000 pour tout ce jeu de va-et-vient animé sur la scène.

On imagine le jeu de scène, fondé sur le mime, auxquelles ces recommandations donnaient peut-être lieu. Les surveillants se font les doubles et les ombres du cuisinier-voleur et de ses disciples. La meilleure manière de surveiller, c'est encore de s'identifier au voleur et d'adopter son regard et ses gestes.

La tâche du gardien est donc difficile, et ce d'autant plus lorsqu'il doit garder une maison contre de potentiels voleurs qu'il ne connaît pas toujours. Comme le remarque Trachalion dans le *Rudens*, *fur facile qui observat uidet: custos qui fur sit nescit*, « Il est facile au voleur de voir celui qui l'observe; le surveillant, lui, ne sait pas quel est le voleur »<sup>19</sup>. L'identité « voleur » n'est donc pas toujours reconnaissable: c'est comme des gestes de voleur que sont interprétés les gestes de Sycophante dans le *Trinummus*, lorsqu'il cherche le jeune Lesbonicus pour lui apporter de l'argent de la part de son père Charmidès, pour la dot de sa sœur. C'est en réalité une idée de Calliclès, l'ami de Charmidès, puisque Lesbonicus refuse de donner sa sœur sans dot. Mais Charmidès, qui justement revient de voyage et n'est au courant de rien, décrit Sycophante en train de fureter devant sa maison:

CH. Quam magis specto, minus placet mi haec hominis facies; mira sunt / ni illic homost aut dormitator aut sector zonarius. / Loca contemplat, circumspectat sese atque aedis noscitat; / credo edepol quo mox furatum ueniat speculator loca. / Magis lubidost opseruare quid agat; ei rei operam dabo.

CH. Plus je le regarde, moins la mine de cet individu me revient: je serais fort étonné si ce n'est pas un rôdeur de nuit ou un coupeur de bourses. Il examine les lieux; il regarde autour de lui, il cherche à se rendre familière la maison. Je crois bien, par Pollux, qu'il vient en éclaireur reconnaître l'endroit où, tout à l'heure, il a l'intention de commettre un vol. Je n'en ai que plus envie de surveiller ce qu'il fait; j'y vais faire bien attention. (*Trin.* 861–865, trad. Grimal modifiée)

On assiste ici à une scène où un personnage décrit les mouvements d'un autre, qui ne parle pas<sup>20</sup>. Les deux personnages sont dans une situation d'observation attentive, et Sycophante est assimilé par Charmidès à un voleur, qui vient en éclaireur préparer son coup. En réalité il y a confusion sur l'objet, et c'est cette confusion qui est au centre du jeu comique: Sycophante cherche une maison qu'il ne connaît pas, sur les indications de Calliclès, alors que Charmidès pense qu'il est en train de repérer les lieux et l'accessibilité de la *domus* en vue d'un vol. On aura remarqué l'image militaire<sup>21</sup>, récurrente dans la poétique plautinienne, mêlée à celle du vol: Sycophante est un *speculator*, un éclaireur,

<sup>19</sup> *Rud.* 385, trad. Ernout modifiée.

<sup>20</sup> Cf. *Mil.* 200–215.

<sup>21</sup> L'imagerie du soldat est souvent associée au *seruus callidus* et à sa stratégie de « déception », au sens militaire (Stürmer 2020), ici par le recours à l'espionnage et au jeu sur l'identité, comme le remarque la ou le lecteur/trice anonyme. Sycophante serait ainsi marqué, à travers ce lexique de l'espionnage, comme un personnage rusé, instrument du *consilium*. On notera cependant que

un espion. Or Charmidès l'observe aussi, ce qui le place de fait lui aussi dans la position d'un *speculator*. Mais il y en a un de trop: Charmidès finit par démasquer Sycophante et le chasser.

## 2. L'ESPIONNAGE

La figure du *speculator* suggère que la surveillance, lorsqu'elle devient secrète et qu'elle se déroule dans l'espace de l'« ennemi », peut se transformer en espionnage sur la scène plautinienne. Le personnage surveille au sens où il observe les comportements d'autrui sans être lui-même vu, afin de tirer avantage de la situation. Nous envisagerons cet espionnage dans un sens plus restreint que l'*eavesdropping* qui, lui, englobe par exemple des moments relevant d'une technique d'entrée en scène du personnage destinée à maintenir la continuité de l'action et ne durant parfois que quelques brèves minutes<sup>22</sup>. Or le rôle du *speculator* en contexte militaire est bien connu du spectateur romain, d'autant plus que la production théâtrale de Plaute est contemporaine, puis postérieure de quelques années à « la guerre d'Hannibal »<sup>23</sup> qui s'achève en 202 av. J.-C. et à laquelle de nombreux citoyens romains, spectateurs des pièces, ont participé.

Dans ces moments d'espionnage, sur la scène plautinienne, le personnage se retire d'un côté de la scène, discrètement, « à la manière des scorpions », comme le dit Chalinus dans la *Casina*<sup>24</sup>. Parfois c'est la position en hauteur qui est adoptée, par exemple par Strobile dans l'*Aulularia* qui s'assoit sur l'autel sacré (606: *in ara adsidam sacra*) puis se poste sur un arbre (678: *in arborem*<sup>25</sup>). C'est précisément cette même position en surplomb qu'occupe Scélédrus dans le *Miles gloriosus* lorsqu'il voit Philocomasie dans la maison du voisin, puisqu'il

---

son mensonge sur son identité est révélé et qu'il est chassé par Charmidès. Sans doute n'est-il ici qu'une *caricature* de personnage rusé, trop « sycophante » pour pouvoir réussir.

<sup>22</sup> Comme le définit en première instance Hiatt (1946), qui y voit également une articulation à l'action dramatique et un moyen de susciter le rire, le suspense, la surprise, des émotions. Or selon nous, lorsque par exemple Pistoclère attend que son ami Mnésiloque se soit lamenté sur son sort avant d'entrer en dialogue avec lui, ce n'est pas de l'espionnage à proprement parler (*Bacch.* 610 sq.), qui est de fait le sujet qui nous intéresse ici.

<sup>23</sup> Hannibal était « l'un des grands maîtres du renseignement de l'Antiquité » (Sheldon 2009: 85). Sur les *speculatores*, les *exploratores* de l'armée et le renseignement romain de manière générale, voir Sheldon 2009.

<sup>24</sup> 443–444: *Recessim cedam ad parietem, imitabor nepam; / Captandust horum clanculum sermo mihi*, « Marchons en reculant jusqu'au mur, à la manière des scorpions. Il me faut capter leur conversation sans être aperçu ». Cf. *Aul.* 666, *Trin.* 1007.

<sup>25</sup> Dans le cas de l'arbre, l'action n'est pas représentée sur scène: Strobile annonce simplement ce qu'il compte faire. La poursuite du singe sur le toit, dans le *Miles*, n'est pas non plus représentée, mais racontée *a posteriori*.

se trouve sur le toit (156: *in tegulis*). C'est ainsi que le voisin, qui est dans le camp de Philocomasie et de son amant, dit à Scélédrus: *inspectauisti meum apud me hospitem*, « tu as espionné mon hôte chez moi »<sup>26</sup>, qui fait écho à l'une de ses répliques précédentes qui mentionne l'*impluuium* de la maison (176: *per nostrum impluuium intus apud nos*). Cette position, en hauteur ou en retrait, est désignée par un hapax plautinien: *conspicillum*, « lieu d'où l'on peut observer, observatoire, poste d'observation », dans la *Cistellaria*, et il réapparaît dans un fragment du *Parasitus Medicus*<sup>27</sup>.

Cette possible présence des espions, invisibles, explique toutes les précautions prises par les personnages lorsqu'ils traitent d'affaires « secrètes »: Pales-trion, dans le *Miles gloriosus*, dit à ses deux comparses de rester près de la porte, tandis que lui s'assure qu'il n'y a personne au-dehors qui pourrait les épier. Son discours, qui mêle référents militaire et cynégétique, se poursuit ainsi:

PA. Sed **speculabor, ne quis** aut hinc aut ab laeua aut dextera / nostro consilio uenator adsit cum auritis plagis. / Sterilis hinc prospectus usque **ad ultumamst plateam** probe.

PA. Mais je m'en vais reconnaître le terrain, pour voir s'il n'y aurait pas ici soit à droite, soit à gauche quelque chasseur à l'affût de notre plan, avec ses oreilles comme filets. La vue que j'ai d'ici, jusqu'au fond de la place, ne me révèle rien. (*Mil.* 607–609, trad. Grimal modifiée)

La situation est hautement comique puisque les spectateurs externes, romains, sont là, nombreux, sur les gradins. La référence à la *platea* vide rappelle, par un contraste comique, la matérialité du théâtre. La transgression symbolique opère donc également sur le plan spatial, par un jeu de contraste avec les limites du cadre scénique, déjà rendues floues par le fait que le théâtre à l'époque de Plaute n'est pas un bâtiment en dur et que de ce fait, les limites entre l'espace de jeu et les spectateurs sont brouillées.

Les scènes d'espionnage mettent en évidence la transgression morale. Alors que la matrone des *Menaechmi* se voyait interdire de surveiller son mari, Artémone épie le sien dans une scène de banquet à la fin de l'*Asinaria*. Le *senex* a aidé son fils à trouver l'argent pour payer la location de la courtisane, mais il lui a demandé de lui laisser la première nuit avec la jeune femme. Le parasite les a dénoncés à la matrone, qui assiste donc au banquet sans être vue et sans que son mari le sache. Le rapport de moralité est alors inversé entre le mari et la femme par rapport à la situation des *Menaechmi*: ce n'est plus à la femme d'être rappelée à l'ordre si elle ose surveiller son mari, c'est au mari d'avoir honte de se dépraver dans un banquet, surtout à son âge, surtout en présence de son fils (853: *meo filio sciente id facere flagitium patrem ?*). La dramaturgie souligne

<sup>26</sup> *Mil.* 506.

<sup>27</sup> *Cist.* 91; *Paras. Med.* fr. 1. Le latin emploie plus généralement le mot *speculae* pour les postes d'observation (Plin. *Nat.* XXXV, 169).

ici la transgression, par un jeu d'inversion typique de la poétique plautinienne. La place du *senex* est au sénat ou auprès de ses clients, dit la matrone<sup>28</sup>; il devrait donner le bon exemple à son fils et lui inculquer les bons *mores*<sup>29</sup>. Le *senex* a donc franchi la limite de ce qui était convenable d'un point de vue social. Ce n'est donc pas l'espion (la *matrona*) qui est le transgresseur, mais le *senex*, le personnage épié.

Il faut souligner ici l'importance de l'effet-cadre: la phrase du parasite ouvre en effet un tableau dont la matrone et lui se font les spectateurs internes, redoublant ainsi le regard des spectateurs externes: *Paulisper mane. / Aucupemus ex insidiis clanculum quam rem gerant*, « Attends un peu. Guettons, de notre embuscade, en cachette, ce qu'ils font »<sup>30</sup>. Le discours sur la sensualité dépravée du mari de l'*Asinaria* inverse donc le discours teinté de misogynie, fait d'interdits en matière de vision pour la femme, que nous avons rencontré dans les *Menaechmi*.

Ce type de transgression du *senex* qui inverse l'ordre naturel (il se met au même niveau que son fils, en voulant partager la même femme) et l'ordre social (il devrait se trouver au sénat et non dans un bordel) est puni. C'est le cas dans l'*Asinaria* où la matrone promet une bonne punition à son mari en guise de souper<sup>31</sup>, mais c'est aussi le cas dans la *Casina*: Chalinus, lorsqu'il espionne Olympion et Lysidame<sup>32</sup>, apprend que c'est le vieillard Lysidame, son maître, qui est amoureux de Casina, et qu'il est de mèche avec son esclave Olympion pour passer du temps avec la jeune femme. Chalinus va donc révéler cette ruse à la matrone, l'épouse de Lysidame, qui alors forgera sa propre ruse: on déguisera Chalinus en Casina, et c'est avec lui que Lysidame passera la nuit de noces. Ce sera là la punition (505: *magnum malum*) infligée à Olympion et Lysidame: ils seront roués de coups par la « mariée ».

Ces scènes d'espionnage instaurent une forme de connivence avec les spectateurs, comme cela a bien été remarqué par les critiques, et relèvent du métathéâtre<sup>33</sup>. L'exemple de Chalinus dans la *Casina* en est un bon exemple: le spectateur entre dans la complicité, et par le plaisir de la connaissance ainsi créé adhère au parti de Chalinus et de la matrone, contre Olympion et le *senex*. Un exemple complexe de cette connivence avec le spectateur apparaît lorsque c'est le meneur de jeu qui met le personnage berné dans une position d'espion et lui offre un spectacle en lui fournissant en même temps les (fausses) clés d'interprétation. C'est le cas, dans les *Bacchides*, de Chrysale qui entraîne son maître

<sup>28</sup> *As.* 871.

<sup>29</sup> *As.* 932.

<sup>30</sup> *As.* 880–881, trad. Ernout modifiée.

<sup>31</sup> *As.* 935.

<sup>32</sup> *Cas.* 434 sq.

<sup>33</sup> Voir notamment Slater 1985: 134–136, Moore 1998: 34–37 et Bungard 2020.

Nicobule de côté<sup>34</sup> et lui montre dans la maison des Bacchis la femme qu'aime son fils, en lui disant qu'elle est l'épouse légitime du soldat; puis à propos de ce soldat qui menace son fils, il lui dit qu'il est le mari de celle qui est allongée aux côtés de son fils, et qu'il faut donc verser de l'argent au soldat pour qu'il ne menace plus le fils à cause de cet adultère. Nicobule se retrouve donc en position d'espion, mais trompé<sup>35</sup>. Dans ce type de scènes d'espionnage, il y a pour le spectateur externe deux spectacles. Il entre donc en connivence avec le metteur en scène du spectacle redoublé, en admirant sa maîtrise.

Le spectateur romain externe est invité à adopter tour à tour chacun de ces regards, de manière indirecte, puisqu'il voit les deux groupes sur scène, ceux qui surveillent et ceux qui sont surveillés; mais l'invitation est aussi directe, par un franchissement des limites symboliques de la scène<sup>36</sup>, lorsque les personnages utilisent des impératifs de la deuxième personne qui s'adressent non aux autres personnages, mais aux spectateurs. Face à Alcène et Jupiter, lorsque la première reproche au second de la quitter trop vite, et que ce dernier se justifie en prétextant ses devoirs de général, Mercure ironise dans un aparté, avec une deuxième personne du pluriel qui s'adresse aux spectateurs et qui « fait cadre »:

ME. *Nimis hic scitust sycophanta, qui quidem meus sit pater. / Obseruatote <eum>, quam blande mulieri palpabitur,*

ME. L'habile hypocrite que mon père ! Regardez de quelle main caressante il va la cajoler ! (*Amph.* 506–507)

### 3. PLAISIR ET VOYEURISME

Ce genre de scène d'espionnage met en relief le plaisir éprouvé par le spectateur externe, en le redoublant par la figure du spectateur interne. Les deux matrones Cléostratè et Myrrhine prennent plaisir à écouter les déboires d'Olympion: il raconte sa nuit de noces avec la fausse Casina, d'abord seul puis poussé par la servante Pardalisque, qui sait que les deux matrones sont là<sup>37</sup>. Charmidès aussi, dans le *Trinummus*, est un spectateur charmé par le discours de l'esclave de son fils, Stasime, qu'il écoute en s'étant mis à l'écart<sup>38</sup>. En effet Stasime

<sup>34</sup> *Bacch.* 831 sq.

<sup>35</sup> Cf. *Mil.* 1217 pour ce genre de tromperie.

<sup>36</sup> Il s'agit du *proscenium*, l'estrade sur laquelle se produisent les acteurs, situé devant la *scaena*, c'est-à-dire la baraque qui abrite les coulisses. Temporaires à l'époque de Plaute, ces structures sont réalisées au moment des *ludi* (*Apollinares* célébrés en juillet, *Ceriales* en avril, etc.). Sur ces aspects voir par exemple Manuwald 2011.

<sup>37</sup> *Cas.* 874 sq.

<sup>38</sup> *Trin.* 1006 sq.

fait en effet un éloge vibrant des *mores* du temps passé, si bien que le *senex* Charmidès est pris entre deux envies opposées:

CH. Lubet adire atque appellare hunc; uerum ausculto perlubens / et metuo, si conpellabo, ne aliam rem occipiat loqui.

CH. Je voudrais l'approcher et lui parler: mais je me régale à l'entendre, et j'ai peur, si je l'interpelle, qu'il ne change de propos. (*Trin.* 1041–1042)

Ce désir d'écouter, encore et encore, peut se transformer en une forme de « voyeurisme », où le plaisir joue un rôle-clef; si le voyeurisme est transgressif, la transgression en elle-même est un franchissement des limites qui n'implique pas nécessairement la notion de plaisir. Dans le voyeurisme, le personnage surveillé ne sait pas qu'il est la cible d'yeux et d'oreilles qui désirent que le plaisir perdure. La femme se trouve ainsi au centre de l'attention du voyeur. Elle forme comme un tableau, qui procure une jouissance visuelle à celui qui regarde. Dans le *Poenulus*, Milphion et son maître Agorastoclès n'espionnent pas, car il ne s'agit pas d'apprendre quelque chose à proprement parler, mais ils observent Adelphasie et sa sœur Antérastile sans être vus, et commentent, à travers leur propre dialogue, celui des deux femmes. Agorastoclès se plaît à assister à une scène de la vie intime, le moment de la toilette, où le spectateur romain reconnaît l'épisode mythologique d'Artémis aux bains<sup>39</sup>, mais aussi les préparatifs pour les fêtes en l'honneur de Vénus qui avaient lieu à Rome<sup>40</sup>. Sans doute le plaisir du spectateur externe vient-il de la reconnaissance de l'épisode et de sa distorsion, qui crée la dimension parodique. C'est Milphion qui a invité son maître à regarder: *si uis spectare* (*Poen.* 208). Agorastoclès qualifie ce qu'il voit de beau spectacle: *lepidum spectaculum* (209) et affirme que celle qu'il voit est une déesse, Vénus. Il assiste donc à une sorte d'« épiphanie », et parce qu'il n'est pas aveuglé par l'éclat de la déesse mais qu'il continue à avoir l'usage de ses yeux, il est selon lui l'égal des dieux:

AG. Di immortales omnipotentes, quid est apud uos pulcrius ? / Quid habetis qui mage immortalis uos credam esse quam ego siem, / Qui haec tanta oculis bona concipio ? nam Venus non est Venus: / hanc equidem Venerem uenerabor, me ut amet [at] pos<t>hac propitia.

AG. O dieux immortels ! dieux tout puissants ! y a-t-il rien parmi vous de plus beau ? Qu'avez-vous pour que je vous croie immortels plus que moi, quand mes yeux jouissent de ce bien si parfait ? Car Vénus n'est pas Vénus: la Vénus que je veux prier est celle-ci; c'est elle que je veux vénérer, pour qu'elle m'aime et me soit propice. (*Poen.* 275–278)

<sup>39</sup>Adelphasie décrit leur activité: *lauari aut fricari*... puis elle continue, avec un effet de liste plaisant: *aut tergeri aut ornari, / Poliri expoliri, pingi fingi* (221–222). Le culte d'Artémis est bien attesté en Étrurie et, déesse des marges, la déesse est également associée à l'eau et aux sources en Sicile et dans le sud de l'Italie (Fischer-Hansen, Poulsen 2009). Pour Actéon, voir Casanova-Robin 2003.

<sup>40</sup>Sur le sujet, Frangoulidis 2018.

Le voyeur franchit ici la frontière de l'intime en assistant à la toilette: il ne s'agit plus de surveiller ou d'espionner pour apprendre quelque chose, mais de regarder par plaisir: ce qui est recherché ici est la jouissance du spectacle offert par un autre personnage, à son insu. S'il y a transgression, c'est dans le franchissement de la limite entre ce qu'il est permis de voir et ce qui relève des préparatifs intimes pour une cérémonie à venir. Le voyeur, lui, par une forme d'orgueil qui le place sur le même niveau que les dieux, éprouve du plaisir.

Mais c'est parfois bien malgré lui que le personnage est placé dans une situation de transgression, où il voit ce qu'il ne convient pas de voir. C'est le cas du pédagogue Lydus dans les *Bacchides*, que son élève Pistoclère emmène délibérément – et malicieusement – dans une maison de courtisanes<sup>41</sup>. Lui qui se trouvait dans la position de surveiller ses élèves lors de leurs exercices de lecture et de les punir sévèrement s'ils faisaient la moindre faute<sup>42</sup>, se retrouve maintenant obligé d'observer leurs ébats amoureux.

Sa transgression involontaire apparaît dans la tension entre le fait de raconter et le fait de ne pas raconter, entre la prétériorité et l'*ecphrasis*, qui permettent de détailler et d'insister ainsi sur la notion de plaisir. Lydus a vu les ébats érotiques de son élève avec la courtisane Bacchis I et, indigné, il en livre une description détaillée au père et à l'ami de Pistoclère. Il raconte comment Pistoclère a pris la belle sur ses genoux, qui l'a elle-même couvert de baisers<sup>43</sup>, comment le jeune homme a mis la main sur les tétons de la jeune femme, les lèvres constamment collées aux siennes<sup>44</sup>. Il continue:

LY. Nam alia memorare quae illum facere uidi disputet, / quom manum sub uestimenta ad corpus tetulit Bacchidi / me praesente, neque pudere quicquam. / [...] Quid opust uerbis ? si opperiri uellem paulisper modo, / ut operam illius inspectandi mihi esset maior copia, / plus uiderem quam deceret, quam me atque illo aequom foret.

LY. Je rougirais de raconter ce que je l'ai vu faire, comment, passant la main sous le vêtement de Bacchis, il lui toucha le corps, en ma présence, sans aucune pudeur. [...] Que puis-je dire encore ? Si j'avais voulu attendre un petit moment, pour avoir plus de loisir à l'observer, j'en aurais vu plus qu'il n'eût convenu, et qu'il n'eût été séant, et pour lui et pour moi. (*Bacch.* 481–488, trad. Grimal)

Le pédagogue Lydus, fidèle à sa *persona*, est bien évidemment indigné, et il est comique que cette description soit précisément mise dans la bouche du pédagogue, qui est le tenant d'une morale sévère<sup>45</sup>. Or la vision des ébats érotiques s'est imposée à lui, sans qu'il le veuille.

<sup>41</sup> *Bacch.* 139–142.

<sup>42</sup> *Bacch.* 433–434.

<sup>43</sup> *Bacch.* 479.

<sup>44</sup> *Bacch.* 480.

<sup>45</sup> *Bacch.* 420 sq.

Lydus est-il donc véritablement un voyeur, puisqu'il s'indigne de ce qu'il a vu ? Le voyeur prend plaisir à découvrir des choses cachées et intimes, ce qui ne semble pas être le cas de ce pédagogue. Ici ce sont les détails qui minent de l'intérieur son discours d'indignation, et qui laissent émerger un second discours empreint d'érotisme: la profusion des détails (genoux, baisers, tétons, lèvres, robe, corps...), en contraste avec l'indignation, devient comique. Alors même qu'il s'indigne, Lydus met sous les yeux de son auditoire, *ante oculos ponit*, par la narration (*memorare*), la scène érotique à laquelle il a assisté. Il n'y a pas de complaisance dans la narration des ébats amoureux, mais il émerge, *malgré* Lydus, un deuxième discours à travers ses propres paroles. Carlos Lévy nous suggère fort justement de voir dans ce passage un discours « palimpseste »: au discours du voyeur, Lydus superpose le discours de la pudeur (*disputet, pudere, deceret...*). Cette narration en strates serait la manifestation de ses désirs réprimés. S'institue ainsi une relation triangulaire entre ce que le personnage voit, ce qu'il *est* et ce qu'il peut dire. Or ce jeu comique est également selon nous une invitation pour le spectateur à réfléchir à sa propre parole. Comme le montre le pédagogue, tout n'est pas « visible », en ce sens que la censure due aux conventions du rôle agit sur ce que le personnage peut dire de sa sensation, mais elle montre aussi que les normes sociales agissent sur ce que l'individu peut dire de sa propre sensation.

C'est au tour du *senex* Nicobule à la fin de la pièce de se retrouver en situation de transgression visuelle, situation identique à celle de Lydus, et qu'il rejette, comme l'avait fait le pédagogue: en effet, Nicobule ne veut pas participer au banquet où se trouvent son fils et les courtisanes Bacchis; *egon cum haec cum illo accubet inspectem ?*, « tandis qu'elle sera couchée à son côté, moi je les regarderais faire ? »<sup>46</sup>, situation qui n'est pas sans rappeler également celle du duo père-fils que nous avons vue plus haut (*As.* 853). Mais Nicobule, malgré ses réticences, va se laisser convaincre par Bacchis I qui lui promet de bien s'occuper de lui. Comme pour le pédagogue, le discours contradictoire du *senex* exprime la dualité de ce personnage et de son rapport au convenable, lui qui est censé imposer et faire respecter des valeurs morales. Si Plaute joue avec ces codes comiques, il nous semble qu'au-delà de l'aspect ludique, le discours contradictoire du *senex* exprime la dualité de l'individu et de son rapport au convenable. Il ne s'agit pas de donner une version psychologisante de la *persona* théâtrale, mais de voir dans son incarnation sur scène l'occasion pour le spectateur romain d'entendre des discours qui parlent de sa propre individualité soumise aux normes sociales.

<sup>46</sup> *Bacch.* 1192. Sur le pédagogue, voir Schottlaender 1973, Petrone 1988 et Arcellaschi 1992. Sur cette question plus générale de l'érotisme, Clark 1998.

## 4. CONCLUSION

Notre enquête, s'appuyant sur une perspective dramaturgique et ludique, s'est proposé de repérer les moments où la surveillance donne lieu à des situations de transgression, qu'elle soit comique, renvoyant aux codes du théâtre, ou sociale, renvoyant au monde extérieur du spectateur romain, dans une perspective plus sociale et anthropologique. Le sujet est loin d'être épuisé.

Il apparaît que la surveillance est mise en œuvre à de multiples reprises sur la scène plautinienne. Lorsqu'il s'agit de veiller sur un personnage dont on a la responsabilité (la garde), elle fait intervenir des personnages et des éléments particuliers (les esclaves, les portes) qui induisent une attention particulière prêtée à la mise en scène et au jeu comique. La confusion naît des situations intermédiaires, où on ne sait pas qui l'on surveille. Lorsque celui qui surveille se fait discret et s'efface pour ne plus être vu de celui qu'il observe, il entre alors dans l'espionnage. Le secret, avec l'ignorance qui va de pair, est donc l'élément discriminant entre ces deux situations. Un personnage, le *speculator*, observe les agissements d'un autre personnage alors que celui-ci l'ignore (espionnage). Or c'est cet espionnage qui met souvent en lumière la transgression du personnage espionné, qui commet un acte répréhensible ou interdit. Il s'agit du *senex* notamment, de son vice et sa dépravation, qui ne respecte pas les bons *mores*. Il y a souvent connivence entre espions et spectateurs romains. Si la surveillance a pour but le plaisir, le personnage entre alors dans le voyeurisme. Le voyeurisme est transgressif, mais la transgression en elle-même est un franchissement des limites qui n'implique pas nécessairement la notion de plaisir. On a vu quel jeu subtil, entre plusieurs discours, le voyeurisme, parfois involontaire, peut impliquer. Les notions d'ignorance et d'intention sont donc fondamentales pour comprendre la surveillance et son rapport à la transgression.

Qu'en est-il alors de Scélédrus, dans le *Miles gloriosus*, qui avait suscité notre interrogation initiale ? À la fois chasseur de singe et gardien de la femme, il finit par être puni (et disparaît de la deuxième partie de la pièce), comme les autres personnages de la mythologie, Actéon, Tirésias, Penthée, qui voient ce qu'ils ne devaient pas voir, alors même que leur faute n'était pas intentionnelle. Or l'exclamation du voisin insiste sur l'intention de Scélédrus: *inspectauisti meum apud me hospitem*, « tu as espionné mon hôte chez moi »<sup>47</sup>. En fait c'est le voisin qui transforme la surveillance de Scélédrus en transgression: si l'on suit son interprétation, Scélédrus viole par son regard sa propriété, qui marque la limite de la visibilité<sup>48</sup> permise. Il nous semble que la véritable situation transgressive est celle de la courtisane Philocomasie, comme nous avons vu que sont

<sup>47</sup> *Mil.*506.

<sup>48</sup> Sur la question plus générale de la vision dans le théâtre de Plaute, nous nous permettons de renvoyer à Misdolea 2018 (en cours de publication).

par exemple dans la transgression certains *senes* dans les autres pièces de Plaute, puisque la *meretrix* ne respecte pas les ordres du soldat qui la retient, alors que Scélédrus occupe pour sa part une position de gardien tout à fait légitime. Les paroles du voisin jouent en réalité sur le flou de la situation de l'espion de manière générale: le *speculator* n'est pas censé se trouver là et voir ce qu'il voit et il transgresse une limite, qu'elle soit physique, symbolique ou juridique (la propriété, par exemple). Si l'on suit la typologie des transgressions qu'a dégagée Alain Moreau<sup>49</sup>, on pourrait dire que Scélédrus, toutes proportions gardées, est dans la transgression du point de vue de l'espace (la propriété du voisin), mais pas du point de vue de l'objet (il a tout à fait le droit de voir Philocomasie, c'est même un devoir). Même si Scélédrus préfère être puni comme transgresseur de l'espace du voisin (il y aurait vu une « jumelle » de Philocomasie) plutôt que comme gardien incompétent (il aurait laissé Philocomasie s'y rendre)<sup>50</sup>, c'est la ruse de Palestrion, Philocomasie et Périplectomène qui transforme Scélédrus en transgresseur. Cette trajectoire, de la surveillance du gardien au regard du transgresseur, constitue une partie essentielle du tour de passe-passe magistral du *Miles gloriosus*, qui consiste à jouer une comédie à l'espion pour qu'il croie que ses sens le trompent. La surveillance est ainsi déjouée de manière radicale.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### Editions

- Plaute. *Comédies*. vol. I-VII. *Texte établi et traduit par* A. Ernout. 1932–1940. Paris.  
 Plaute. *Théâtre complet*. vol. I-II. *Édition et traduction de* P. Grimal. 1991. Paris.

##### Studies

- Arcellaschi 1992: Arcellaschi, A. 1992. « Lydus, paedagogus et servus dans les *Bacchides* de Plaute ». *Pallas: Revue d'Études Antiques* 38: 327–336.  
 Arnott 1965: Arnott, W. 1965. « A note on the motive of 'eavesdropping behind the door' in comedy. » *Rheinisches Museum für Philologie* 108.4: 371–376.  
 Aygon 2000: Aygon, J.-P. 2000. « Les adverbes de lieu déictiques et les jeux avec l'espace dans le *Miles Gloriosus* de Plaute. » *Pallas: Revue d'Études Antiques* 54: 113–129.  
 Bungard 2020: Bungard, C. 2020. « Metatheater and improvisation in Plautus ». In *A Companion to Plautus*. Ed. by G. Franko et D. Dutsch, 237–250. Hoboken.  
 Casanova-Robin 2003: Casanova-Robin, H. 2003. *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*. Paris.  
 Clark 1998: Clark, J. 1998. *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.-A.D. 250*. Berkeley.  
 Connors 2004: Connors, C. 2004. « Monkey Business: Imitation, Authenticity, and Identity from Pithekoussai to Plautus. » *Classical Antiquity* 23.2: 179–207.  
 Dutsch, James, Konstan 2015: Dutsch, D., James, J., Konstan, D. 2015. *Women in Roman Republican drama*. Madison.

<sup>49</sup>Moreau 1997: 97–110.

<sup>50</sup>*Mil.* 475–476. Pour la ruse dans cette pièce, voir Dumont 2014.

- Ehrman 1997: Ehrman, R. 1997. « *Glaucumam ob Oculos Obiciemus*: Forbidden Sight in *Miles Gloriosus*. » *Illinois Classical Studies* 22: 75–85.
- Fischer-Hansen, Poulsen 2009: Fischer-Hansen, T., Poulsen, B. 2009. *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*. Copenhagen.
- Foucault 2012: Foucault, M. 2012. *Préface à la transgression, suivi de Ceci n'est pas une préface: hommage à Georges Bataille* / Michel Foucault de Francis Marmande, Fécamp [= Foucault, M. « Préface à la transgression », *Critique* 195–196, *Hommage à Georges Bataille*, Août-septembre 1963].
- Frangoulidis 2018: Frangoulidis, S. 2018. « Aphrodisia and the *Poenulus* of Plautus: the case of Agorastoclès ». In *Life, love and death in Latin poetry. Studies in honor of T. Papanghelis*. 207–219. Berlin.
- García Hernández 1976: García Hernández, B. 1976. *El campo semántico de ver en la lengua latina: estudio estructural*, Salamanca.
- Gilhaus, Herrad 2020: Gilhaus, L., Herrad, I. 2020. *Transgression und Devianz in der antiken Welt*. Stuttgart.
- Grezka 2009: Grezka, A. 2009. *La polysémie des verbes de perception visuelle*. Paris.
- Hiatt 1946: Hiatt, V. E. 1946. *Eavesdropping in Roman comedy*. Chicago.
- Igenshorst, Le Doze 2017: Igenshorst, T., Le Doze, P. *La norme sous la République et le Haut-Empire romains*. Bordeaux.
- Konstan 1983: Konstan, D. 1983. *Roman Comedy*. Ithaca and London.
- Manuwald 2011: Manuwald, G. 2011: *Roman Republican Theatre*. Cambridge.
- Misdolea 2018: Misdolea, A. 2018: « *Dies peruorsus* ». *Vision et visible dans le théâtre de Plaute. Enjeux dramatiques, médicaux et philosophiques*, dir. Carlos Lévy, Sorbonne-Université, Paris.
- Moore 1998: Moore, T. 1998. *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin.
- Moreau 1997: Moreau, A. 1997. « Pour une apologie de la transgression ? Esquisse d'une typologie. » *Kernos Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 10: 97–110.
- Pearce 1974: Pearce, T. 1974. « The role of the wife as *custos* in ancient Rome. » *Eranos: Acta Philologica Suecana* 72: 17–33.
- Petrone 1989: Petrone, G. 1989. « La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana ». In *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28–30 marzo 1988*. Ed. by L. De Finis. 233–252. Firenze.
- Schottlaender 1973: Schottlaender, R. 1973. « Die komische Figur des Pädagogen bei Plautus ». *Das Altertum* XIX: 233–240.
- Sheldon 2009: Sheldon, R. 2009. *Renseignement et espionnage dans la Rome antique*. (trad. A. Hanaoui). Paris.
- Slater 1985: Slater, N. 1985. *Plautus in Performance: the Theater of the Mind*. Princeton.
- Stanford 1958: Stanford, W. 1958. *Aristophanes*. Frogs. London.
- Stürner 2020: Stürner, F. 2020. « The *Servus callidus* in charge; plays of deception » In *A Companion to Plautus*. Ed. by G. Franko et D. Dutsch, 135–149. Hoboken.
- Traill 2001: Traill, A. 2001. « Knocking on Knemon's Door: Stagecraft and Symbolism in the 'Dyskolos'. » *Transactions of the American Philological Association* 131: 87–108.
- Willms 2014: Willms, L. 2014. *Transgression, Tragik und Metatheater: Versuch einer Neuinterpretation des antiken Dramas*. Tübingen.

## SURVEILLANCE AND TRANSGRESSION ON THE PLAUTINIAN STAGE

## Summary

This study investigates some of the ways in which surveillance turns into transgression in Plautus's plays. Watching over someone (*obseruatio*, in the general sense) can take the form of close watch, spying, and voyeurism, and we try to identify where the transgression lies. As Plautus uses Roman social patterns to turn them into a comical game, the investigation shows how the playwright intertwines social aspects with comical poetics. Our starting point is indeed the situation of the slave Sceledrus in the *Miles gloriosus*, for which some critics have spoken of "transgression", as "he saw what he should not see". However, his position is ambiguous insofar as he did indeed receive a surveillance mission. As we examine Plautus's plays, it appears that secrecy, with the ignorance that goes hand in hand, is the discriminating element between watch and spying. The *speculator*, the spy, observes the actions of another character unbeknownst to him. Yet it is this espionage that often highlights the transgression of the spied-on character, who commits a reprehensible or forbidden act. It is the case of some *senes* in particular, with their vice and decadence. When pleasure occurs in the process, we can speak to a certain extent of voyeurism. The ignorance, the limit and the intention of the beholder are therefore at the heart of the question of transgression. In this sense there is transgression in the case of the guardian of the *Miles gloriosus* only because the neighbour wants to defeat the guardian by accusing him of spying on his home. It is the trick employed by the neighbour and his sidekicks that transforms the legitimate «guardian» into a «transgressor». The real transgressor is the guarded figure, the courtesan, as are some *senes* in other Plautus's plays.