HAL
open science

Le corps dans le théâtre de Marie Ndiaye: le cas de Hilda

Sylvie Roques

To cite this version:

Sylvie Roques. Le corps dans le théâtre de Marie Ndiaye: le cas de Hilda. Autour de Marie Ndiaye, Andrew Asibong (Birkbeck, University of London) et Shirley Jordan (Oxford Brookes University), Apr 2007, Londres, Royaume-Uni. hal-03153467

HAL Id: hal-03153467

https://univ-evry.hal.science/hal-03153467v1

Submitted on 26 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le corps dans le théâtre de Marie Ndiaye: le cas de *Hilda*

Sylvie Roques, chercheure associée IIAC (EHESS/CNRS)

Communication faite lors du Colloque International, *Autour de Marie Ndiaye*, les 27-28 avril 2007 University of London- Institute of Germanic and Romance Studies, Londres,

Introduction :

Questionner le corps dans la littérature dramatique contemporaine paraît complexe alors qu'il y est très présent. En effet, l'abord des représentations du corps dans la littérature dramatique renvoie généralement à des registres très différents depuis la dramaturgie et la mise en scène des corps des acteurs jusqu'aux textes de théâtre c'est-à-dire à l'écriture dramatique. J'ai choisi de situer mon questionnement dans l'horizon des écritures du corps. L'intérêt du texte *Hilda* est de montrer justement l'envahissement progressif de ce corps par des normes extérieures jusqu'à la domination absolue. Comment le corps devient-il signe textuel porteur de sens ?

Plus précisément, ma recherche, s'appuyant sur les résultats d'une étude lexicale[1] recensant les items les plus fréquemment rencontrés, cherche à appréhender les représentations du corps au « niveau zéro » de la langue, présentes dans la pièce de théâtre *Hilda* (1999)[2] de Marie Ndiaye, auteure entrée au répertoire de la Comédie Française en 2003 avec *Papa doit manger*[3]. Le choix de cette auteure semble pertinent au sens où il paraît révélateur d'une position toute particulière dans le théâtre contemporain français. En effet, de facture classique avec sa structure en six actes et trois personnages, la pièce respecte tout autant les principes d'unité d'espace que de temps et s'attache aux notions de fable ou de personnages, notions souvent mises en faillite dans la création contemporaine[4].

La problématique mise en place rend compte du phénomène de l'esclavage moderne, toujours à l'œuvre dans nos sociétés. Ainsi, comme l'indique Michel Cournot (2006) : « *Les servantes, les femmes de maison, opprimées par leurs maîtres, c'est une chose dont nous sommes informés par les rubriques de société. Marie Ndiaye, dans son récit Hilda […] nous donne les*

[1] L'étude a été effectuée avec le logiciel « Alceste » mis au point par Max Reinert. La méthodologie qu'il met en œuvre est dénommée « Analyse Lexicale par Contexte » ou « A.L.C. » par son auteur (Reinert, 1986, 472).

[2] Ndiaye, Marie. (1999). *Hilda.* Paris : Minuit.

[3] La pièce *Papa doit manger* (2003) a été jouée salle Richelieu en février 2003 dans une mise en scène d'André Engel.

[4] Il suffit pour s'en convaincre de lire l'étude consacrée au personnage théâtrale par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon (2005) *Le personnage théâtrale contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Editions théâtrales. On peut lire également en ce sens l'ouvrage de Robert Abirached (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. [1ere éd. en 1978).

épisodes d'une de ces mises en sujétion.»[5] Dans cette optique, le corps évoqué de Hilda intègre le mouvement général de l'échange marchand et prend place dans une économie de l'acquisition. Il est à cet égard d'autant plus révélateur qu'il apparaît indirectement presque à l'insu du spectateur. On peut s'interroger : en devenant simple valeur marchande, le corps de Hilda n'est-il pas nié et vidé de toute identité, de toute substance? Ne devient-il pas le lieu de l'organisation d'une violence contrôlée et détournée ?

1. Le corps de Hilda, instrument de travail et d'exploitation

Les personnages de Madame Lemarchand, la « maîtresse » et Franck, le mari de Hilda s'inscrivent dans une société caractérisée par la toute puissance accordée au travail et à la consommation. Or il faut s'interroger : quelle est la place réservée au corps de Hilda dans un tel contexte ? Il est symptomatique de souligner que le personnage de Hilda autour duquel gravite toute la pièce reste singulièrement absent et demeure invisible. Jamais nous ne la voyons ni ne l'entendons et pourtant, comme nous le soulignerons, son corps est très présent. Ainsi tout peut paraître de « seconde main »[6]. Le personnage de Hilda nous est décrit uniquement, par défaut, dans les propos de Madame Lemarchand. Or en réduisant Hilda à n'être qu'une esclave domestique à son service, Madame Lemarchand ne l'assimile t-elle pas à un simple instrument de travail monnayable en dominant son corps de part en part ?

a. Un objet de transaction :

L'examen du lexique utilisé dans la pièce permet de dégager trois thématiques. Sont évoqués le travail, l'argent et également la vie privée. Il est important de souligner que l'item « travail » est significativement présent et s'attache à caractériser le travail d'une employée de maison. Il faut noter également l'emploi fréquent de l'item « argent » qui renvoie généralement aux notions de rentabilité, de profit et d'exploitation.

Ainsi les trois personnages présents dans la pièce s'inscrivent dans un entre-deux, passant confusément de la sphère professionnelle à la sphère privée. L'instabilité des frontières prévaut et provoque une grande fragilité chez les personnages de Franck et Hilda, soumis au bon vouloir de Madame Lemarchand. Dans cette perspective aussi, la référence à l'argent peut être perçue comme ressort dramaturgique et induire ce mouvement d'oscillation entre la vie privée et le monde du travail. L'argent est lié alors au marchandage qu'instaure Madame Lemarchand impliquant le mari: *« Vous n'avez pas refusé mon argent, Franck, vous n'avez*

[5] Cournot, Michel. (2007). L'oppression au quotidien. *Le Monde* 29 octobre 2006.
[6] Cournot, Michel. (2007). Op. cit. p. 1.

pas repoussé mon aide : pourquoi n'aurais-je pas en échange ce à quoi mon argent me donne droit ?»[7]. L'usage pervers de l'argent devient manifeste. En effet, Madame Lemarchand ne se contente pas de vouloir rémunérer le travail de Hilda, ses services, mais moyennant finances, elle entend finalement l'acheter à Franck, son mari en usant de stratagème, ce qui accroît la dépersonnalisation de Hilda. Sous prétexte de vouloir effacer les dettes de Franck, elle propose dans un premier temps un travail pour Hilda :

> *« Je compte payer Hilda cinquante francs de l'heure, Franck. Je déclarerai la moitié des heures qu'elle effectuera réellement et c'est à vous, en personne, que je remettrai l'argent correspondant aux heures non déclarées. »*[8]

Cependant, cette offre ne va pas sans contre-partie : *« Hilda me sera acquise absolument, Franck, à ce tarif-là. »*[9]ajoute t-elle. Dans cette perspective, ce n'est plus le travail qui est rémunéré mais c'est la personne elle-même que l'on monnaye. Ensuite, dans un second temps, Madame Lemarchand propose trois mois d'avance sur le travail de Hilda, sous prétexte d'aider Franck. Aussi, en acceptant cette offre, celui-ci s'engage dans un crédit. Lorsque blessé, il vient demander l'aide de Hilda sa femme, Madame Lemarchand lui refuse : *« Il fallait penser, Franck, au rachat d'Hilda avant de gaspiller cet argent. »*[10]. On passe alors à la thématique de la dette *« […] pourquoi n'aurai-je pas en échange ce à quoi mon argent me donne droit ? J'ai acheté le travail et la présence d'Hilda, et je veux m'en faire payer. »*[11]. Madame Lemarchand renforce cette idée lorsqu'elle dit : *« Hilda est à moi. »*[12]. Dans ce monde d' « appropriation », Hilda a définitivement changé de propriétaire.

b. Un objet aliéné :

Ces propos nous enjoignent à concevoir l'argent comme instrument de domination. En effet, l'argent prend la valeur de contre-partie lorsque Madame Lemarchand paie Franck pour le dédommager de l'absence de sa femme. Cependant, l'ambiguïté fondamentale de la transaction apparaît: l'argent donné à Franck n'est finalement qu'un stratagème destiné à le conduire à la perte de Hilda, à son renoncement. Il s'inscrit alors dans un rapport de forces : davantage d'argent n'est plus envisagé comme un gain mais plutôt comme une perte. Cette complexité du rapport à l'argent mérite d'être analysée plus précisément. La perspective

---

[7] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, p. 63.
[8] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid. , p. 20
[9] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 22.
[10] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 63.
[11] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p.63
[12]Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 80.

psychanalytique peut, à sa manière, suggérer un éclairage « corporel ». Freud a fait des excréments l'antécédent pulsionnel et symbolique de l'argent[13]. Paul-Laurent Assoun (2004), s'appuyant sur la théorie freudienne, nous indique que l'argent est pulsionnel dans la mesure où le sujet est pris dans sa relation à l'argent de manière comparable à la relation que l'enfant entretient avec ses fèces[14]. Les mêmes phénomènes de rétention et de don s'observent dans les deux cas[15]. Et cette rétention est bien au cœur de la démarche de Madame Lemarchand. Pour garder Hilda, c'est-à-dire la retenir, elle propose de l'aide à Franck sous la forme d'une rémunération dont elle lui fait cadeau. Les demandes répétées de Madame Lemarchand parviennent à briser la résistance de Franck. Ce n'est qu'un leurre d'autant plus fort que Hilda finira par ne plus exister et disparaître aux yeux de tout possesseur : en niant sa propre personnalité, Hilda est réduite à l'état de chose consommée et toute vitalité semble la quitter. A la fin de la pièce, Madame Lemarchand finira par conclure « *Il n'y a plus d'Hilda* »[16]

2. Le corps, lieu d'inscription des rapports de classe :

La description de la condition d'une esclave domestique nous restitue en filigrane le portrait de la petite bourgeoisie provinciale qui semble résister dans ses habitudes à la modernité et établit alors « *une superbe critique sociale* »[17], celle d'une bourgeoisie se revendiquant « *de gauche* »[18]. L'examen du champ sémantique révèle avec l'utilisation des items « bonne » (cité 13 fois), « servante » (utilisé 13 fois) ou encore « domestique » (cité 3 fois) l'instauration d'un rapport de classe. Hilda est alors nommée par Madame Lemarchand indifféremment « femme de corvée », « femme de service » « femme de servitude » « femme de peine »[19], toutes expressions soulignant la référence au corps. Le registre de l'obédience est conforté avec l'emploi des items « servir », cité 11 fois, et « obéir », repris 4 fois.

a. Une soumission à l'ordre social:

La thématique du maître et du valet parcourt la littérature dramatique classique et dévoile une dramaturgie de l'opposition et de l'affrontement. On peut ainsi songer aux pièces de

---

[13] Freud, Sigmund. (1973). Lettre à Fliess du 22 décembre 1898. *La Naissance de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 212.
[14] Assoun, Paul-Laurent. (2004). L'argent à l'épreuve de la psychanalyse. Le symptôme social et son envers inconscient. In Marcel Drach (Eds.) *L'argent. Croyance, mesure, spéculation*. Paris : La Découverte, p. 67.
[15]Assoun, Paul-Laurent. (2004). Ibid, pp. 67-68.
[16] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, p. 88.
[17] Kéchichian, Patrick. (2007). Théâtres de la révolte. *Le Monde Littératures* du 02/02/2007.
[18] Perrier, Jean-Louis. (2002). Zabou mégère au service de Marie Ndiaye. *Le Monde* 12/02/2002.
[19] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 12.

Marivaux ou encore de Beaumarchais dans lesquelles le thème de l'aliénation sociale est dominant et le cadre fortement hiérarchisé. Cependant, une différence fondamentale surgit : il n'y a nulle trace avec le personnage de Hilda d'une quelconque volonté de transgression ou de révolte qui lui permettrait d'accéder à une condition meilleure. Elle ne cherche pas davantage une plus grande liberté. Ce qui perce dans la description de ses attitudes, c'est bien plutôt la résignation ou encore la soumission à l'ordre qu'elle n'enfreint jamais. Dans cette optique, cette mise en perspective des rapports sociaux ne donne pas lieu à une description de rapports de force de type frontale. Pour accéder à la demande de Madame Lemarchand, Hilda doit se soumettre et faire donc preuve de docilité : *« Hilda est ma femme de peine elle m'est donc assujettie. »*[20]. Cependant, le rapport de domination établi entre la servante et sa maîtresse vacille progressivement et la pièce impose une remarquable surprise. L'initiative du renversement progressif ne revient pas à l'employée mais paradoxalement, à la maîtresse. Celle-ci semble vouloir d'emblée inverser la situation et se déclare soumise au bon vouloir de ses servantes :

> *« Il me faut absolument quelqu'un, une femme de corvée et de devoir, une femme de service. Je ne peux vivre sans une femme de ce genre à la maison. Ces femmes, monsieur Meyer, que j'emploie, font de moi leur esclave, puisque je ne peux me passer de les avoir.* »[21]

b. Une inversion des repères

Au regard de ces propos, l'aliénation semble caractériser davantage Madame Lemarchand. En effet, si elle a besoin d'une employée de maison, elle souhaite également en être aimée et « *être aussi l'esclave de son esclave* »[22]. Cette dépendance à l'égard des employées de maison est soulignée plus loin : *« J'ai besoin d'une femme immédiatement. Je me sens si seule et si lourdement chargée de corvé*es *insurmontables.»*[23].

Cette dépendance à l'égard de Hilda se fonde sur une relation d'étayage puisque ce qui est demandé à Hilda c'est de devenir le double de sa maîtresse. En effet, Madame Lemarchand semble à la recherche d'un reflet d'elle-même qui la conforte: *« Je suis le reflet d'Hilda comme elle est le mien »*[24]. La confusion identitaire est perceptible: Hilda est le reflet de Madame Lemarchand et agit comme un miroir. Il faut ajouter que les propos de Madame Lemarchand s'inscrivent dans une double thématique. Ils appellent le thème du reflet et le

[20] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, p. 17.
[21] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid, p. 10.
[22] Savigneau, Josyane. Cinq femmes et la violence. *Le Monde* du 08/07/1999.
[23] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., pp. 18-19.
[24] Ndiaya, Marie. (1999). Ibid., p. 45.

thème de la mimesis puisqu'il y a reconnaissance symétrique : celle de Madame Lemarchand en Hilda, et inversement de Hilda en Madame Lemarchand. On peut en déduire qu'il y aurait comme une sorte de sollicitation réciproque entre le modèle figuré et l'original. Dans cette perspective, la référence au reflet est entendue comme modèle d'un face à face avec le double. Si nous suivons cette hypothèse, le reflet similaire au double joue le rôle de l'effacement de soi et de la suppléance de l'autre. Ces mots de Madame Lemarchand nous renvoient par conséquent au mythe de Narcisse et à son ambiguïté. Dans un processus menant au vide et à l'épuisement de l'essence, l'identité se répète à l'infini. Aussi le reflet que peut tendre un miroir apparaît comme un lieu de désorientation et de déroute. Clivage extrême où Madame Lemarchand en croyant dominer et triompher se trouve et se perd. Elle, qui s'investit entièrement dans son « instrument », aliène à son tour son identité.

S'inscrivant dans le pathos des échanges d'identité, le personnage nous conduit à envisager la solitude d'être soi et la vérité de l'illusion -celle de la non-coïncidence dévoilée. Jacques Lacan (1978) dira dans cette perspective :

> *« Le sort du moi, de part sa nature même, est de trouver en face de lui son reflet, qui le dépossède de tout ce qu'il veut atteindre. […]Cette sorte d'ombre qui est à la fois rival, maître et esclave à l'occasion le sépare essentiellement de ce dont il s'agit à savoir la reconnaissance du désir. »*[25]

D'où surgit une multiplicité de questions : désir pour l'Autre, désir d'être autre ? désir d'être l'Autre ? Ce questionnement conduit à souligner l'ambiguïté de Madame Lemarchand qui finit par prendre l'apparence de Hilda, sa domestique à la fin de la pièce. Les corps aussi se sont échangés:

> *« Et remarquez encore ceci, que lorsque je penche la tête d'un côté ou de l'autre, comme le fait Hilda, la masse entière de mes cheveux bascule d'un seul coup, très précisément comme le faisait les cheveux d'Hilda. Regardez. Vous en souvenez-vous Franck ? »* [26]

La confusion identitaire est alors perceptible. Dans la mise en scène de Frédéric Belier-Garcia au Théâtre de l'Atelier (avril 2002), cette confusion est d'autant plus saisissante que Madame Lemarchand, jouée par Zabou Breitman, modifie complètement son image et paraît avec une chevelure blonde devant Franck. Si la confusion identitaire est à l'œuvre pour Madame Lemarchand, qu'en est-il pour Hilda ? On peut s'interroger : que va devenir le corps de Hilda

[25] Lacan, Jacques. (1978). Sosie. *Séminaire II [le Moi dans la théorie de Freud et la technique de la psychanalyse 1945-1955]*. Paris : Seuil, p. 308.
[26] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, p. 91.

si on lui impose de ressembler à sa maîtresse ? Adopter une apparence autre que la sienne n'est-ce pas renoncer à son identité ?

3. Le corps, lieu de part en part contrôlé:

C'est encore une fois l'observation du corps qui révèle l'enjeu de la pièce. Cette main-mise de Madame Lemarchand sur Hilda s'effectue déjà sur son emploi du temps. En effet, il s'agit de faire disparaître Hilda en maîtrisant totalement son temps. Dans cette perspective, celle-ci n'a plus de temps pour elle-même. Si l'on pousse au paroxysme cet argument, Hilda est écrasée par le poids de ses tâches et réduit progressivement à l'état de force de travail mécanisé. Une telle idée se retrouve lorsque Madame Lemarchand donne ses recommandations et décrit l'emploi du temps de Hilda :

> *« Hilda ne doit redouter ni les heures supplémentaires, payées, ni les petits extra du dimanche lorsque, une ou deux fois par mois, nous recevons à déjeuner. »*[27]
>
> *« […]à neuf heures précises, elle ôte son manteau et ses chaussures dans le hall, enfile sa blouse et les mules plates que je lui fournis[...]elle change la couche du petit, les habille, les débarbouille, tout cela sans presque parler[…] »*[28]

L'emploi du temps de Hilda finit par devenir si accaparant que celle-ci ne peut plus rentrer le soir à son domicile. Tout son temps est désormais consacré à la famille de Madame Lemarchand et à son entretien. C'est moins l'exploitation des tâches domestiques d'ailleurs que l'isolement progressif et insidieux qui finit par broyer Hilda : Madame Lemarchand, par exemple, ne laisse pas rentrer Hilda chez elle prétextant qu'elle a eu des invités jusqu'à minuit. Elle explique : « *J'ai préféré la garder […] il y a une montagne de vaisselle à ranger* »[29]. Aussi garde t-elle Hilda dans une chambre fermée à clef. La chose est définitive : elle ne rendra pas Hilda à Franck[30]

Dans cette optique, le corps de Hilda est nié car pour être acceptable, il doit disparaître. En effet, il peut être perçu comme l'intrusion de l'extérieur dans l'univers familial. Il nous faut remarquer que le sort réservé au corps de Hilda est comparable à celui que l'on réservait habituellement aux bonnes au début du siècle. En effet, comme nous l'indique Anne Martin-Fugier (1979), le maître toujours niait le corps de la bonne et mettait *« un grand soin à*

[27] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid. p. 23.
[28] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 29.
[29] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 57.
[30] Cournot, Michel. (2007). Op. Cit., p. 1.

contraindre ce corps jugé comme étant en trop »[31] . Aussi, c'est toute la question de l'identité qui se joue puisque le domestique doit oublier la sienne pour ne devenir qu'une fonction, un rôle. Or, ce que l'on recherche en maîtrisant l'apparence physique du domestique, c'est déjà de le nier en tant qu'individu. L'enjeu est d'assimiler cet extérieur menaçant que peut représenter le domestique, et de l'intégrer à l'univers intérieur familial, plus rassurant. C'est une mise en conformité aux codes bourgeois qui nous est révélée. Une telle perspective est perceptible avec le personnage de Hilda puisque l'employée de maison doit quitter son apparence corporelle habituelle et adopter d'autres vêtements plus conformes aux codes bourgeois.

a. Un contrôle de l'apparence :

Un paradoxe retiendra notre attention, il est central. Habituellement, l'allure est synonyme de liberté, on parle d'allure pour évoquer la vitesse par exemple, la démarche. Ici, l'allure est imposée à Hilda par l'impératif bourgeois qui émane de Madame Lemarchand. Cette allure imposée est paradoxalement signe de liberté pour Madame Lemarchand puisqu'en adoptant un autre « look », Hilda s'affranchit de sa condition sociale. On observe ainsi un contrôle sur l'apparence avec le choix imposé des vêtements. D'où cette contrainte d'autant plus forte qu'elle joue avec une apparente liberté du corps.

Pour le personnage de Hilda, le style vestimentaire doit répondre à un code social. Plus précisément, il correspond à ce qu'entend Madame Lemarchand par le bon goût bourgeois. Aussi deux styles de vêtements s'opposent. D'une part, on trouve les anciens vêtements de Hilda ressentis par Madame Lemarchand comme synonyme de vulgarité : *« […] ces motifs d'ancres marines et ces faux boutons dorés, cette pauvre imitation de ce qu'Hilda et vous-même devez-vous représenter comme le goût bourgeois […] »*[32]. D'autre part, apparaissent les nouveaux vêtements donnés par Madame Lemarchand à Hilda : « la robe en vichy bleue »[33] , *« un petit cache-cœur beige et une jupe plissée beige »*[34]. Les nouveaux vêtements de Hilda prennent bien l'acception d'un code social à respecter et intégrer.

Si l'on s'intéresse plus particulièrement à l'allure de Hilda, elle acquiert aux yeux de sa maîtresse une densité et dévoile aussi une dynamique physique. Celle-ci évoque l'allure

[31] Martin-Fugier, Anne. (1979). *La Place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris : Grasset, p. 27sq.
[32] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p.1, p. 42.
[33] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 49.
[34] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., pp. 57-58.

gracieuse de Hilda qui lui fait penser à une petite danseuse au fond de la bouteille de cognac. Elle ajoute en s'adressant à Franck :

> *« Tournez la clé, Franck, et la danseuse tourne et tourne en battant élégamment de ses jambes graciles, toute menue et empesée, au rythme d'une musique de pacotille. Oh, j'aimais ces petites danseuses autrefois. Je les ai collectionnées avant mon mariage. Si gracieuses, Franck, si frêles et pourtant inaccessibles à moins de casser la bouteille. Hilda est ma petite danseuse de chair, Franck, tout au fond, tout au fond de son flacon. »*[35]

L'emploi de cette métaphore de la danseuse dévoile un jeu de légèreté et d'équilibre quant à la silhouette de Hilda. Cependant, il faut souligner que cette figurine de la danseuse, qui semble l'incarnation de la grâce et de la liberté, est tenue prisonnière de la bouteille, tout comme Hilda l'est dans la demeure de sa maîtresse. Aussi avec le personnage de Hilda, nous nous trouvons confrontés à une liberté surveillée et soumise à la contrainte. Cette idée d'enfermement physique est reprise avec le décor utilisé dans la mise en scène de Frédéric Belier- Garcia (2002). On trouve une grille au fond d'un parc qui sépare Hilda de ses proches. Le plateau fait coexister deux espaces : celui de la liberté qui est symbolisée par l'espace qui se trouve derrière la grille, lieu où se tient Franck son mari, et l'espace de la maison et du jardin où se déplace Madame Lemarchand. Or, cette grille symbolise aussi la frontière qui sépare la raison, du délire que va développer Madame Lemarchand. Une telle tension entre la recherche d'une émancipation sociale et l'imposition d'une contrainte est visible au niveau des usages du corps, notamment, avec l'hygiène corporelle qui prend part au processus éducatif prôné par la maîtresse, Madame Lemarchand.

b. De l'apparence au comportement :

Le contrôle du corps de Hilda s'effectue également par l'imposition de comportements tant au niveau de l'hygiène que de la beauté. En effet, ce que Madame Lemarchand vise à travers l'hygiène du corps, c'est à nouveau un pouvoir sur Hilda : *« J'ai remarqué depuis le début qu'Hilda n'est pas toujours très propre […] »*[36] Dans cette optique, l'exigence de propreté est tout autant ambiguë que le choix imposé des vêtements. Elle engage avec Hilda une dépossession progressive de tout ce qui fait d'elle un être humain. Son injonction à être propre s'appuie encore sur la thématique du double : *« J'ai donné l'ordre à Hilda de passer à la douche, car je veux que la femme qui s'occupe de mes enfants soit aussi propre que je le*

[35] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 50.
[36] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, p. 53.

suis. »[37]. Cette recherche de la propreté fait également intrusion dans l'intimité du personnage: *« Je prends soin d'Hilda, je la pomponne, je la lave, je la parfume et je l'enduis de crème odorante.* »[38]. Madame Lemarchand, passant outre les résistances et la pudeur de Hilda, la traite comme « sa chose ».

Il semble que certaines zones corporelles soient privilégiées par rapport à d'autres. En effet, si l'on examine plus précisément les références corporelles, elles caractérisent surtout le haut du corps tels avec l'item « cheveux » cité 14 fois, « main » repris 14 fois, « lèvre» cité 4 fois. On peut ajouter encore les items « peau » cité 6 fois et « dent » repris 4 fois. L'attention accordée à la beauté est également présente avec l'utilisation des items « beauté », ainsi que « joli » cité 29 fois ou « peser » qui prouve l'attention portée à la ligne. Cependant, la beauté mise en jeu prend une acception toute particulière : est beau ce qui est jugé sain par conséquent il s'agit d'une beauté toute maîtrisée. Dans cette perspective, sont pris en compte des facteurs comme la denture saine et la chevelure. C'est ce qui ressort des propos de Madame Lemarchand : *« La parfaite minceur d'Hilda, sa charmante petite taille, ses dents magnifiques, presque opalescentes à force d'être saines.* »[39]. L'apparence semble donner à lire ce qui se trouve à l'intérieur et laisse transparaître la bonne santé.

Pourtant, ce que va privilégier Madame Lemarchand c'est l'aspect purement fonctionnel. Prétextant que des cheveux courts sont plus hygiéniques, Madame Lemarchand dira :

> *« Je vais simplement couper ses cheveux, Franck, les cheveux longs d'Hilda. […] Des cheveux courts seront plus hygiéniques. Le bout des cheveux d'Hilda est cassant, filasse.* »[40]

Cette volonté de maîtrise sur le corps de l'Autre est encore perceptible dans le domaine de la sexualité puisque, après avoir demandé à Franck si Hilda utilise des contraceptifs, elle finira par lui interdire toute relation sexuelle : *« Copuler avec Hilda, je ne peux plus vous le permettre. Mes dents grincent et mon dos se couvre de glace si je vous imagine pénétrant Hilda.* »[41]. Dans cette perspective, Madame Lemarchand n'accorde aucune vie privée à Hilda, aucune intimité puisque celle-ci lui est toute entièrement acquise.

c. *Du comportement à la formation :*

[37] Ndiaye, Marie (1999). Ibid., p. 54.
[38] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., pp. 64-65.
[39] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 38.
[40] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 39.
[41] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 72.

La norme n'est pas simplement imposition de forme, elle est aussi imposition de comportement, elle est encore imposition d'apprentissage et de lent et complet dispositif de formation personnelle. Dans cette optique, Madame Lemarchand souhaite éduquer Hilda, la former à la chose politique, lui apprendre à penser :

> « *Il est important qu'Hilda soit instruite politiquement. De nos jours, Franck, les servantes doivent embrasser l'action politique, car il n'est plus question, pour elles, de se laisser exploiter. Plus question, pour Hilda, de se laisser abuser.* »[42]

S'intéresser à la politique est synonyme en ce sens d'une forme d'émancipation. Il s'agit pour Hilda d'apprendre à faire valoir et respecter ses droits.
Selon Madame Lemarchand une telle formation lui permet d'accéder à la parole :

> *« Hilda aura la chance de servir chez des gens de gauche. Nous avons des domestiques, comme tout le monde, mais nous n'oublierons jamais de les élever, par la parole, jusqu'à nous. Je n'oublierai pas qu'Hilda est ma servante par accident, et non par nature.* »[43]

Madame Lemarchand poursuit encore l'éducation d'Hilda en ouvrant sa bibliothèque : « *Et je commence l'éducation d'Hilda. Hilda sait qu'elle peut feuilleter et emprunter n'importe quel livre de notre bibliothèque.*»[44]. Les justifications de toute la formation de Hilda sont évoquées : « *Hilda doit lire et s'instruire.* »[45]. Une telle éducation a pour seul but l'affranchissement d'Hilda : « *Je tâche de faire comprendre à Hilda qu'elle a le droit de ne pas dépendre de vous, Franck, de ne pas vous obéir et même de ne pas coucher avec vous si elle n'en a pas envie.* »[46]. Cependant, il s'agit d'une conviction toute naïve que de croire en son émancipation possible. Le corps de Hilda n'est-il pas finalement amené à disparaître, anéanti par le pouvoir de Madame Lemarchand ? Ce corps soumis à la domination sociale ne devient-il pas objet d'une dévoration symbolique ?

Conclusion

Si l'on cherche à préciser cette impression, elle paraît s'appuyer sur les mécanismes complexes d'une anthropophagie symbolique, d'une dévoration. Or, comment entendre ce terme ? Madame Lemarchand, sous le prétexte de vouloir une employée de maison à son

[42] Ndiaye, Marie. (1999). Op. cit. p. 1, pp. 16-17.
[43] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 17.
[44] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid. , p. 65.
[45] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid.
[46] Ndiaye, Marie. (1999). Ibid., p. 65.

service qui s'occupe sa maison et de ses enfants, a tenté d'inculquer un modèle social à Hilda en imposant des normes tant au niveau de son apparence corporelle, que de son comportement et de son éducation. Cherchant à la vider de toute substance, en la rendant tout autre, Madame Lemarchand s'est engagée progressivement dans un processus de dévoration symbolique. En effet, évoquant à plusieurs reprises une affection extrême pour sa servante, elle finit par l'étouffer et la détruire à petit feu.

Références

ABIRACHED, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. [1ere éd. en 1978].

ASSOUN, P.-L.(2004). L'argent à l'épreuve de la psychanalyse. Le symptôme social et son envers inconscient. In M. Drach (Eds.), *L'argent croyance, mesure spéculation*. Paris : La Découverte, pp. 61-82.

BALZAC, H. de. (1978/1833). *Théorie de la démarche*. Paris : Albin Michel,

COURNOT, M. (2007). L'oppression au quotidien. *Le Monde* 29 octobre 2006

DETREZ, C. (2002). *La construction sociale du corps.* Paris : Seuil.

DUFLOS-PRIOT., M.-T. (1976). Paraître et vouloir paraître. *Ethnologie Française [langages et_images du corps*]. *3-4*, pp. 249-259.

FREUD, S. (1973). Lettre à Fliess du 22 décembre 1898. *La Naissance de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 212.

GAZIER, M. (1999). Bonne à tout dire. *Télérama, 2561*..

KECHICHIAN, P. (2007). Théâtres de la révolte. *Le Monde Littératures* du 02/02/2007.

LACAN, J. (1978). Sosie. *Séminaire II [le Moi dans la théorie de Freud et la technique de la_psychanalyse 1945-1955]*. Paris : Seuil, pp. 301-316.

MARTIN-FUGIER, A. (1979). *La Place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris : Grasset

NDIAYE, M. (1999). *Hilda*. Paris : Minuit.

PAGÈS-DELON, M. (1989). *Le corps et ses apparences- L'envers du look*. Paris : L'Harmattan.

PERRIER, J.-L. (2002). Zabou mégère au service de Marie Ndiaye. *Le Monde* 12/02/2002

REINERT, M. (1986). Un logiciel d'analyse lexical : A.L.C.E .S.T.E. *Les Cahiers de l'analyse des données*, XI, 4, pp. 741-484.

RYNGAERT, J-P. ; SERMON, J. (2005) *Le personnage théâtrale contemporain : décomposition, recomposition*. Paris : Editions théâtrales.

ROQUES, S. (2005). *Le corps et ses images dans l'écriture dramatique contemporaine- Une application du logiciel « Alceste »*. Thèse de Doctorat Esthétique, Sciences et technologies des Arts- spécialité : Théâtre- dirigée par Jean-Marie Pradier, Université de Paris 8.

SARREY-STRACK, C. (2002). *Fictions contemporaines au féminin Marie Darrieussecq, Marie Ndiaya, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris : L'Harmattan.

SAVIGNEAU, J. (1999). Cinq femmes et la violence. *Le Monde* du 08/07/1999.

VIGARELLO, G. (1985). *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age.* Paris : Seuil.

VIGARELLO, G. (2003). *Une histoire de la beauté est-elle possible ?* Séminaire sur l'histoire des pratiques corporelles : les enjeux de l'apparence. C.E.T.S.A.H. et Ecole des hautes études en sciences sociales. Cours non publié du 27/11/03.