MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Marianne : échange, confiance, contrat

Slaven Waelti

10.58048/2263-7664/1426

Marivaux entre les genres : le corps, la parole, l'intrigue

On peut avancer sans trop de risque de se tromper que le problème de l'inconstance se trouve au cœur de l'œuvre de Marivaux[1] : inconstance *du* cœur, mais également des valeurs, particulièrement dans le vide qui se creuse entre la valeur intrinsèque d'un individu et son rang ou sa richesse, ou, autrement dit, entre la nature et les signes, l'être et le paraître. On se souvient que le narrateur de la première feuille du *Spectateur français* découvrait avec émoi que les airs « naïfs » de son amante n'étaient que des « tours de gibecière », et qu'il ne fallait pas mettre sur « le compte de la Nature des appas dont tout l'honneur [n'était] dû qu'à [...] l'industrie[2] ». L'inconstance fait donc entrer les hommes dans une ère d'incertitudes, où plus rien ne semble justifier la confiance sans réserve accordée à ses proches, parents, amies et amis, amantes et amants. Et cette incertitude conduit en outre ceux qui en ont fait les frais –pareils au Lélio du début de *La Surprise de l'amour* expliquant à Arlequin : « L'infidélité de ta maîtresse t'a rebuté de l'amour, la trahison de la mienne m'en a rebuté de même[3] » –, au refus de tout amour, et par conséquent du monde. Situation semblable à celle de Marianne à la fin de la huitième partie de ses aventures, qui annonce que « l'infidélité de Valville [l']a dégoutée du monde[4] ».

L'incertitude – ou l'inconstance – constitue selon le sociologue allemand Niklas Luhmann (1927-1998) le fondement de toutes les sociétés humaines. Et lui échapper requiert un certain nombre de mécanismes de réduction de la complexité sociale vécue, tels que la

confiance ou la signature de contrats. Dans les termes du sociologue :

> La confiance au sens le plus large du terme, c'est-à-dire le fait de se fier à ses propres attentes, constitue une donnée élémentaire de la vie en société. Certes, l'homme a, en de nombreuses situations, le choix d'accorder ou non sa confiance à divers égards. Mais, s'il ne faisait pas confiance de manière courante, il n'arriverait même pas à quitter son lit le matin. Une angoisse indéterminée, une répulsion paralysante l'assailliraient. Il ne serait même pas en mesure de formuler une méfiance définie et d'en faire le principe de base de mesures défensives, car cela serait présupposer qu'il accorde sa confiance à d'autres égards. Tout serait possible. Nul ne peut supporter une telle confrontation immédiate avec la plus extrême complexité du monde[5].

Or dans un temps qui comme le XVIIIe siècle est de plus en plus confronté à ce qu'Estelle Ferrarese a appelé « l'effondrement de la confiance dans l'ordre naturel[6] », effondrement qui conduira entre autres sur le plan politique à un réagencement de la société sur une base contractuelle, plus rien ne semble aller de soi. Parce qu'un garçon est de bonne famille, parce qu'à l'instar de Dorante dans la description qu'en donne Lisette à Sylvia au début du *Jeu de l'amour et du hasard*, « on [le] dit [...] des plus honnêtes hommes du mondes », et en outre « bien fait, aimable, de bonne mine », et qu'il semble « qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit, qu'on ne saurait être de meilleur caractère[7] », cela ne signifie pas encore que la confiance que l'on pourrait lui accorder se justifie. Car les hommes, comme le craint Sylvia, ont tendance à « contrefaire », surtout « quand ils ont de l'esprit ». Un mari, vu de l'extérieur, peut être le meilleur homme du monde – là où, comme le dit Sylvia « il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les bonnes qualités qu'on leur trouve ». Mais vu de l'intérieur, ces mêmes hommes présentent parfois « un visage sombre, brutal, farouche, qui devient l'effroi de toute une maison[8] ». Il est donc légitime de mettre à l'épreuve la confiance qu'il y a lieu d'accorder ou non à de tels individus – ce que Monsieur Orgon, du reste, le père de Sylvia, acceptera sans sourciller, au lieu de se sentir bafoué par les doutes de sa fille à l'endroit de son jugement.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il s'agit d'éprouver, ce n'est pas tant l'objet extérieur que la confiance qu'il y a lieu de lui accorder. Dans *L'Épreuve*, Lucidor ne doute pas du cœur d'Angélique, il veut juste « savoir à quoi il le doit[9] », c'est-à-dire quelles seront les bornes à l'intérieur desquelles il peut légitimement accorder sa confiance à son élue. Ou encore, dans *La Fausse suivante*, on trouve le même type de mise à l'épreuve – lorsque la demoiselle de Paris veut « savoir à qui elle donne son cœur et sa fortune[10] ». Et la question est avant tout rationnelle et non pas passionnelle, car d'une manière ou d'une autre, on doit tous être capables de dire pourquoi on a accordé sa confiance à telle ou telle personne.

Du contrat

Ce qui est intéressant, c'est que l'épreuve réussie, c'est-à-dire là où l'on juge raisonnable d'accorder sa confiance – selon une procédure sur laquelle nous allons revenir – on ne s'empresse pas tant de célébrer des noces que de signer un contrat. Comme le dit Lisette au début du *Jeu de l'amour et du hasard* : « Vous me voulez, je vous veux, vite un notaire ! ou bien : M'aimez-vous ? non, ni moi non plus, vite à cheval[11] ! ». Déjà à la fin du roman de jeunesse *La Voiture embourbée*, on pouvait lire en guise de conclusion à la partie carrée qui clôt le roman : « Bref, on déjeune, l'amour reprend, Timane va chercher le tabellion, un contrat est dressé, le violoneux arrive, on danse, tout cela conduit au mariage[12] ». Et si l'on regarde à l'autre bout de l'œuvre de Marivaux, en prenant par exemple *Les Acteurs de bonne foi*, on constate que la pièce se conclut elle aussi avec l'arrivée du notaire, qui fait rentrer dans l'ordre les confusions nées de la comédie involontaire que Mme Amelin avait fait jouer à Mme Argante. Ici, le contrat joue en outre un rôle dramatique décisif puisqu'il est l'instrument à la fois d'un *quiproquo* et de la résolution de l'intrigue. Et lorsqu'il y a un contrat de signé au début ou en amont de la pièce – comme dans *La Fausse suivante* où un « dédit[13] » lie Lélio à la Comtesse – toute l'intrigue vise alors à son annulation, tâche à laquelle s'entendra merveilleusement l'audacieuse demoiselle de Paris. Cela sans parler de *L'Héritier du village* où Blaise, subitement riche d'un héritage dont « un papier rend témoignage[14] », cherche à marier ses enfants Colette et Colin au chevalier et à Madame Damis. Or avant l'arrivée des « violoneux », le chevalier insiste sur le fait qu'il faut signer le contrat qui n'est ni plus ni moins que « le repos de l'amour honnête[15] ».

Dans la comédie jusque vers la fin des années 1680, écrit Guy Spielmann, ce n'était « que très exceptionnellement que l'on y mentionnait le contrat, et plus rarement qu'on en discutait les termes[16] ». À partir de Dancourt – et en vue de sceller l'union matrimoniale –, l'intervention du notaire deviendra systématique : « les rapports de procédure – expression de la société – s'introduisent ainsi dans la dramaturgie[17] », note Adèle Blanc. Plus précisément, en 1697, l'édit « portant règlement pour les formalités du mariage » fixe le cadre dans lequel pourront être célébrés des mariages, et scelle dans le même temps la substitution du droit civil au droit canonique, transformant le mariage en un « contrat assorti d'une caution religieuse de moins en moins signifiante[18] ». Il n'est donc pas surprenant que chez Marivaux également, les contrats remplacent les bagues au titre de déclarations d'amour. Or si le contrat conclut la comédie, ne peut-on pas envisager dès lors de lire celle-ci comme un protocole comique visant à mettre à l'épreuve la confiance qu'il y a lieu d'accorder à ses futurs partenaires, à en éprouver la fiabilité avant de leur faire signer un papier dont le but serait ni plus ni moins que de se *prémunir contre* les surprises de l'amour – c'est-à-dire de se prémunir contre l'inconstance ? Les épreuves de Marivaux viseraient ainsi à procurer aux protagonistes un contrôle symbolique sur la confiance : et c'est cela que l'on appelle un contrat.

Marivaux dramaturge était également un juriste parfaitement au courant des pratiques légales en vigueur à son époque, notamment concernant les formalités du mariage[19]. Il est en outre le témoin d'un monde en mouvement, où le système juridique vient complexifier un système familial jusque là encore largement fondé sur « le principe d'autorité : le père de famille, le *pater familias*, règne en maître sur sa femme [...] et sur ses enfants[20] », rappelle Jacqueline Rubellin-Devici. Cette conception de la famille correspond dans la terminologie de Luhmann à un « système social très simple » où il y aurait en outre naturellement « congruence entre le droit et la confiance[21] » ; là où l'on fait « partie de la famille », on ne demande pas de reçus ou de quittances et on ne signe pas de contrats. Autrement dit, là où les signes et la valeur intrinsèque coïncident, où la noblesse des sentiments va naturellement de pair avec celle de la naissance, la parole donnée dans un serment ou un aveu suffit ; et à l'inverse la méfiance envers une personne ou sa parole équivaut à un affront. Chez Marivaux, l'omniprésence des contrats nous paraît témoigner d'une époque qui se défie de plus en plus de ce lien « naturel » entre les signes et la valeur intrinsèque, et où « une séparation du droit et de la

confiance devient [...] inévitable[22] ». Du reste personne ne s'offusque des procédés de mise à l'épreuve que l'on fait subir aux uns et aux autres. Ni Dorante ni Sylvia à la fin du *Jeu de l'amour et du hasard*, ni Angélique pourtant si cruellement mise à l'épreuve dans la pièce du même nom. Et quant aux acteurs de bonne foi, le procédé de Madame Amelin mis en lumière, ils laissent entendre certes leur soulagement, mais plus encore, Angélique s'exclame : « Qui l'aurait cru ? Il n'y a plus qu'à rire[23] ». Et à la fin des *Fausses confidences*, Araminte, qui a été depuis le début de la pièce la victime calculée des intrigues de Dubois, pardonne tout à Dorante avec ces mots : « il est permis à un amant de chercher les moyens de plaire, et on doit lui pardonner, lorsqu'il a réussi[24] ».

Des procédures

Quelles sont les procédures marivaudiennes de mise à l'épreuve de la confiance à accorder ou non aux futurs signataires du contrat de mariage ? Et surtout comment fonctionnent-elles ? La procédure est d'une certaine manière aussi homogène que protéiforme : elle implique un déguisement, une tromperie, l'échange des positions qui sont aussi bien les ressorts dramatiques classiques. Ces ressorts ont été décrits de la manière la plus simple, la plus efficace et la plus heureuse par Jean Rousset sous le titre de « double registre ». Nous aimerions essayer de les décrire ici comme un rapport entre la valeur intrinsèque d'un individu et son rang, sa physionomie ou sa richesse – c'est-à-dire entre la nature et les signes. Car ce qu'il s'agit d'éprouver, c'est bien cela : est-ce que les signes extérieurs et conventionnels de la valeur livrent un témoignage fiable quant à la valeur réelle ? Ce questionnement se retrouve dans de nombreux contextes et traverse tout le XVIIIe siècle. Pour ne citer qu'un exemple, je m'arrêterai ici sur la définition de l'argent, telle qu'elle apparaît dans *L'Encyclopédie* sous la plume de Diderot. Comment oublier du reste que l'inconstance n'est pas que celle du cœur, mais également celle de la fortune et de l'argent ? Marivaux a en effet perdu, comme on le sait, une bonne partie de ses biens lors de la débâcle de Law en 1720.

Qu'est-ce donc que l'argent ? Diderot répond : « Argent est dans notre langue un terme générique sous lequel sont compris toutes les espèces de signes de la richesse courants dans le commerce ». En tant que signe, la valeur de l'argent est définie de manière institutionnelle : « Le prince peut fixer sa valeur », poursuit Diderot, comme proportion

d'une quantité de métal, « établir le poids et le titre de chaque pièce, et donner à la pièce de monnaie la valeur idéale qu'il faut bien distinguer de la valeur réelle, parce que l'une est intrinsèque, l'autre d'institution ; l'une de nature, l'autre de la loi[25] ». Il semble donc que cette définition de l'argent soit exactement superposable à la question de la valeur de l'individu dans les pièces de Marivaux. Or comment s'assurer de la valeur réelle d'un individu, de sa valeur de nature ? C'est-à-dire comment comparer ce que Christophe Martin a appelé la valeur intrinsèque « dont certaines sont absolues » comme, dans le cas d'Arlequin et Sylvia dans *La Double Inconstance*, la « fidélité », et les valeurs relatives « soumises à de perpétuelles dévaluations et réévaluations[26] » ? Précisément en éprouvant le lien entre les signes et la nature, c'est-à-dire en brouillant par l'échange des signes, le rapport des signes à la nature : au début du *Jeu de l'amour et du hasard*, Dorante se présente à Sylvia sous les traits de Bourguignon, mais sa nature véritable se révèlera bientôt malgré son déguisement : parce que le cœur, en dessous des signes, est – si l'on veut – en or massif. Monsieur Orgon du reste l'avait anticipé, lui qui s'apprêtait à assister à un divertissement dont le but était de « voir si les cœurs n'avertiraient pas [Sylvia et Dorante] de ce qu'ils valent ». Dans *Le Prince travesti* au contraire, la valeur du cœur, la « valeur-or », de Lélio est reconnue dès le début, malgré son déguisement. Au niveau des cœurs, « le troc [entre les cœurs de Lélio et de la princesse] est sans reproche », mais il pêche au niveau des signes puisque Lélio ne semble être que gentilhomme et que la princesse requiert au minimum un prince ! Il ne peut cependant cacher sa nature ; comme le relève Arlequin : « Personne n'a si bon cœur que vous, et il m'est avis que c'est là la marque d'un prince[27] ». La valeur intrinsèque, même masquée, perce par toutes les coutures des signes, et au bout de compte le Roi de Castille affirme à Lélio : « Prince, votre rang ne me surprend point : il répond aux sentiments que vous m'avez montrés[28] ».

On peut donc se demander si négocier des contrats, ce n'est pas d'une certaine manière toujours jouer une comédie ? Si ce n'est pas adopter la position d'un autre, porter un masque, se déguiser pour mieux manipuler ? Et là où précisément, dans *Les Acteurs de bonne foi*, Madame Argante se refuse à faire jouer une comédie – on lui refuse le contrat de mariage qu'elle escomptait pour sa fille Angélique, le contrat n'est signé que lorsqu'elle n'aura pas seulement *fait* jouer la comédie, mais qu'elle l'aura jouée elle-même ! Et si la négociation se fait toujours le visage masqué, le contrat doit, lui, être

signé à visage découvert, c'est-à-dire seulement en ayant *reconnu* la valeur intrinsèque des autres. Dans *Le Prince travesti* une fois encore, lorsque le Prince de Castille rend sa demande en mariage plus pressante, il précipite le dénouement de la pièce. Lélio mis en demeure de décider du mariage de la princesse avec le prince de Castille, doit connaître la décision d'Hortense le concernant. Même procédé dans *Le Legs* où Hortense est prête à « envoyer chercher un notaire » et « [passer son] contrat[29] » avec le marquis, rien que pour forcer ce dernier à déclarer son amour à la comtesse – amour qui la gratifierait au passage de deux-cent mille francs. En un mot, et dans les deux cas, l'urgence implique ici de conclure la comédie afin que ne soient pas signés de mauvais contrats. C'est-à-dire des contrats qui ne scelleraient pas l'harmonie retrouvée des cœurs et des rangs, des signes et des valeurs intrinsèques. Car dans le théâtre de Marivaux, comme l'écrit Jacqueline Rubellin-Devici « les maîtres d'une part, les valets de l'autre, se marient entre eux, et si le prince épouse la bergère, la princesse ne déroge jamais[30] ».

Estimer Marianne

Comment tout ceci fonctionne-t-il dans le roman ? Le « double registre » demeure bien, mais sous forme intériorisée – du moins dans les deux grands romans de la maturité. Dans *La Vie de Marianne* en particulier, ce ne sont plus des personnages qui en observent d'autres, c'est une seule en même conscience qui s'observe elle-même, vivant et racontant ses aventures. Tout cela est bien connu[31]. Ce qui nous intéresse, c'est ici la possibilité ou l'impossibilité de la négociation de contrats. La négociation telle que nous l'avons définie doit faire l'épreuve de la fiabilité des partenaires, et cette fiabilité se présente comme un test de la « valeur-or » de l'être ou de l'origine des protagonistes. Or si dans les pièces, la valeur des êtres pouvait toujours être éprouvée par l'échange ou le brouillage des signes, dans les romans c'est cette valeur intrinsèque elle-même qui est sujette à l'inconstance. Marianne ne pouvant pour toute origine que se prévaloir du récit du drame qu'elle propage du début à la fin de ses aventures, c'est sa « valeur-or » qui ne fonde plus un systèmes de signes ; autrement dit l'or est devenu lui-même une marchandise négociable au prix du marché sur lequel Marianne estime sa propre valeur. Le roman ne s'ouvre pas sur un échange de positions qui perturberait le rapport des signes à l'être, – et qu'une négociation, c'est-à-dire une comédie, aurait pour tâche de ramener à l'équilibre – mais sur un défaut de l'être ou de l'origine, comme l'avait déjà

montré Jan Herman[32]. Le roman commence par l'embourbement dans le réel, qui est aussi bien la campagne d'où arrive Jacob, que la forêt où l'attentat contre le carrosse de la supposée famille de Marianne aurait eu lieu. Et il s'achève, ou plus précisément Marianne interrompt le récit de ses propres aventures, au moment où, à la faveur d'un contrat, elle a conquis la possibilité de faire des choix autonomes.

Souvenons-nous : dans la troisième partie, Monsieur de Climal avait proposé cinq-cents livres de rente à Marianne, pour prix de ses services sexuels. Contrat inique non pas basé sur la réciprocité, mais sur l'inégalité des positions. Or ce contrat se transformera en un legs de mille-deux-cents livres de rente – legs concédé par Monsieur de Climal sur son lit de mort et dont Marianne touchera la première tranche dans la sixième partie du roman : « Serre donc le parchemin que je t'ai donné, [dit Madame de Miran à Marianne] c'était mon contrat dont elle parlait[33] ». Le terme réapparaît dans la sixième partie alors que « le fils du père nourricier de Mme de… [femme du ministre] » prétend épouser Marianne. Autre contrat non pas basé sur la reconnaissance réciproque, mais sur l'inégalité des positions – le jeune homme ne manquant pas de rappeler à Marianne qu'il a d'autres femmes en vue qui « d'ailleurs [ont] père et mère[34] ». L'officier qui se présente à l'héroïne à la fin de la huitième partie ne lui rappelle pas son origine ou son manque d'origine. Adossé à ses vingt-cinq mille livres de rente, il lui propose un mariage qui lui offre pour la première fois la possibilité de prendre une décision autonome : c'est-à-dire de choisir entre la proposition de l'officier et ce qu'elle appelle elle-même « son contrat » avec Monsieur de Climal, contrat qui la met « à l'abri de tous les malheurs » du monde. Le contrat assure donc ici l'autonomie du choix – et, au sens de Kant, la majorité de Marianne.

L'« officier », « l'homme de qualité, d'un certain âge[35] » comme Marianne le décrit rétrospectivement ne nous révélera quant à lui ni son nom ni sa condition exacte. Est-il Comte ? Est-il officier attaché au Roi ? Il n'est présenté que comme un « homme d'honneur » qui connaît « le caractère » de Marianne, et pour qui ce dernier est objet d'« estime », de « respect » et d'« admiration ». Il se distingue d'un Valville, qui n'a pas encore atteint sa majorité matrimoniale ; l'officier quant à lui clame : « Je ne dépends de personne ». Et il se distingue encore du jeune homme – traité au passage d'« inconstant [36] » – en cela que Valville était amoureux de Marianne. Or l'amour, on le sait, l'amour et le cœur sont inconstants. Marianne le sait. Elle s'en est toujours défiée. Son parti pris

systématique en faveur de Madame de Miran contre Valville est à cet égard tout à fait parlant. L'amour d'une mère, à ne s'y pas tromper, est un investissement plus sûr que la passion d'un amant. Or précisément, l'officier ne vient pas par amour : « Ce n'est pas un amant qui [vient] vous trouver, c'est quelque chose de mieux ; car qu'est-ce qu'un amant ? [...] Est-ce qu'une personne comme vous est faite pour être le jouet d'une passion aussi folle, aussi inconstante[37] ? » L'officier offre sa fortune à Marianne non pas parce qu'il en est amoureux, mais parce qu'il est « homme de bon sens ». Et il conclut : « C'est ma raison qui vous a donné mon cœur, je n'ai apporté ici d'autre passion ». Et l'offre a lieu en dehors de la condition ou du manque de condition de Marianne : elle est fondée sur la seule reconnaissance de son âme (reconnaissance d'âme à âme à rapprocher de la rencontre avec Madame de Miran où il est également question d'âmes « qui se répondent[38] »). L'officier poursuit : « Et puis les âmes ont-elles des parents ? Ne sont-elles pas toutes de condition égale ? Eh bien ! ce n'est qu'à votre âme à qui j'en veux ; ce n'est qu'au mérite qu'elle a[39] ». Et tout ce que l'officier attend alors de Marianne pour contracter l'union, ce n'est pas de l'amour mais de « l'amitié » et de « l'estime ». En d'autres termes, le contrat qu'il lui propose est fondé sur ce que Luhmann aurait appelé de la « confiance », et sur la reconnaissance de la « valeur-or » de l'âme de Marianne. Raison pour laquelle, en définitive, le récit des aventures de Marianne bien qu'évidemment interrompu, n'en est pas moins achevé puisqu'il se termine, comme chacune des pièces de Marivaux, sur une reconnaissance et un contrat.

Le contrat est passé entre une « âme » et une autre « âme ». Des « âmes » égales entre elles en dehors de tous les titres et de tous les noms. Pour Gabrielle Vickermann-Ribémont tel aurait été le sens de la représentation de mariages dans le théâtre de Marivaux : mettre en œuvre un « vaste plan d'éducation du public qu'il entraîne dans un projet de société où les relations, y compris conjugales, ne se définissent plus par le rang des personnes[40] ». Or précisément, ce qui efface le rang, la naissance, la fortune ou la personne, c'est-à-dire autant de types de garanties fondées sur la confiance, c'est très précisément le contrat. Le contrat, comme le dit encore Luhmann, « reformule la confiance de manière juridiquement maniable et autonomisée, à tel point que celle-ci n'y joue plus aucun rôle en tant que fondement de la validité du contrat[41] ». Là où un papier est signé, il n'y a plus besoin d'aimer la personne avec laquelle on l'a signé puisque l'on peut fonder des prétentions sur le papier lui-même ! Le contrat, c'est donc de la

confiance ou de la sympathie débarrassée de l'inconstance du cœur et de la fortune, c'est-à-dire en dernier lieu des personnes qui sont la principale source de l'incertitude et de la complexité vécue. Là où il y a contrat, les personnes, les noms (comme celui de notre officier que l'on ignore) et même la condition – qui dans une société « simple » sont autant de titres de garantie – deviennent superflus. Voire en dernier lieu, comme le dit Joseph Vogl, « le tissu des contrats va progressivement remplacer jusqu'à la personne du Roi[42] », auquel le XVIIIe siècle réservera le sort que l'on sait.

Slaven Waelti, Université de Bâle

1 *Cf.* Karine Bénac-Giroux, *L'Inconstance dans la comédie du XVIII*e *siècle*, L'Harmattan, 2010.

2 Marivaux, *Journaux*, t. I, Flammarion, 2010, p. 60.

3 Marivaux, *Théâtre complet*, Seuil, 1964, p. 87.

4 Marivaux, *La Vie de Marianne*, Le Livre de Poche, 2007, p. 511.

5 Niklas Luhmann, *La Confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, Economica, 2006, p. 1.

6 Estelle Ferrarese, *Niklas Luhmann. Une introduction*, Pocket, 2007, p. 203.

7 Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.* p. 275.

8 *Ibid.*

9 *Ibid*., p. 495.

10 *Ibid*., p. 156.

11 *Ibid*., p. 276.

12 Marivaux, *La Voiture embourbée*, Ombres, 1998, p. 109.

13 Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.* p. 158.

14 *Ibid*., p. 197.

15 *Ibid*., p. 205.

16 Guy Spielmann, « le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », dans *Droit et Littérature*, Christian Biet (éd.), *Littérature classiques*, n° 40, Honoré Champion, 2000, p. 235.

17 Adèle Blanc, *Florent Carton Dancourt (1661-1725) : la comédie française à l'heure du soleil couchant*, Narr et Place, 1984, p. 161.

18 Guy Spielmann, « le mariage classique, des apories du droit au questionnement comique », *op. cit.*, p. 233.

19 *Cf.* Garbrielle Vickermann-Ribémont, « "Dieu soit béni qui veut que je vous aime" : mariage, égalité et droit canonique chez Marivaux », *Le Mariage et la loi dans la fiction narrative avant 1800*, Françoise Lavocat (éd.), Peeters, 2014, p. 137.

20 Jacqueline Rubellin-Devici, « À propos de Marivaux : quelques remarques de juriste », dans *Revue Marivaux*, n° 1, 1990, p. 40.

21 Niklas Luhmann, *La Confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, *op. cit.*, p. 38.

22 *Ibid.*, p. 38.

23 Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.* p. 566.

24 *Ibid.*, p. 467.

25 Diderot, *Œuvres complètes*, t. V, *Encyclopédie I*, article « Argent », Hermann, 1976, p. 469.

26 Christophe Martin, « Le jeu du don et de l'échange. Économie et narcissisme dans *La Double Inconstance* de Marivaux », *Littératures*, n° 35, automne 1996, p. 90.

27 Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.* p. 134.

28 *Ibid.*, p. 154.

29 *Ibid*., p. 439.

30 Jacqueline Rubellin Devici, « À propos de Marivaux : quelques remarques de juriste », *Revue Marivaux*, n° 1, 1990, p. 43.

31 *Cf.* Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1966.

32 *Cf.* Jan Herman, « Variations sans thème. *La Vie de Marianne* et la question de l'origine », dans *Pensée de Marivaux*, Franck Salaün (éd.), *Crin 40*, 2002, p. 11-22.

33 Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p.

34 *Ibid.*, p. 385.

35 *Ibid.*, p. 503.

36 *Ibid.*, p. 506.

37 *Ibid.*, p. 507-508.

38 *Ibid.*, p. 212.

39 *Ibid.*, p. 508

40 Gabrielle Vickermann-Ribémont, « "Dieu soit béni qui veut que je vous aime" : mariage, égalité et droit canonique chez Marivaux », *op. cit.*, p. 137.

41 Niklas Luhmann, *La Confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, *op. cit.*, p. 38.

42 Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Diaphanes, 2008, p. 132.