

## LE BESTIAIRE DANS LE CONTE LIBERTIN

Andrea Tureková

Katedra románských a slovanských jazykov,  
Fakulta aplikovaných jazykov, Ekonomická univerzita v Bratislave,  
Dolnozemska cesta 1, 852 35 Bratislava, Slovaquie  
andrea.turekova@euba.sk

### THE BESTIARY IN THE LIBERTINE TALE

**Abstract:** The animal is an integral part of the literary fancy, and especially the fancy of the marvellous. Yet the birth of the fairy tale as a literary genre is situated at the end of the 17<sup>th</sup> century. The keen interest in fairy tales, strengthened by the entrance of the oriental fairy tale in the early 18<sup>th</sup> century, brought, together with the influence of libertinism, a parodic reaction. The question is, then, in view of parodic processes and the presence of libertinism in these fairy tales, to understand how animals (as a traditionally inseparable element of the fairy tale) enter storytellers' critical and subversive intentions. A corpus of representative tales on this subject enables the diverse ways of using animals as characters to be approached. Three categories of animals as characters are thus studied: first, metamorphosed heroes, then the adjuvant and opponent animals, and, finally, the "scenery" animals. Each of these categories, also identifiable in the "traditional" tale, presents modifications that are specific to the parodic and licentious nature of stories. The analysis of the bestiary in the libertine tale leads to the conclusion that the animal, which is inseparable from the traditional marvel, becomes only a rather necessary pretext for subverting the genre. And if many authors respect this convention typical of the land of fairy, it is to better submit it to the spirit of derision.

**Keywords:** fairy tale of the 18<sup>th</sup> century; libertine tale; bestiary; parody; satire; libertinism

**Résumé :** L'animal fait partie intégrante de l'imaginaire littéraire, et en particulier de l'imaginaire du merveilleux. Or la naissance du conte de fées en tant que genre littéraire se situe à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'engouement pour les contes de fées, fortifié par l'entrée en scène du conte oriental au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, amène une réaction parodique arrivant main dans la main avec l'influence du libertinage. La question qui se pose alors, dans la perspective des procédés parodiques et de mise en scène du libertinage dans ces contes, est de savoir comment les animaux (en tant qu'élément traditionnellement indissociable du conte) entrent au service des intentions critiques et subversives des conteurs libertins. Un

corpus de contes représentatifs à ce sujet permet d'aborder les différentes utilisations du personnage-animal. Sont ainsi étudiées trois catégories de personnages-animaux : d'abord, les héros-animaux métamorphosés ; ensuite, les animaux adjutants ou opposants ; enfin, les animaux ne servant que de « décor ». Chacune de ces catégories, identifiables également dans le conte « traditionnel », présente des modifications propres au caractère parodique et licencieux des récits. L'analyse du bestiaire dans le conte libertin mène à la conclusion que l'animal, inséparable du merveilleux traditionnel, ne devient qu'un prétexte plus ou moins nécessaire à la subversion du genre. Et si beaucoup d'auteurs respectent cette convention liée au pays de la féerie, c'est pour mieux la soumettre à l'esprit de dérision.

**Mots-clés :** conte de fées au XVIII<sup>e</sup> siècle ; conte libertin ; bestiaire ; parodie ; satire ; libertinage

Depuis la nuit des temps, l'animal fait partie de l'imaginaire littéraire. Or s'il est un genre auquel on l'associe plus volontiers qu'à un autre, c'est certainement le conte de fées. L'animal semble indissociable du merveilleux, peut-être parce qu'il peut assurer toutes les fonctions : il peut être tout à la fois héros, adjutant, agresseur, ou même objet magique ; il est porteur de symboliques, de peurs ou de croyances ; enfin, différent de l'homme, il lui est souvent assimilé en personnifiant les qualités et les défauts humains.

La naissance du conte de fées en tant que genre littéraire est située par les critiques à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, plus exactement en 1690 où paraît le premier conte de fées littéraire, *L'Île de la Félicité*, dû à la plume de Mme d'Aulnoy. La véritable « entrée en fanfare » (Sermain 2005 : 18)<sup>1</sup> se fera quelques années plus tard, en 1697, avec les célèbres *Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault auquel fera suite une vague de déferlement féerique, l'auteur le plus prolifique et peut-être le plus original restant Mme d'Aulnoy.

La mode du conte de fées connaît un regain de succès à partir de 1704, lorsque commence à paraître la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland, lançant la nouvelle « obsession » pour le conte oriental. Mais ce sont les années 1730 qui marquent un tournant décisif dans l'histoire du conte de fées, grâce à la conjonction de deux phénomènes : d'abord la réaction parodique – tant par rapport au conte merveilleux traditionnel que par rapport au conte oriental – initiée par les contes d'Antoine Hamilton qui (écrits quelque vingtaine d'années plus tôt) paraissent en 1730 ; ensuite et surtout, l'influence du libertinage qui « éclate comme un orage » (Sermain 2005 : 162) en 1734 avec la publication de *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise* de Claude Crébillon, ce « premier conte de fées entièrement parodique et licencieux » (Robert 1987 : 10).<sup>2</sup> La réussite extraordinaire de ce nouveau genre et l'abondance de la production est telle qu'on parle d'une véritable « mode dans la mode » (Robert 1982 : 218), dont l'apogée se situe dans les années 1740.

L'intention des conteurs de la période 1740 est en effet fort différente de celle des auteurs d'un « chat botté » ou d'un « oiseau bleu ». Il n'en reste pas moins que l'on a affaire à des contes de fées et – genre oblige – les animaux y apparaissent en plus ou moins grand nombre, assurant des rôles divers et entrant, pour la plupart,

---

<sup>1</sup> Sur l'évolution du conte de fées, nous renvoyons principalement à cet ouvrage.

<sup>2</sup> Sur le conte libertin, voir notamment Sermain (2005 : 161-179), ainsi que Perrin (2008 : 133-149).

au service de la parodie, de la satire et du libertinage. Notre objectif sera d'éclaircir la manière dont les conteurs libertins utilisent les personnages des animaux dans leurs récits, en essayant de dégager une originalité ou un usage propre au conte dit « licencieux » ou « libertin ». Nous parlerons d'abord de la métamorphose animale et plus particulièrement des héros-animaux ; nous nous intéresserons ensuite aux animaux adjuvants ou opposants qui jouent un rôle secondaire mais nécessaire dans le développement de l'intrigue ; nous évoquerons enfin les animaux « décor » situés en marge de l'histoire mais qui se trouvent souvent revêtus d'une signification satirique ou subversive.

## **Les métamorphoses animales : le héros-animal**

Lorsqu'on évoque le héros-animal, on peut penser d'abord à un animal anthropomorphe, tel le fameux chat botté ou le loup dans les contes de Charles Perrault. Or ce type de personnage étant plutôt associé à l'univers de la fable, les conteurs et les conteuses des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles choisissent plus volontiers la seconde possibilité, celle d'un humain métamorphosé en animal. La métamorphose représente en général une punition plus ou moins longue, suite à une désobéissance ou à la transgression d'un interdit ; l'animalité est ainsi vécue par le héros ou l'héroïne comme une épreuve à affronter, comme un méfait à réparer avant de pouvoir rétablir l'ordre initial. Selon les intentions de l'auteur, l'animal métamorphosé garde ou ne garde pas l'usage de la parole ; en revanche, il ne perd jamais la faculté de penser ni la capacité d'éprouver des sentiments.

Ce thème tient une place privilégiée dans le conte merveilleux traditionnel ; de nombreux contes de Mme d'Aulnoy, en particulier, mettent en scène un héros ou une héroïne métamorphosés en animal.<sup>3</sup> Chez elle, l'animalité constitue l'épreuve fondamentale à affronter, derrière laquelle se dessinent non seulement les relations entre l'homme et la femme où l'un est associé à la violence et l'autre à la douceur,<sup>4</sup> mais aussi une réflexion sur les rapports entre la nature et la société.<sup>5</sup>

Dans le conte libertin, en revanche, l'animalité du héros est rarement le thème principal du récit ; si c'est une épreuve à affronter, celle-ci représente une étape plus ou moins courte au milieu d'autres épreuves et en général, elle s'inscrit dans un projet satirico-parodique voire licencieux. Les métamorphoses animales des héros témoignent ainsi d'une volonté de dérision et de subversion.

*Le Sultan Misapouf* (1746) de l'abbé de Voisenon en offre un excellent exemple. Ce conte s'ouvre par une brusque entrée en matière : une conversation entre le sultan Misapouf et la sultane Grisemine, annonçant d'emblée, sous le couvert d'une féerie pseudo-orientale, l'esprit loufoque qui va dominer la narration du début jusqu'à la fin :

<sup>3</sup> Marie-Agnès Thirard (2009 : 56) précise que « sur les vingt-quatre contes que contiennent les deux recueils, quatorze reprennent en effet ce thème, huit d'entre eux en faisant le cœur même du schéma narratif ».

<sup>4</sup> Sur la différence entre l'animalité masculine et l'animalité féminine, voir Bloch (2010 : 119-138).

<sup>5</sup> Sur l'éloge courtois aussi bien que la critique cachée des mœurs liées à la cour royale, voir Thirard (2006 : 59-74).

Ah ! dit un jour en soupant le sultan Misapouf, je suis las de dépendre d'un cuisinier, tous ces ragoûts-là sont manqués ; je faisais bien meilleure chère quand j'étais renard.

- Quoi, seigneur, vous avez été renard ! s'écria en tremblant la sultane Grisemine.

- Oui, madame, répondit le sultan.

- Hélas ! dit Grisemine en laissant échapper quelques larmes, ne serait-ce point Votre Auguste Majesté qui, pendant que j'étais lapine, aurait mangé six lapereaux, mes enfants ?

[...]

- Ma foi, dit le sultan, j'étais un renard du Nord, et il se peut sans miracle que ce soit moi qui aie mangé vos six enfants ; mais admirez la justice divine, j'ai réparé ce crime en vous faisant six garçons, et je vous avouerai sans fadeur que malgré ma gourmandise et mon goût pour les lapereaux, j'ai eu plus de plaisir à faire les uns qu'à manger les autres (Voisenon 1993 : 503).

Suit le récit des aventures du sultan Misapouf qui est à sa naissance, dans une scène parodiant la fameuse « scène des dons », condamné par l'horrible fée Ténébreuse à étrangler ses amis, ses parents, ses maîtresses et à manger une famille entière en un seul jour. S'il réussit à remplir cette prédiction absurde, c'est qu'il se trouve métamorphosé à plusieurs reprises : il devient successivement lièvre, lévrier, puis renard, la première métamorphose étant d'ailleurs celle de la baignoire (il s'agit bien évidemment d'un souvenir amusé du *Sopha* de Crébillon), métamorphose à laquelle fera pendant celle de Grisemine en pot de chambre.<sup>6</sup>

Sans être développées en détail, ces métamorphoses sont ainsi une accumulation de catastrophes, rapides à l'image de la rapidité des animaux. Être un animal n'est qu'une aventure parmi d'autres, la verve du récit suivant une autre « course », la « course de bagues » ou plutôt la « course d'anneaux » dont le but est la délivrance d'une princesse trop grande qui a un anneau trop petit, et une autre trop petite qui a un anneau trop grand – image dont se souviendra certainement Diderot à l'occasion des *Bijoux indiscrets*.

L'esprit pétillant de l'abbé de Voisenon se plaît en outre à développer des jeux de mots : le sultan annonce qu'une dernière métamorphose l'attend, celle où il doit devenir « un animal qu'[il] ne conna[it] point, qu'on appelle capucin » (Voisenon 1993 : 504) ; et voici sa réponse à la princesse Grisemine rapprochant leurs destins :

- [...] j'ai passé comme vous par bien des formes différentes, j'ai d'abord été barbue.

- Mais vous ne l'êtes pas mal encore, dit le sultan (Voisenon 1993 : 504).

Comme le dit Raymond Trousson (1993 : 458), « rien de tout cela n'est profond ni d'un grand génie, mais divertit et fait sourire ». C'est effectivement le but de Voisenon, l'un de « ces Messieurs » habitués des fameux dîners de la Société du

---

<sup>6</sup> Aux héros métamorphosés en animal font souvent concurrence, dans le conte parodique et libertin, des personnages qui se trouvent transformés en un objet inanimé. La mode étant lancée par *Le Sopha* de Crébillon fils, le lecteur n'a qu'à choisir parmi des canapés (Fougeret de Monbron), manteaux de lit (le comte de Caylus) et autres bidets (Antoine Bret). Ces métamorphoses insolites, relevant d'abord de la parodie du conte merveilleux traditionnel, permettent en effet le développement de situations souvent scabreuses ; ainsi Misapouf, transformé en baignoire, commence à se « former l'esprit » par la vue de « bien du pays » que lui offre le « gros derrière noir et huileux » de la méchante fée Ténébreuse (Voisenon 1993 : 506).

Bout-du-Banc,<sup>7</sup> où les contes naissent suite à une gageure, tel *Acajou et Zirphile* de Duclos.<sup>8</sup>

Or la situation que les conteurs choisissent le plus souvent pour mettre en scène un héros métamorphosé en animal, c'est celle du « fiancé-animal ». Deux configurations narratives sont en général envisagées : soit il s'agit d'un couple de jeunes amoureux dont le bonheur est interrompu par une malédiction qui transforme l'un ou l'autre en animal ; soit le héros ou l'héroïne rencontre son futur partenaire sous la forme animale, avant que celui-ci ne soit désenchanté. Ce dernier motif, hérité d'Apulée, se voit développé sous diverses formes par plusieurs conteuses, Mme d'Aulnoy, Mme d'Auneuil ou Mlle de Lubert, sans parler de l'exemple le plus célèbre qu'est *La Belle et la Bête* de Mmes de Villeneuve et Leprince de Beaumont.<sup>9</sup> L'animalité masculine y est presque toujours connotée négativement, associée à la brutalité, voire la cruauté. Ceci n'est toutefois pas le cas des contes parodiques et libertins où nous ne rencontrons ni « serpentins » ni « marçassins » ; bien au contraire, les hommes-animaux sont « les plus jolis du monde », se prêtant volontiers à la carresse dont le sens devient alors pour le moins ambigu. À cela s'ajoute le choix même des animaux généralement liés aux fantasmes et symboliques érotiques, en l'occurrence le chien ou l'oiseau.

Prenons pour exemple un autre conte de l'abbé de Voisenon, *Zulmis et Zelmaïde* (1745), dans lequel la métamorphose du héros en animal constitue la principale épreuve qui lui permettra d'accomplir les arrêts du destin et de retrouver le bonheur auprès de celle qu'il aime. Zulmis et Zelmaïde, deux jeunes pupilles de la fée Raisonnable, tombent amoureux l'un de l'autre. Le moment ayant amené l'occasion, Zelmaïde laisse éteindre la bougie dont la lumière était garante de sa « sagesse ». Obligés de quitter le palais de la fée, les deux amoureux sont à leur sortie séparés par la malicieuse fée Trompeuse. Commence alors la quête du héros, à la recherche de sa bien-aimée, lors de laquelle un oracle lui est révélé : Zelmaïde « le traitera comme un chien, et il passera trente nuits avec d'autres beautés, sans en être plus heureux » (Voisenon 2007 : 308).

Suite à l'aventure avec la fée *Je ne sais comment*, Zulmis se voit en effet métamorphosé en un « petit choupille fort joli » (Voisenon 2007 : 313) ; c'est sous cette forme de chien qu'il réussit à retrouver Zelmaïde, retirée dans un couvent et désespérée par la perte de son amant. Zulmis-chien devient le compagnon inséparable de la belle princesse, passant les jours et surtout les nuits avec elle,<sup>10</sup> aussi bien qu'avec d'autres pensionnaires qui en raffolent et l'empruntent à tour de rôle. C'est ainsi qu'il passe dans le lit de plusieurs « vierges », s'apercevant toutefois qu'« il y était toujours en troisième » (Voisenon 2007 : 316). Et l'auteur de s'écrier : « Ah ! qu'on voit de jolies

<sup>7</sup> Sur la création et le fonctionnement de cet « atelier littéraire », voir Hellegouarc'h (2004 : 59-70).

<sup>8</sup> Sur la genèse d'*Acajou et Zirphile*, voir Robert (1972 : 1357-1371).

<sup>9</sup> Sur les fantasmes voilés et implications érotiques du motif de l'« époux monstrueux », voir Robert (1983 : 171-180).

<sup>10</sup> La métamorphose de Zulmis en un petit chien n'est sans doute pas anodine, insinuant un certain érotisme bien connu des lecteurs contemporains. Cf. Françoise Gevrey dans la « notice » à l'édition citée (2007 : 273).

choses quand on est chien ! » (Voisenon 2007 : 316). Enfin, Zulmis parvient à reprendre la forme humaine, non sans avoir auparavant sacrifié à sa condition de chien – mordre la jambe du génie Épais et arracher le nez du grand-prêtre. La plume légère et pétillante de l'abbé de Voisenon ne se démentit pas : le thème du fiancé-animal est traité sur le mode dérisoire, l'auteur se moquant de son héros, jouant avec les mots, intervenant dans la narration, bref, développant une parodie impitoyable du genre.

Dans les contes de fées (libertins aussi bien que traditionnels car l'idée n'est certainement pas nouvelle) où l'amant apparaît transformé en animal, la situation que les auteurs offrent volontiers à l'imagination du lecteur est celle de l'« animal-voyeur » auquel son incognito permet d'admirer, de loin mais surtout de près, les charmes de sa bien-aimée. L'animal qui semble alors parfaitement convenir à ce rôle est l'oiseau.

Dans *L'Enchantement impossible* (1741) du comte de Caylus,<sup>11</sup> la princesse Galantine est emprisonnée depuis sa plus tendre enfance dans une tour enchantée, dont elle ne pourra sortir avant « qu'elle ne se soit rendue aux désirs d'un amant aimé » (Caylus 2005 : 254).<sup>12</sup> Vivant isolée du reste du monde avec sa seule gouvernante pour compagne, l'enchantement semble en effet impossible à rompre. Suite à une série d'événements, elle tombe amoureuse du portrait d'un jeune homme qui n'est autre – par le plus grand hasard des choses – que le prince Blondin qui, pour sa part, informé des injustes malheurs de la belle Galantine, cherche les moyens de rompre l'enchantement. La fée Commode, protectrice de Galantine, transforme alors Blondin en oiseau, « le plus joli colibri du monde » (Caylus 2005 : 263). Sa forme minuscule lui permet de passer inaperçu jusqu'à la princesse qui l'accable de caresses et satisfait volontiers ses demandes réitérées de baisers. Et lorsque l'heure du repos arrive, Blondin peut en effet profiter de la vue de Galantine vêtue d'un « aimable négligé » d'autant plus séduisant que « la chaleur l'avait engagée à ne point renfermer les beautés que seule elle pouvait montrer » (Caylus 2005 : 264). La belle endormie ne se réveille que dans les bras de son amant à qui la fée rend très à propos sa première forme :

L'étonnement, l'agitation du cœur, l'ignorance même dans laquelle elle avait vécu, et le premier embarras de cette espèce, n'étaient guère capables de la défendre contre l'amant le plus tendre : aussi l'enchantement fut-il détruit (Caylus 2005 : 264).

Or c'est Diderot qui donne, avec son *Oiseau blanc, conte bleu* (1749), la version la plus osée du héros animal. Dans ce conte, qui présente une sorte de suite aux *Bijoux indiscrets*<sup>13</sup>, les aléas de la narration<sup>14</sup> nous font suivre les aventures d'un bel oiseau

<sup>11</sup> Raymonde Robert (1982 : 210-211) ne qualifie pas les contes de Caylus de parodiques, estimant qu'il est difficile de trancher. Or Julie Boch, tout en affirmant, elle aussi, cette prédilection de Caylus pour la moralité des contes et le respect des conventions du genre, révèle toutefois une réelle intention parodique dans certains contes de Caylus et analyse le jeu subversif de l'auteur avec les canons du genre (cf. Boch 2002 : 42-54). Pour les besoins de notre analyse, nous avons retenu deux contes : *L'Enchantement impossible* (*Féeries nouvelles*, 1741) et *La Princesse Azerolle ou l'Excès de constance* (*Cinq contes de fées*, 1745).

<sup>12</sup> En italiques dans le texte.

<sup>13</sup> Rédigé à la même époque que *Les Bijoux indiscrets* (vers 1749), *L'Oiseau blanc* reprend en effet les personnages de Mangogul et Mirzoza, tout en modifiant la configuration narrative : cette fois-ci, c'est la sultane qui se fait raconter des contes, pour mieux s'endormir. Ainsi, pendant sept soirées, quatre « improvisateurs » imaginent à tour de rôle l'histoire de l'Oiseau blanc.

<sup>14</sup> Sur les enjeux de cette narration fortement « érotisée », voir Gaillard (2007 : 200-215).

blanc dont on apprend plus tard qu'il n'est autre que le prince Génistan, transformé par un méchant génie jaloux. Le choix du prénom (signifiant « Esprit ») n'est pas anodin, le lecteur le comprend très rapidement ; en effet, la première aventure du mystérieux oiseau se passe dans un couvent en Chine où il est accueilli et admiré par toutes les pensionnaires, jusqu'au jour où

[...] l'oiseau blanc se mit à chanter, mais d'une façon si mélodieuse que toutes les vierges en tombèrent en extase [...] l'esprit et l'ajustement en désordre, l'œil égaré, la respiration haute [...]. Il en naquit nombre de petits esprits, sans que la virginité de ces filles en souffrît (Diderot 2008 : 1444-1445).

À cette image blasphématoire où Diderot prend pour cible un des dogmes principaux de la religion catholique, succède une autre, plus conventionnelle, de l'amant-oiseau profitant de sa métamorphose pour entrer dans le lit de la belle endormie. Tout comme la princesse Galantine dans le conte de Caylus, la princesse Lively accessible de caresses le bel oiseau blanc et le fait coucher dans sa chambre. Si celui-ci ne reprend pas la forme humaine, il n'en réussit pas moins à satisfaire ses désirs :

Aux premiers accents de l'oiseau [...] Lively se renversa sur une pile de carreaux, exposant à ses regards des charmes qu'il ne parcourut point sans partager son égarement. Il n'en revint que pour chanter une seconde fois et augmenter l'évanouissement de la princesse [...] (Diderot 2008 : 1451).

En effet, il chante si bien et si souvent que « la princesse, un matin à son réveil, trouve[e] un petit esprit à ses côtés » (Diderot 2008 : 1452).

Le motif de la belle endormie se trouvant enceinte sans savoir comment n'est ni nouveau ni typique pour le conte libertin. On peut penser plus généralement à *La Belle au bois dormant*, non pas à la version édulcorée de Perrault mais plutôt à celle de ses sources, Basile ou les contes médiévaux. Pour ce qui est de la métamorphose concrète du héros en oiseau, on trouve déjà la même situation dans plusieurs contes de Mme d'Aulnoy,<sup>15</sup> notamment dans *Le Dauphin* : le prince Alidor, métamorphosé en serin des Canaries mais pouvant reprendre la forme humaine selon sa bonne volonté, abuse littéralement de la jeune princesse Livorette profondément endormie et cause ainsi son châtement lorsqu'elle met au monde un petit garçon sans pouvoir persuader ses parents de son innocence. À ce propos, un rapprochement peut être fait entre Mme d'Aulnoy et Diderot qui, l'une de manière discrète et voilée, l'autre de manière ostentatoire et caricaturale, démystifient le dogme de l'Immaculée Conception. Comme plusieurs critiques l'ont d'ailleurs montré, Mme d'Aulnoy maîtrise l'art d'une fine subversion du genre, ce qui fait d'elle un précurseur discret des contes parodiques et libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les contes libertins n'abondent pas en héros-animaux. Lorsque c'est le cas, les métamorphoses animales, loin d'être traitées avec sérieux, servent aux auteurs de

<sup>15</sup> Dans son introduction à l'édition citée, Anne Defrance mentionne en particulier *L'Oiseau bleu* – dont le titre est de toute évidence à mettre en parallèle avec celui de *L'Oiseau blanc* – et *Le Pigeon et la colombe*, le héros de Diderot étant en effet transformé en pigeon. Or si, dans les deux contes de Mme d'Aulnoy, la métamorphose des héros fait l'éloge de l'amour vertueux et fidèle, Diderot sape volontiers cette image de l'amour éternel symbolisé par deux tourtereaux en créant un amant-oiseau (littéralement) volage (cf. Defrance in Diderot 2008 : 1430-1431).

prétexte à la dérision. En effet, le caractère satirico-parodique des contes joint à l'influence du roman du libertinage fait apparaître plutôt un autre type de héros. Il suffit de considérer les grands classiques du genre : Tanzai, Angola ou Acajou passent par une autre métamorphose, celle du « néophyte » en « petit-maître », et affrontent une autre épreuve, celle du « jeu de l'amour » régissant impitoyablement les rapports de l'« extrêmement bonne compagnie ». Or leur entreprise est généralement secondée ou contrecarrée par des fées et génies qui, eux, prennent volontiers la forme d'un animal.

### Les animaux adjuvants ou opposants

Lors de sa quête, le héros est amené à rencontrer des personnages secondaires, « donateurs » ou « agresseurs » selon la terminologie proppienne (cf. Propp 1970), dont le rôle est de le secourir ou de lui nuire. Parmi ces personnages, on trouve effectivement de nombreux animaux. Il peut s'agir de vrais animaux doués de pensée et de parole, tel le poisson allant chercher la bague de la princesse au fond de l'eau, de personnages victimes d'un enchantement, telle la biche dans les bois entraînant le héros vers une aventure insoupçonnée, ou bien de fées ou de génies prenant (pas toujours volontairement) l'apparence d'un animal. C'est à ces derniers que les auteurs des contes libertins ont le plus souvent recours.

Sans trop de surprise, les métamorphoses animales des fées ou des génies répondent à leur caractère. Ainsi, la méchante fée Harpagine, dans *Acajou et Zirphile* de Duclos, se transforme « ordinairement en araignée, en chauve-souris ou en insecte » (Duclos 1993 : 52).

L'un des animaux associés généralement aux personnages négatifs est le chat qui garde dans la plupart des contes sa réputation traditionnelle de fausseté et de fourberie. Cazotte le met même dans le titre de son conte, *La Patte du chat* (1741).<sup>16</sup> Si le chat n'apparaît que furtivement dans l'histoire, son rôle dans l'économie du conte est capital : le prince Amadil, amoureux de la princesse Amandine, marche par mégarde sur la patte du chat Grognon, favori de la reine Filigranne. Cet événement a la valeur de la transgression initiale car Amadil se voit banni de la cour ; commence alors sa quête, un long voyage au cours duquel il devra trouver le moyen de retourner auprès de la princesse Amandine, et qui ne se terminera qu'après que le héros aura consenti que son nez est trop long. L'excessive longueur de cette partie du corps en renvoie à une autre, celle de la fameuse écumoire dont l'auteur se réclame ouvertement en précisant le côté quelque peu donquichottesque de son héros qui « avait lu tous les contes des fées, depuis *L'Oiseau bleu* jusqu'à *Tanzai* » (Cazotte 2008 : 1049). Or ce long nez s'avère être l'œuvre du méchant génie Tortillon qui en avait « doué » le petit prince à sa naissance et qui avait ensuite été puni par la fée Vengeance et métamorphosé en un animal « dont le naturel cadrait si bien avec le sien » (Cazotte 2008 : 1035), à savoir ce même chat Grognon dont Amadil a écrasé la patte.

---

<sup>16</sup> Sur les hypothèses concernant le titre de ce conte, voir Décote (1984 : 21).



La perfidie du chat est souvent associée à sa beauté et à son charme séducteur. Dans *La Princesse Azerolle* (1745) de Caylus, l'héroïne se voit offrir un magnifique chat aux « deux grands yeux noirs [...] une physionomie tendre, plus séduisante mille fois que la beauté » (Caylus 2005 : 529). Sous cette figure de l'animal doux et flatteur se cache le génie Zumio, parfait petit-maître qui, reprenant sa forme première d'homme aussi beau qu'était le chat, essaiera de séduire la princesse Azerolle et de la séparer de son cher prince Doudou. En revanche, la douceur et la beauté félines déclinées au féminin sont connotées plutôt positivement, à l'instar de *La Chatte blanche* de Mme d'Aulnoy. Ainsi, dans *Grigri* (1749) de Cahusac, la fée Badine aime « folâtrer tout le jour sous la figure d'un petit chat blanc, noir ou d'un jaune doré » (Cahusac 2007 : 217). La fée sous sa métamorphose va jouer le rôle de l'animal adjuvant en fournissant un objet magique – trois poils de sa queue – qui va permettre au héros de retourner auprès de la princesse aimée. Celui-ci se trouve en effet dans le château de la fée Cicloïde qui, amoureuse de lui, l'a enlevé et le retient prisonnier, résolue de satisfaire ses désirs à quelque prix que ce soit. Après force refus, Grigri décide finalement de céder à la passion de la fée ; tous ses efforts se terminent cependant aux préliminaires :

[Grigri] commença constamment avec une légèreté admirable toutes les entrées de ballet qu'il eut l'honneur de danser avec la fée ; mais après les premières mesures, pesant et affaibli, il ne lui fut jamais possible d'achever son pas (Cahusac 2007 : 242).

L'impuissance du héros, méfait typique du conte libertin, est ainsi détournée de manière amusée en moyen d'échapper à l'amour de la fée qui, excédée des tentatives inutiles du pauvre Grigri ne comprenant rien à ses mésaventures, le renvoie auprès de la princesse Amétiste.<sup>17</sup>

Parfois les conteurs optent pour un animal un peu plus insolite : dans *Zulmis et Zelmaïde* par exemple, la fée Trompeuse apparaît devant les amants sous les traits d'une tortue. Le choix de cet animal n'est pas gratuit, évidemment ; l'auteur en profite pour insérer un commentaire satirique :

Un jour, ils rencontrèrent dans un bois (car c'est toujours dans un bois qu'il faut que ces choses-là arrivent), ils rencontrèrent une tortue qui leur dit d'une voix traînante qu'elle était fée, qu'elle les connaissait et qu'elle les protégeait. Cette manière d'éloigner les mots à un quart d'heure l'un de l'autre plut tant à nos amants qu'ils la conservèrent. Elle devint même, pendant quelque temps, le bon ton de la cour. Mais comme tous les arts vont en se perfectionnant, ce ne sont plus à présent les mots qui traînent, ce sont les pensées (Voise-non 2007 : 301).

Or c'est Crébillon qui, dans *Tanzaï et Néadarné* (1734), détourne allègrement toutes les composantes du merveilleux traditionnel, y compris les rôles des personnages-animaux. Il fait commencer son conte par la fin, c'est-à-dire par le mariage du héros. Cet événement représente en effet la transgression de l'interdit (Tanzaï ne doit pas se marier avant ses vingt ans), suivie de la punition ou le méfait (l'impuissance de Tanzaï pendant la nuit de noces). L'objet magique fourni par la bonne fée Barbacela, cette fameuse « écumoire d'or de trois pieds de long, et dont le manche rond

<sup>17</sup> Sur une analyse plus profonde de ce conte, voir Gevrey (2008 : 79-92).

était de trois pouces de diamètre » (Crébillon 1999 : 288), loin de protéger le héros du mauvais sort, en accentue encore les effets, se substituant à l'organe concerné. Tanzaï entreprend donc une quête initiatique lors de la laquelle, pour retrouver sa virilité, il doit coucher avec la répugnante fée Concombre. Une fois revenu auprès de Néadarné, il n'en est pas plus heureux : la malédiction frappe cette fois-ci la jeune femme qui doit à son tour entreprendre la même quête que son mari, et retrouver le prétendument horrible génie Jonquille qui a seul le pouvoir de la désenchanter.

Pendant la route, chacun des héros rencontre un animal qui l'aide, par ses bons conseils, à traverser l'épreuve prescrite. Le choix de ces animaux et surtout la nature de leurs conseils témoignent clairement de la subversion opérée par Crébillon. Ainsi, Tanzaï est accueilli au château de la fée Concombre par un cortège de chouettes, dont l'une en particulier va lui tenir compagnie. Or les chouettes, les hiboux ou les chats-huants sont traditionnellement vus comme des animaux néfastes et dans les contes, ils sont en général associés aux personnages négatifs. L'ironie quant au choix de l'animal, donc, est jointe à celle du secours que Tanzaï en obtient : car si la chouette ménage à Tanzaï une seconde entrevue avec la fée Concombre, celle-ci est conditionnée par les « treize fois » qu'il doit assumer auprès de la hideuse vieille fée. Plus intéressante encore est la rencontre que fait Néadarné. Connaissant le goût étrange du génie Jonquille pour les taupes, elle en ramasse autant qu'elle peut pour lui en faire cadeau. L'une des taupes attrapées est si belle et douce que Néadarné se prend d'affection pour elle et décide de la garder. La taupe se met alors à parler : c'est la fée Moustache, vivant ainsi métamorphosée afin de se soustraire à la colère jalouse du génie Jonquille. Le personnage de la fée Moustache est d'abord connu pour être le célèbre pastiche de la Marianne de Marivaux<sup>18</sup> ; or ce qui est important pour nous, c'est que la taupe est, dans la structure du conte, l'animal adjuvant dans l'histoire de Néadarné puisque c'est elle qui lui donne des conseils précieux pour réussir l'épreuve et qui la dote également d'un objet magique. Le rôle de la taupe est cependant bien différent de celui du chien-conseiller d'un Avenant ; ses leçons sont celles d'un mentor en matière de libertinage. En véritable « anatomiste du cœur humain », Moustache fait à Néadarné un exposé fort sophistiqué sur la subtile différence entre l'amour et le plaisir, et lui explique que l'épreuve n'engage en rien ses sentiments pour Tanzaï : « il ne nous est pas nécessaire, ni à vous, ni à moi, que vous l'aimiez. Il s'agit seulement de passer une nuit avec lui » (Crébillon 1999 : 379).<sup>19</sup>

Dans *Grigri*, Cahusac se souvient de ce même schéma de l'animal-conseiller et du héros-apprenti libertin. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Grigri, prisonnier de la fée Cicloïde, s'obstine à refuser les avances de celle-ci parce qu'il est amoureux de la princesse Amétiste. Un jour, lors de la promenade, il rencontre un écureuil (sous la figure duquel se cache la bonne fée Badine) qui l'incite à céder aux désirs de la fée car c'est le seul moyen de retourner auprès de la princesse. La leçon que l'écureuil donne à Grigri rejoint celle que la taupe donne à Néadarné, décrivant de manière désabusée « l'usage du monde » :

<sup>18</sup> Voir à ce sujet Sgard (1999 : 260-263) dans l'Introduction à *Tanzaï et Néadarné*.

<sup>19</sup> Sur cette casuistique amoureuse, voir plus en détail Thierry Viart (2002 : 400-408).

[...] je suis fort d'avis que tu sois amoureux de la reine de Biribi [...] mais celle belle passion peut-elle t'empêcher d'écouter les propositions de la fée ? Fais auprès d'elle ce qu'on fait dans le monde. Est-ce qu'il est nécessaire d'aimer pour s'arranger ? [...] Cède aux circonstances, laisse agir la légèreté de la fée. Tu n'as pas à craindre, entre nous, que l'excès de ton mérite captive longtemps une femme qui veut jouir (Cahusac 2007 : 238-239).

L'« assaut » que fait le roman du libertinage sur le conte de fées (Sermain 2005 : 162) se montre clairement à travers ce détournement de la fonction « auxiliaire » des animaux. L'apprentissage du héros étant intrinsèquement lié, dans le conte libertin, à ce jeu de l'amour où rien n'est laissé au hasard, tous les autres éléments constitutifs du récit y concourent et entrent au service de la parodie et du libertinage.

### Les animaux « décor »

À part les héros-animaux et les animaux dans le rôle de personnage secondaire adjuvant ou opposant, une troisième catégorie d'animaux est souvent présente dans les contes de fées : ceux qui n'ont aucune fonction apparente dans le récit et qui servent pour ainsi dire de « décor ». Il convient toutefois de remarquer que leur caractère n'est pas toujours anodin (bien au contraire) et que les auteurs libertins lient en général leur présence aux différentes formes de satire.

Ces animaux « décor » sont d'abord des moyens de transport. En effet, les fées se déplacent ordinairement dans des chars tirés par différentes sortes de créatures. La connotation positive ou négative de ces animaux est liée au caractère de telle ou telle fée et leur choix n'apporte pas de grande surprise : des serpents ou des chats-huants accompagnent les méchantes fées Harpagine (*Acajou et Zirphile*) ou Mutine (*Angola*) ; en revanche, les attelages de biches blanches ou de colombes sont typiques pour les bonnes fées, Paisible (*L'Enchantement impossible*) ou Lumineuse (*Angola*). Il arrive cependant que l'intention parodique des auteurs prenne pour cible même ce détail relativement insignifiant : ainsi, dans *La Princesse Azerolle* de Caylus, la fée Sévère, accompagnée de l'héroïne éponyme, arrive au château de son neveu, Turlupin, dans un char traîné par six corneilles. Turlupin, qui est prodigieusement sot, ordonne de tirer des boules de canon pour saluer l'arrivée des dames. On lit alors une scène délirante où les salves tuent la plupart des corneilles, le char se fracasse en tombant au sol et les deux passagères en sortent quelque peu effarouchées.

Lorsque des personnages autres que les fées ont besoin de se déplacer, ils montent en général sur un cheval. Cet animal « décor » par excellence n'est pas toujours passé sous silence. Cazotte, par exemple, adresse un clin d'œil au lecteur, dénonçant le caractère arbitraire des fictions littéraires, et en particulier des contes de fées :

Le cheval d'Amadil secondait l'impatience de son maître. Si quelqu'un par hasard s'inquiétait comment ce cheval s'était retrouvé, qu'il sache que les chevaux des princes sont toujours sains et saufs, sellés, bridés à la porte du palais des fées (Cazotte 2008 : 1048).

Crébillon de même, alors qu'il aurait pu passer sous silence un détail insignifiant, s'amuse au contraire à préciser au lecteur qui pourrait se demander comment Tazai va voyager avec cette énorme écumoire placée on sait où : « [...] il sortit du palais

seul et à cheval, non sans savoir été fort embarrassé de son Ecumoire, qu'il parvint enfin à mettre entre les oreilles de son Coursier » (Crébillon 1999 : 311).

Enfin, dans *Angola* (1746) de La Morlière, pas le moindre détail n'échappe à la plume impitoyable de l'auteur<sup>20</sup> ; les animaux, si peu soient-ils présents, entrent bien évidemment au service de la satire des mœurs dont la cible privilégiée dans ce conte est l'obsession pour la mode. Les catégories morales – bonne fée ou méchant génie – ne correspondent plus au caractère des personnages, mais à leur « savoir-vivre ». L'élégance de l'équipage, par exemple, marque cette distinction. La fée Lumineuse, protectrice d'Angola, est une parfaite petite-maîtresse, reine d'une cour brillante où tout est soumis aux sévères exigences de la mode et aux manières raffinées de l'« extrêmement bonne compagnie ». Aussi son carrosse est-il traîné par « six chevaux isabelle à crin noir des plus fringants, nattés en bleu et les cocardes de même » (La Morlière 2000 : 685). En revanche, l'arrivée du méchant génie Makis provoque la risée de toute la cour en raison de son équipage de mauvais goût : de « vieilles berlines dorées à l'antique », et des chevaux « qui étaient de grands colosses de Flandre » et « n'avaient jamais mérité ni ruban ni cocarde » (La Morlière 2000 : 764).

À ce premier ridicule s'en ajoute un autre : celui des « monstres terribles » qui gardent l'entrée du palais du méchant génie et qu'Angola doit affronter dans un combat afin de délivrer la princesse Luzéide. Mais au lieu de dragons, d'ogres ou d'autres animaux fabuleux auxquels le conte merveilleux traditionnel fait appel pour éprouver la bravoure du héros, Angola rencontre un curieux mélange de « griffons, d'autruches, de loups-garous et de *coquecigrues* » (La Morlière 2000 : 781) qui se jettent non pas sur lui mais sur ses bonbons « car la fureur de la mode avait passé jusqu'à eux » (La Morlière 2000 : 781). Le personnage de l'agresseur et les fonctions du conte qui lui sont associées (notamment celle du méfait) se trouvent ainsi tournés en dérision, au profit d'une violente satire de mœurs à laquelle n'échappe ni homme ni animal.

\*

Dans les contes dont on vient de parler, le projet des auteurs est triple : d'abord, la parodie du genre en tant que tel ; ensuite, la satire sociale, morale ou politique cachée sous le prétexte de la féerie ; et enfin, pour reprendre la célèbre expression de Voisenon à propos de son *Sultan Misapouf*, cette « gaze » du libertinage « si légère que les plus faibles vues ne perd[en]t rien du tableau » (Voisenon 1993 : 501). Dans la mesure où l'animal peut être considéré comme partie intégrante du monde de la féerie, celui-ci participe également aux procédés de détournement mis en place par les auteurs.

Il n'en reste pas moins que ce sont surtout des animaux « auxiliaires », ou même ceux en apparence étrangers à l'intrigue, auxquels les auteurs ont le plus fréquemment recours. Contrairement au conte traditionnel qui fait volontiers une place au personnage du héros-animal, le conte libertin met en scène relativement peu de héros métamorphosés. Les auteurs ne sont pas en effet dans l'optique d'une réflexion

<sup>20</sup> Sur le mélange du merveilleux traditionnel et de la parodie du genre dans ce conte, voir notre article (Tureková 2012 : 127-134).

sur l'humanité et l'animalité, mais dans celle de la critique des mœurs contemporaines dont l'une des composantes essentielles est une certaine forme strictement codifiée des relations amoureuses<sup>21</sup> (c'est par là que le roman du libertinage s'empare du conte de fées) ; la quête du héros n'est donc pas celle d'une profonde vérité de l'être, mais c'est un apprentissage superficiel, à l'image de la cour de la fée Lumineuse, « la plus magnifique et la plus galante » qui existe, où les jeunes gens sont envoyés pour « acquérir l'air du monde et de l'extrêmement bonne compagnie » (La Morlière 2000 : 682).

L'étude du bestiaire dans les contes libertins mène ainsi à la conclusion que l'animal, personnage indissociable du merveilleux féerique traditionnel, ne devient qu'un prétexte plus ou moins nécessaire lorsqu'il est question du libertinage. Les « classiques » comme *Le Sopha* ou *Les Bijoux indiscrets* en témoignent clairement puisque les animaux en sont absents. De même, dans *Angola* ou *Acajou et Zirphile*, leur présence purement accessoire est reléguée en marge de l'histoire, trouvant toutefois son utilité dans la satire morale. Et si beaucoup d'auteurs respectent cette convention du genre, comme on a pu le voir chez Voisenon, Crébillon, Cahusac, Diderot ou Caylus, elle reste toujours soumise à l'esprit de subversion et de dérision qui accompagne la création de leurs contes.

## Remerciement

Cet article a été rédigé dans le cadre du projet de recherches VEGA n°1/0265/18 « Estetické premeny francúzskeho románu 18. storočia: transformácia vzťahov lásky a cnosti ».

### Bibliographie

#### Contes étudiés

- CAHUSAC, Louis de (2007) [1749], *Grigri, histoire véritable*, dans *Contes* (édition critique établie par Françoise Gevrey), Paris : Champion, 161-264.
- CAYLUS, comte de (2005) [1741], *L'Enchantement impossible*, dans *Comte de Caylus. Contes* (édition critique établie par Julie Boch), Paris : Champion, 247-266.
- CAYLUS, comte de (2005) [1745], *La Princesse Azerolle, ou l'excès de constance*, dans *Comte de Caylus. Contes* (édition critique établie par Julie Boch), Paris : Champion, 507-540.
- CAZOTTE, Jacques (2008) [1741], *La Patte du chat, conte zinzimois*, dans *Contes* (édition critique établie par Anne Defrance), Paris : Champion, 987-1052.
- CRÉBILLON, Claude (1999) [1734], *Tanzai et Néadarné, histoire japonaise*, dans *Ceuvres complètes. Tome 1* (édition dirigée par Jean Sgard), Paris : Classiques Garnier, 235-439.
- DIDEROT, Denis (2008) [1749], *L'Oiseau blanc, conte bleu*, in : *Contes* (édition critique établie par Anne Defrance), Paris : Champion, 1413-1508.
- DUCLLOS, Charles (1993) [1744], *Acajou et Zirphile* (édition de Jean Dagen), Paris : Desjonquères.
- LA MORLIÈRE, chevalier de (2000) [1746], *Angola. Histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance*, dans *Romanciers libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle* (édition établie sous la direction de Patrick Wald Lasowski), Paris : Gallimard, 673-799.

<sup>21</sup> Sur ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage désormais canonique de Stewart (1973).

VOISENON, abbé de (2007) [1745], *Zulmis et Zelmaïde*, dans *Contes* (édition critique établie par Françoise Gevrey), Paris : Champion, 291-321.

VOISENON, abbé de (1993) [1746], *Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine, ou les Métamorphoses*, dans *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle* (textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson), Paris : Robert Laffont, 499-534.

### Articles et ouvrages critiques

BLOCH, Jeanne (2010), « Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy », *Dix-huitième siècle* 42, 119-138.

BOCH, Julie (2002), « Entre convention et subversion : les contes de Caylus », dans JOMAND-BAUDRY, R. – PERRIN, J.-F. (éds.), *Le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une poétique expérimentale*, Paris : Kimé, 42-54.

DÉCOTE, Georges (1984), *L'itinéraire de Jacques Cazotte (1719-1792). De la fiction littéraire au mysticisme politique*, Genève : Droz.

GAILLARD, Aurélia (2007), « Contage et sexualité. Le récit à double entente de Diderot, *L'Oiseau blanc, conte bleu* », dans DEFRANCE, A. – PERRIN, J.-F. (éds.), *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 200-215.

GEVREY, Françoise (2008), « L'amusement dans *Grigri* de Cahusac », *Féeries* 5, 79-92.

HELLEGOUARÇ'H, Jacqueline (2004), « Un atelier littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : la Société du Bout-du-Banc », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 104/1, 59-70.

PERRIN, Jean-François (2008), « Le Règne de l'équivoque. À propos du régime satirico-parodique dans le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Féeries* 5, 133-149.

PROPP, Vladimir (1970) [1928], *Morphologie du conte* (traductions de M. Derrida, Tz. Todorov et C. Cahn), Paris : Seuil.

ROBERT, Raymonde (1972), « Un avatar du conte de fées dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : le rébus », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 89, 1357-1371.

ROBERT, Raymonde (1982), *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

ROBERT, Raymonde (1983), « Animaux fabuleux et jeux érotiques. Les fantasmes zoologiques dans les contes de fées des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *Corps écrit* 6 – L'animal fabuleux, 171-180.

ROBERT, Raymonde (éd.) (1987), *Contes parodiques et licencieux du 18<sup>e</sup> siècle*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

SERMAIN, Jean-Paul (2005) : *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères.

STEWART, Philip (1973), *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Corti.

THIRARD, Marie-Agnès (2006), « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage : un parcours dans les contes de Mme d'Aulnoy », *Féeries* 3, 59-74.

THIRARD, Marie-Agnès (2009), « Belle est la bête, ou le bestiaire fabuleux de Madame d'Aulnoy », *Revue des Sciences Humaines* 296 – Bestiaire des Lumières, 55-70.

TUREKOVÁ, Andrea (2012), « Entre féerie et libertinage : le monde étrange dans *Angola* de La Morlière », *Romanica Olomoucensia* 24 (supp.), 127-134.

VIART, Thierry (2002), « L'Écumoire de Claude Crébillon : le conte dévoyé ou les délices de l'île Babiole », dans JOMAND-BAUDRY, R. – PERRIN, J.-F. (éds.), *Le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une poétique expérimentale*. Paris : Kimé, 400-408.