



**HAL**  
open science

## Transmission et (re)création du texte dans le Yakṣagāna Anitha Savithri Herr

► **To cite this version:**

Anitha Savithri Herr. Transmission et (re)création du texte dans le Yakṣagāna. 2014,  
<http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/p./9/savithriherr.pdf>. hal-02076892

**HAL Id: hal-02076892**

**<https://hal.science/hal-02076892>**

Submitted on 22 Mar 2019

**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 TEXTE ÉTRANGER

## #9

février 2014

TRANSCULTURALITÉ(S)  
ARTS DU SPECTACLE VIVANT ET LITTÉRATURES  
DE L'INDE CONTEMPORAINE



Numéro coordonné par Katia Légeret  
Université Paris 8

### POUR CITER CET ARTICLE

Anitha Savithri Herr, « Transmission et (re)création du texte dans le Yakshagana »  
*Le Texte étranger* [en ligne], n° 9, mise en ligne février 2014  
URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/9/savithriherr.pdf>

TRANSMISSION ET (RE)CRÉATION DU TEXTE DANS LE YAKṢAGĀNA

Anitha Savithri Herr

L'intention de cet article est double : d'une part, présenter une forme spectaculaire indienne appelée *Yakṣagāna*, qui unit la danse, le jeu et la musique ; d'autre part, montrer la manière dont le texte est structuré au sein de cet art, transmis puis (re)créé sur scène. Au delà de l'éclairage apporté sur le *Yakṣagāna*, il s'agit de questionner à travers une approche transculturelle le rapport au texte (écrit, oral, chanté, dansé, mimé...) dans les formes spectaculaires d'ici et d'ailleurs.

**I. La musique des êtres divins**

*Yakṣagāna*<sup>1</sup> est un terme générique donné à diverses formes du sud de l'Inde. Ma recherche concerne celle présente sur la côte ouest du Karnataka, dans les districts de Chickamagalur, Coorg, Shimoga, Uttara Kannada, Dakshina Kannada et la partie septentrionale du Kérala. Dans cette région, plusieurs appellations coexistent pour désigner cet art : *Daśāvātāra āta* (pièce sur les dix incarnations du dieu *Viṣṇu*), *Bhāgavatāra āṭa* (pièce dirigée par un *Bhāgavat* – chanteur), *āṭa* (pièce), *Bayala āta* (pièce jouée à la campagne – sous-entendu à l'extérieur), etc. Toutefois, comme le souligne Martha Ashton<sup>2</sup>, le mot *Yakṣagāna* prévaut très largement depuis les années 1930.

Les origines du *Yakṣagāna* demeurent pour le moins mystérieuses. La première référence précise se trouve dans un manuscrit sur feuille de palmier. Il s'agit d'une histoire écrite en 1564<sup>3</sup> pour être chantée dans

---

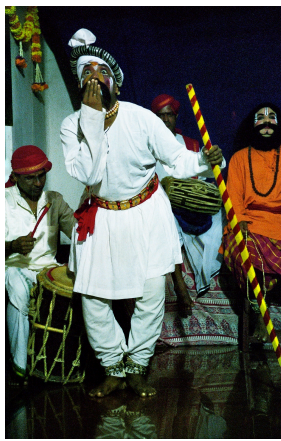
<sup>1</sup> *Yakṣagāna* est formé des termes sanskrits *yakṣa* et *gāna* : le premier vient de *yakṣ* « vouer un culte » ou de la version sanskrite de *jakka* « une catégorie d'êtres célestes ou divins », le second signifie « chant » ou « musique ».

<sup>2</sup> *Yakṣagāna a dance drama of India*, Martha Bush Ashton et Bruce Christie, Abhinav Publication, 1977.

<sup>3</sup> *Ibid.*

le style *Yakṣagāna* : le *Virata Parva* de Vishnu Varamballi<sup>4</sup>. La seconde preuve est un autre manuscrit sur feuille de palmier datant de 1621<sup>5</sup>, appelé *Sabhālakṣana*. Il remplissait la même fonction, avec moins de détails cependant que le *Nāṭyaśāstra*, décrivant tous les préliminaires d'une représentation. Ce manuscrit comprend des parties chantées ainsi qu'un poème attestant l'existence de danses pendant le spectacle. Ces deux éléments suggèrent que dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, des histoires ont été écrites pour être chantées et dansées dans le style *Yakṣagāna*.

Cette forme spectaculaire est complexe. Elle allie la musique, la danse, le jeu, la poésie chantée, des costumes et des maquillages particulièrement élaborés. Autrefois le *Yakṣagāna*, pratiqué essentiellement par les hommes, se déroulait en plein air sur les rizières défrichées ou dans les cours de temple pendant la saison sèche d'octobre à mai. Il commençait à la tombée de la nuit et s'achevait aux premières lueurs du jour<sup>6</sup>. Aujourd'hui, il a lieu tout au long de l'année, sur des scènes couvertes ou non, auditorium, théâtre, préau, place de village, etc. La durée des représentations ne dépasse guère deux à trois heures. Comme par le passé, le contenu des pièces provient presque invariablement des épopées hindoues – à savoir le Mahabharata, le Ramayana ainsi que les Purāna.



*Kōdaṅgi et Striiveeṣa*<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Pour une liste quasi exhaustive des auteurs de *prasaṅga*, voir *Yakṣagāna*, K. Shivarama Karanth, Indira Gandhi National Centre for the arts, Abhinav Publication, Delhi, 1997, p. 160-174.

<sup>5</sup> Cf. Martha Bush Ashton et Bruce Christie, 1977.

<sup>6</sup> Rester éveillé toute la nuit est un acte important lors des nombreuses fêtes religieuses au Karnataka et au Kérala. C'est une preuve de piété à l'intention d'une divinité.

<sup>7</sup> Toutes les photos de cet article ont été prises par l'auteur au cours de différents voyages de terrain effectués entre 2005 et 2013 dans le *Yakṣagāna Kendra* située à Udupi.

Quelques heures avant ladite représentation, les percussionnistes<sup>8</sup> jouent un exorde, informant ainsi les villageois qu'une pièce va être donnée. Le temps de la représentation débute dans les loges (*cauki* ou *green room*) au moment où le *Bhāgavat* entonne une prière à Ganapati. Les musiciens émergent ensuite des loges pour s'installer sur la scène. Ce passage marque le début du prologue (*Sabhālakṣaṇa* ou *Pūrovaraṅga*). Il est constitué d'une série de chants et de trois danses : *Kōdaṅgi*, *Bālagōpālas* puis *Striveeṣa*. La pièce commence avec l'entrée chorégraphiée (*oddoolaga*) du premier acteur. À la fin de la pièce, un personnage féminin exécute le mangalam. Les musiciens regagnent ensuite les loges pour y chanter une dernière prière à Ganapati, et concluent ainsi la représentation.

## II. *Prasaṅga* et *nade*

Dans le *Yakṣagāna* l'équivalent du mot «texte» est le terme : *prasaṅga*. Il se traduit habituellement par : incident, événement, occasion, et désigne à la fois le titre de la pièce et le support écrit qui sert à la représentation<sup>9</sup>. Hormis quelques exceptions, la grande majorité des pièces sont des adaptations des épopées hindoues évoquées précédemment. Les extraits choisis le plus souvent sont les batailles (*kāḷaga*) et/ou les mariages (*kalyāṇa* ou *pariṇaya*).

Un *prasaṅga* contient environ 250 à 300 poèmes qui ne se subdivisent ni en dialogue, ni en scène, ni en acte, bien qu'ils soient écrits pour être joués. La seule segmentation visible est celle opérée par les changements de *tāla*<sup>10</sup> et de *rāga*<sup>11</sup>. Si le texte ne possède pas les caractéristiques de la littérature dramatique, c'est peut-être, selon

<sup>8</sup> Les joueurs de *tālam* (cymbalettes), de *maddaḷe* (tambour oblong frappé avec les mains) et de *ceṇḍe* (tambour frappé avec des baguettes)

<sup>9</sup> *Prasaṅga* est aussi le nom donné à une revue, chronique des événements culturels par le RRCFPA (Regional Resources Centre for Folk Performing Arts) d'Udupi dans le sud du Karnataka.

<sup>10</sup> Cycle rythmique qui a pour fonction de définir le cadre du thème qui servira de base aux variations. Voir *L'Art du Raga, la musique classique de l'Inde du Nord*, François Auboux, Musique ouverte, Minerve, Paris, 2003.

<sup>11</sup> Mode mélodique ou entité modale servant de matrice mélodique, dont le caractère est généré par trois niveaux simultanés de caractéristiques: les échelles (ascendantes et descendantes), les notes, avec leur fonctions spécifiques, leur hiérarchie, leur ornementation particulière, et les phrases types. Voir *La musique carnatique : guide d'écoute de la musique classique de l'Inde du Sud*, Daniel Bertrand, Editions du Makar, Paris, 2001.

certaines chercheurs, parce que la forme du *prasaṅga* a émergé à une époque où le *Yakṣagāna* n'était qu'une sorte de poème-récit chanté par une seule personne, probablement le *Bhāgavat*<sup>12</sup>. Les poèmes en Kannada et/ou en Sanskrit sont composés sur différents mètres caractéristiques de la littérature kannadiga : *caupadi* (quatre pieds), *sāṅgatya* (quatre pieds), *sātpadis* (six pieds), *dvipadi* (couplet), auxquels s'ajoutent parfois des mètres sanskrits : les *ṛttas* (quatre pieds) et les *kanda* (quatre pieds). Enfin, des paragraphes en prose, appelés *vacana*, ou *gadhya* permettent de relier les différents passages.

Ces poèmes peuvent être divisés en trois catégories :

1/ les poèmes qui décrivent des situations : au début d'une pièce ou d'une « scène », les détails sur la localisation ainsi que les liens narratifs entre deux « scènes » sont fournis à travers ces poèmes chantés par le *Bhāgavat*. Gururao Bapat donne l'exemple suivant extrait du *prasaṅga* « *Indrajitu Kaalaga* » (la bataille d'Indrajit)<sup>13</sup>:

Indrajit, fils de Ravana, est connu pour sa bravoure et ses prouesses extraordinaires, aussi lorsque les meilleurs guerriers de son père meurent sous la lame de Rama, il entre sur le champ de bataille. Nous avons le poème suivant : *avec la permission de son père, l'ennemi du sommeil (Indrajitu) est allé au champ de bataille sur son char, a rencontré l'armée de singes et les a tué avec sa magie.*

Les informations contenues dans ce court poème sont rarement données à voir sur scène.

2/ les poèmes qui décrivent le jeu de scène des acteurs : dans le théâtre occidental, les actions des personnages et les indications scéniques se trouvent normalement dans les didascalies. Dans un *prasaṅga*, ces informations sont chantées par le *Bhāgavat*. Voici un second exemple, proposé par Gururao Bapat, extrait de la *Bhagavat Gita* :

Dans la bataille entre Karna et Arjuna, Salya, le conducteur du char de Karna, décide d'abandonner son travail et de s'en aller. La chanson suivante décrit l'action : « *jetant son fouet, descendant du char, Salya retourna dans une grande colère. En regardant cela, le père de Maara (Kēīā) dit au frère de Dharma (Arjuna) (...).*

---

<sup>12</sup> Voir *Semiotics of yakshagana*, Dr Gururao Bapat, regional resources centre for folk performing arts, 1998.

<sup>13</sup> *Ibid.*

La première moitié de cette chanson décrit le jeu qui doit être appliqué par l'acteur jouant le rôle de Salya. La seconde moitié de la chanson introduit le conseil formulé par Krishna à Arjuna.

3/ les poèmes qui conduisent à des dialogues improvisés : la majeure partie des poèmes d'un *prasaṅga* appartient à cette catégorie. Dans un premier temps, l'acteur illustre le contenu du poème en le dansant. Puis, au terme de ce passage chanté/dansé, il prolonge et enrichit le poème en improvisant un texte. Ces poèmes informent sur l'identité du personnage qui parle ; en effet, les expressions comme « *dit Arjuna* » ou « *a déclaré Indrajitu* » apparaissent comme des parties de la chanson et sont entonnées par le *Bhāgavat*.



Scène de « Jatayu Moksha »

Le *prasaṅga* est vu le plus souvent sous l'angle de la performance. Il est rarement étudié pour sa dimension littéraire. On ne lit pas un *prasaṅga* comme on lirait une pièce de Molière ou de Shakespeare. Le texte écrit ne contient aucun élément susceptible d'orienter ou de guider la représentation. Ces informations se trouvent ailleurs dans ce que nous appellerons « le texte non écrit ». Dans le *Yakṣagāna*, on parle de *nade* (marche) ou *daari* (chemin). Il s'agit de tous les aspects relatifs à la performance : les divisions en « scènes », les entrées et sorties des acteurs, la manière de développer une danse ou d'improviser un texte, l'utilisation des signes de la main (*mudra*), les déplacements, les postures et les intonations de chaque personnage, etc. Ce savoir se transmet au fil du temps de maître à disciple et diffère sensiblement d'une troupe à l'autre, d'une région à l'autre, d'une génération à l'autre. Certains artistes ajoutent, suppriment, proposent et créent de nouvelles versions. Ce qui a été jugé efficace, ce qui est validé par les pairs fait alors partie de la tradition. Les nouveaux éléments sont adoptés et reproduits, puis à nouveau susceptibles d'être modifiés.

Il existe par conséquent plusieurs *nade* pour un même texte écrit, et donc plusieurs versions jouées de chaque *prasaṅga*. Dans certains cas, les divergences peuvent être très grandes, dans d'autres elles ne sont pas aussi prononcées. Mais généralement, le texte écrit n'est pas considéré comme inviolable. Les besoins de la performance déterminent ce qui doit être conservé et ce qui ne doit pas l'être.

Notons également que certains personnages ne figurent pas dans le corps du texte écrit, bien qu'ils soient très présents lors de la représentation. C'est le cas du clown (*Hāsyagāra*). Ce dernier n'a pas de rôle précis. Il incarne tour à tour le messager, le brahmane, la sentinelle, etc. Aucun poème ou chant du *prasaṅga* ne lui est dédié. Pourtant, au moment de la performance, c'est un élément déterminant. C'est à lui qu'incombe la tâche de faire rire les spectateurs. Il a la liberté de se moquer des personnages puissants, des rois, des démons et des dieux. Il apporte ainsi un contrepoint plus humain à l'ensemble de la pièce. Gururao Bapat note dans le *prasaṅga* « *Kiicaka Vadhe* »:

Pour la première apparition de *Kiicaka* : cette scène est réalisée dans les moindres détails et son caractère est bien établi ici, avec lui apparaît *Vaihaya*, le clown, cette scène ne figure pas dans le *prasaṅga* et le caractère de *Vijaya* ne figure pas dans le texte écrit.<sup>14</sup>

### III. Transmission des textes écrits et non écrits

Par le passé, les jeunes garçons désireux de devenir artiste dans le style *Yakṣagāna* intégraient une troupe. Durant les premières années d'apprentissage, ils effectuaient des tâches diverses et variées tout en observant leurs aînés au moment de la représentation. Le maître enseignait dans un ordre tout à fait aléatoire une danse, un *raga*, un *tala*. Puis, lorsque le maître le proposait, les disciples montaient sur scène et imitaient les artistes avancés. La scène était en réalité le lieu de l'apprentissage par excellence, la véritable « école ». Le prologue était du reste le moment privilégié pour se familiariser avec la scène. À ce propos, Sanjeeva Suvarna<sup>15</sup> semble très affirmatif :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Acteur, danseur et directeur du *Yakṣagāna* Kendra, école de *Yakṣagāna* située à Udipi.



À l'époque il n'y avait pas de système de base pour apprendre le Yakṣagāna. Les élèves répétaient ce que faisait le maître. Si le maître dansait la danse du Kōḍaṅgi, le rupaka tāla alors ils imitaient la danse ou le tāla. Ils apprenaient par petits bouts. Dans le Yakṣagāna Kendra aujourd'hui il y a un système qui a été mis en place pour enseigner les choses dans un ordre plus précis.<sup>16</sup>

De même, Bhat résume l'apprentissage d'autrefois ainsi<sup>17</sup>:

1. Le disciple apprend surtout en imitant et en copiant.
2. La formation n'est ni organisée ni systématique.
3. Les jeunes garçons intéressés rejoignent les troupes comme apprentis et/ou machinistes.
4. Les différents aspects de cet art sont assimilés grâce à l'observation participante et par la pratique collective au sein de la troupe.

Aujourd'hui, la plupart des candidats au métier d'artiste apprennent dans une école ou sous la direction d'un maître pendant la saison des pluies. Bien qu'il y ait toujours de jeunes garçons qui intègrent directement les troupes, cette pratique est de plus en plus rare. Le passage d'un système de transmission à l'autre débuta dans les années 1940, avec l'ouverture de « classes » tenues par des artistes professionnels pendant la mousson où l'enseignement devint plus méthodique et organisé.

Bien qu'un support écrit existe, l'apprentissage du texte comme celui de la danse ou de la musique se fait par oral. Les poèmes qui constituent le *prasaṅga* ne sont jamais appris isolément. De même, les dialogues entre chaque chant et les règles régissant l'improvisation des textes doivent être appris en observant puis en écoutant les artistes confirmés. Ces dialogues sont rarement écrits, exception faite des publications pour les acteurs amateurs.

---

<sup>16</sup> Communication personnelle, février 2013

<sup>17</sup> Propos recueillis par Katrin Binder, *Yakṣagāna Rangabhūmi, the world of the Yakṣagāna stage, drama and theater in Südasien II*, Harrassowitz Verlag, 2013.



Sanjeeva Suvarna (à droite) en répétition avec de jeunes acteurs

#### IV. (Re)création du texte sur scène

La (re)création du texte sur scène met en jeu différents éléments. En premier lieu, le registre linguistique et l'intonation tout à fait singulière semblent avoir été développés uniquement pour le *Yakṣagāna*. En effet, si le *prasaṅga* est écrit dans un Kannada littéraire, enrichi de quelques termes Sanskrit, les dialogues sur scène sont donnés dans une langue plus « archaïque » et plus « fleurie ».

Ensuite, une représentation, lorsqu'elle se prolonge jusqu'aux aurores, permet en réalité d'assister à deux ou trois *prasaṅga*. Pour tenir le public en haleine, la troupe doit alors varier l'intensité et la vitesse des danses, de la musique et du jeu toute la nuit durant. Selon Gururao Bapat :

Généralement, la première moitié de la performance permet d'exposer des états émotionnels (*bhāva*) relativement tranquilles à travers la musique et la danse. Tandis que les événements réalisés dans les petites heures du matin suivent un tempo plus rapide. Nous pouvons dire qu'il y a un changement de vitesse à l'approche de l'aube. C'est la pratique habituelle pour effectuer plusieurs *prasaṅga*. Le second aura généralement un tempo plus rapide. Dans le même ordre d'idée, vers trois ou quatre heures du matin, le chant du *Bhāgavat* est de plus en plus haut (aigu). Par conséquent les joueurs de *maddale* et de *cende* montent constamment l'accord de leurs instruments, pour rester en phase avec la voix du *Bhāgavat*.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Voir *Semiotics of yakshagana*, Guru Rao Bapat.

Enfin, si il n'y a pas de metteur en scène ni de répétition à proprement parler, la pièce qui est donnée à voir est le fruit d'une concertation entre les différents protagonistes et le *Bhāgavat*. Le rôle de ce dernier est décisif. Il choisit les poèmes qui présentent un intérêt. Il informe également les membres de la troupe de l'ajout et/ou du retrait d'un poème, des modes mélodiques et des cycles rythmiques retenus. Ces informations sont déterminantes pour les entrées, les sorties des personnages et les séquences dansés. Pour les passages joués, il oriente pareillement les artistes sur les émotions à développer, sur la façon de dépeindre un caractère en particulier, sur les thèmes à privilégier. Sateesh Kadleya (*Bhāgavat*) explique son rôle de la manière suivante<sup>19</sup>:

Je ne suis pas la seule personne à prendre les décisions. C'est une discussion commune. Mais généralement dans les troupes c'est le *Bhāgavat* qui prend les décisions pour la musique avant la représentation. C'est moi qui choisis les poèmes. Sur la totalité du *prasaṅga*, je choisis vingt, quarante, soixante poèmes cela varie. Le critère est qu'il ne doit pas y avoir de manque dans l'histoire. Le public doit pouvoir suivre l'intrigue même si je ne chante pas tous les poèmes du *prasaṅga*. Et puis dans un *prasaṅga* il y a tellement de personnages, qu'on ne les joue pas tous en général. C'est aussi un moyen de sélectionner.

Cette manière de (re)créer le texte sur scène, les artistes et le *Bhāgavat* l'apprennent de leurs maîtres. Mais la plupart acquièrent ce savoir en faisant. La pratique, la répétition, l'observation impriment en chacun d'eux une sorte de schéma implicite. Cette trame ou canevas se précise et s'enrichit tout au long de leur carrière années après années.

## Conclusion

La (re)création du texte dans le *Yakṣagāna* peut être explicitée ainsi: plutôt que d'apprendre par coeur une pièce ou de répéter inlassablement devant un metteur en scène pour pouvoir un jour interpréter un rôle devant un public, les artistes choisissent une autre voie. La manière de procéder, telle que j'ai pu l'apprendre et surtout l'observer dans la troupe du *Yakṣagāna* Kendra d'Udupi, est que le *Bhāgavat* choisit des poèmes du texte « écrit » – *prasaṅga* qui mettront en valeur telles actions ou telles émotions, que les acteurs élaborent sur scène à partir de ces poèmes un nouveau texte « improvisé ». Le

---

<sup>19</sup> Communication personnelle, février 2013.

passage du texte « écrit » au texte « improvisé » se fait grâce au texte « non-écrit » appelé *nade*. Ce dernier est transmis oralement par le maître. Il se développe grâce à la pratique de la scène, au contact des aînés et finit par s'incorporer.

BIBLIOGRAPHIE

Ashton Martha et Bruce Christie, *Yakṣagāna A Dance Drama of India*, Abhinav Publications, New Delhi, 1977.

Auboux François, *l'Art du Raga, la musique classique de l'Inde du Nord*, Musique ouverte, Minerve, Paris, 2003.

Bertrand Daniel, *La musique carnatique guide d'écoute de la musique classique de l'Inde du Sud*, Editions du Makar, Paris, 2001.

Binder Katrin, *Yakṣagāna Rangabhūmi, the world of the Yakṣagāna stage, drama und theater in Südasien II*, Harrassowitz Verlag, 2013.

Clinquart Isabelle, *Musique d'Inde du Sud petit traité de musique carnatique*, Musique du Monde, Cité de la Musique/ Actes Sud, 2001.

Gorgi Balwant, « Yakshagana », in *Folk Theater of India*, London, 1966.

Gründ Françoise, *Inde du Sud Drames dansés Kathakali, Teru Koothu, Yakshagana*, Collection Inédit, Maison des Cultures du Monde, 1 CD W260096, 1999.

Hegde G. S. *A Peep into Yakṣagāna and Sanskrit Dramaturgy*, Parimal Publications, Delhi, 2003.

Hegde G. S, *Yakṣagāna and it's Sanskrit Sources*, Parimal Publications, Delhi, 1997.

Karanth K. Shivarama, *Yakṣagāna*, Abhinav Publications, New Delhi, 1997.

Pesch Ludwig, *The Illustrated Companion to South Indian Classical Music*, New York, 1997.

Rangacharya Adya, « The Kannada Stage », in *India Drama*, Delhi, 1954.

Ranganath H. K, *The Karnatak Theatre*, Prasārānga, Karnatak University, Dharwad, 1982.

Raghavan V, « Yakshagana », in *Readings on Music and Dance*, Delhi, 1979.

Rao Bapat Dr. Guru, « Tradition and Innovation in Yakṣagāna: Kota Shivarama Karanth and Keremane Shambhu Hegde », *Sangeet Natak*, New Delhi, 1999, p. 3-15.

Rao Bapat Dr. Guru, *Yakṣagaana Performance and meaning a semiotic study*, Regional Resources Centre For Folk Performing Arts, Udupi, 1998.

Upadhyaya K. S, « Yakshagana Bayalata », in *Sangeet Natak Journal of the Sangeet Natak Akademi*, n° 11, New Delhi, 1969, p. 37-51.

Kapila Vatsyayan, « Yakṣagāna », in *Traditional Indian Theatre Multiple Streams*, Delhi, 1980, p. 33-47.

*Yakshagana*, documentation of traditional Deevatige performance of Badagu Tittu, Hidimba Vivaha (Aragina Mane), DVD, 2009.