



HAL
open science

Dums Show

Jean-Paul Débax

► **To cite this version:**

| Jean-Paul Débax. Dums Show. Marges/Seuils, May 2002, Nancy, France. pp.343-353. hal-04692182

HAL Id: hal-04692182

<https://hal.science/hal-04692182v1>

Submitted on 9 Sep 2024

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.

Jean-Paul Débax
 Université de Toulouse

Dumb Show

Texte et paratexte dans le théâtre Tudor

Le thème que j'ai choisi de traiter m'a été suggéré par une réflexion sur le phénomène de la pantomime dans le théâtre d'époque Tudor, qui se situait dans le cadre d'une étude collective et « transversale » (comme il est de bon ton de dire aujourd'hui), et d'un séminaire organisé dans mon université d'origine. La présence dans le théâtre Tudor de tels types de séquences généralement appelées « dumb show » a un caractère éminemment sporadique. Il varie d'intensité selon les périodes. D'autre part, la variété des formes que prennent ces dumb shows, des effets qu'ils induisent et des relations qu'ils entretiennent avec le reste de pièce, disons plutôt le reste du texte imprimé, a passablement déconcerté la majorité des critiques, qui s'abstiennent en général de rechercher les causes de leur existence, ou de définir leur place dans le fonctionnement théâtral.

Ces mêmes critiques sont plutôt pessimistes quant aux chances de succès de telles enquêtes. L'une des plus complètes et des meilleurs études sur le sujet, celle de Pearn (*RES*, 11, 1935), nous rappelle dans son introduction et dans sa conclusion que c'est là un problème délicat, et que « the term 'dumb show' is easier to understand than to define ». Un article de 1912 (F. A. Foster, *Englische Studien*, p. 44) concluait de façon péremptoire : « the best interests of the drama were served by its (the Dumb Show's) disappearance » (p. 17).

Le Français (cartésien) qui aborde l'étude du dumb show peut être spécialement rebuté par ce qu'il dénoncera comme un horrible et condamnable mélange des genres : il le condamnera comme la simple insertion d'un spectacle muet dans un contexte conversationnel dénué de tout attrait visuel. Si cette opposition n'est pas aussi brutalement formulée dans les études sur le sujet, il me paraît que l'emploi même d'un terme spécifique (dumb show), et la focalisation d'un article ou,

plus encore, d'un ouvrage entier sur le concept ainsi créé implique cette dichotomie, et contribue à occulter la place véritable et l'effet sur le spectateur de l'époque Tudor. Cette attitude exclut de surcroît la possibilité de fournir une réponse satisfaisante aux questions posées, en particulier celle de l'importance, disons plus précisément celle de la centralité de ces séquences.

Puisque dans tout médiéviste, il y a un diachronicien qui sommeille, des deux approches possibles : étude des textes dramatiques en synchronie, et recherche des indices cachés parmi les antécédents spectaculaires du drame élisabéthain, je choisirai la seconde voie. Il faut préciser d'entrée de jeu que, contrairement à ce que Pearn présente comme un problème difficile à résoudre, mais qui est par le fait même implicitement considéré comme réel, je tiens cette recherche des origines comme un faux problème. La question : les dumb shows sont-ils dérivés des *intermedii* italiens, ou des moralités anglaises (que, soit dit entre parenthèses, le critique aurait sans doute bien du mal à définir)? ne sera donc pas résolue ici.

En guise d'introduction, je reprendrai très rapidement les conclusions de l'analyse fonctionnelle des dumb shows fournie par Pearn, par ailleurs très systématique et très soigneuse. Il décompte 57 pièces entre 1562 et 1626, comportant 120 dumb shows. Aucun dumb show ne se manifeste entre 1567 et 1587. Il catalogue ensuite en détail les apparitions du présentateur chargé d'expliquer le sens du dumb show, la qualité des personnages (allégoriques ou plus réalistes ; reliés ou non à l'intrigue de la pièce), la place et la fonction de ces tableaux muets. Cette étude fort précieuse pour ses analyses et pour ses classifications, se termine pourtant sur cette étrange conclusion que les dumb shows sont « a means of providing the audience with incident and spectacle », comme si dans les pièces populaires où ils interviennent, les dumb shows avaient pour but exclusif de procurer surprises et revirements dans l'action ; en bref, sont-ils des enjolivements non essentiels, à la fonction majoritairement décorative, subalterne et marginale ?

On pourrait faire ici plusieurs remarques, classiques certes et banales, mais toujours pertinentes. 1° Signaler le caractère lacunaire du corpus dramatique qui est à notre disposition aujourd'hui, et qui met donc en péril tous les comptages et statistiques ; 2° les pièces

provenant de troupes théâtrales ne comportent pratiquement que le texte dit en scène par les acteurs (dépourvu des didascalies ou des descriptions de dumb shows, au cas où le spectacle en avait comporté) ; 3° les dumb shows apparaissent au moment où les pièces commencent à être imprimées pour la lecture, il devient donc nécessaire de suggérer au lecteur la totalité de la représentation théâtrale : le « texte spectaculaire » (*performance text*) ; comme diraient les sémioticiens. Il résulte de cette nouvelle circulation du livre dans certains milieux cultivés que les dumb shows apparaissent (ou semblent apparaître) vers le milieu des années 1560. Il est pensable que le phénomène, ou des phénomènes similaires, aient existé dans des périodes antérieures ; et je voudrais entamer un examen de témoignages (très lacunaires, à n'en pas douter) des XIV^e et XV^e siècles.

Lydgate et les Mummings

Notre époque est souvent désignée comme l'ère de l'image. Mais que dire du XIV^e siècle ? Pensons qu'alors Gutenberg n'était pas né, et que la majorité des citoyens européens étaient illettrés ! Ce siècle a vu le développement des grandes processions triomphales, aussi appelées « Entrées royales », en Angleterre « pageants » ou « ridings ». Ces pageants combinent le défilé proprement dit, rehaussé de costumes chatoyants, d'étendards et de blasons, avec des scènes fixes disposées sur le parcours du défilé, les « tableaux vivants » (en anglais dans le texte). Par la force des choses, ces tableaux sont des scènes figées, où le geste esquissé est indéfiniment suspendu (ou quelquefois répété) pendant tout le temps que le dit tableau est en vue des personnes importantes du défilé, le souveain et sa suite. La scène allégorique ou symbolique peut être présentée par un « poète », souvent installé sur une petite scène à l'avant du tableau, qui explique essentiellement en quoi les actions représentées rendent hommage aux insignes vertus du souverain, ou d'une autre personne honorée. Le spectacle ne va pas sans musique. Quand de tels défilés passent dans la rue, le populaire sort sur les pas de porte pour contempler le spectacle, comme le faisait le cuisinier de Chaucer :

For whan ther any ridyng was in Chepe,
 Out of the shoppe thider he lepe,
 Til that he hadde al the sighte yseyn (4377-79)

Je ne prendrai qu'un seul exemple concret. Dans son *progress* de début de règne (soit 1485), Henry VII fait une étape à York. Il y est accueilli, selon le cérémonial habituel, à l'extérieur de la ville par les corps constitués, les édiles, le clergé, etc., et conduit en procession jusqu'à la porte principale, « Mickle Gate Bar » où, selon le scénario rapporté dans le York House Book (minutes du Conseil Municipal) *at the centre of the citie and first bar of the same shal be craftely conceyvid a place in maner of a heven of grete joy and anglicall armony*. Ce ciel est en réalité un remploi du décor construit pour le Cycle de York. De plus, sous ce ciel s'étend un espace ouvert *full of treys and floures*, où va se jouer, selon la remarquable expression de John Meagher, *a vegetable dumb show*. Premier point, la décoration de cet espace n'est autre que le remploi du Jardin d'Eden qui est le décor de deux pièces du Cycle de Mystères, et l'action qui s'y déroule nous fera assister à la croissance des deux roses, la rose rouge et la rose blanche, qui s'unissent en une seule fleur, la rose Tudor, à laquelle toutes les autres fleurs doivent rendre hommage. Cette apparition des deux roses est réalisée grâce à un procédé déjà utilisé dans la pièce de la Création, à la charge des plâtriers, de même que la révérence d'hommage envers la rose Tudor peut avoir été inspirée de la pièce IV (« Fullers ») du cycle de mystères, sur la création d'Adam et d'Eve où Dieu leur promet que toutes les créatures de la terre s'inclineront sur leur passage (IV, 4-6 et 62). Ces quelques exemples de porosité entre les genres illustrent la circulation des images, des valeurs symboliques, des interprétations du réel entre les différents types de célébrations ; ici entre les spectacles religieux et les entrées royales. Il ne faut jamais oublier que si, d'une part, le souverain est source de tout pouvoir, c'est-à-dire de toute signifiante, d'autre part c'est le même public qui assiste à l'un et à l'autre de ces deux types de spectacles.

Les mystères sont une inépuisable source d'image symboliques, mais il ne semble pas qu'on trouve beaucoup de dumb shows à proprement parler dans des spectacles où la parole est si abondante. Je me tournerai donc plus volontiers vers un genre dont le nom même implique le mutisme, le « mumming ».

Le mumming traditionnel et folklorique est le fait de jeunes gens masqués qui s'introduisent sans mot dire dans les maisons des villageois. Ils proposent une partie de dés aux habitants, se

débrouillant pour les faire gagner pour leur porter bonne chance. Ils balayaient souvent la cuisine avant de quitter la maison.

Il existe aussi un divertissement de cour du même nom. Là aussi les protagonistes sont masqués et muets, mais nous savons peu de choses sur le déroulement d'un mumming aristocratique. Si nous admettons que la description d'un spectacle que fait Lydgate dans son *Troy Book* correspond à un de ces mummings (comme le propose G. Wickham), le mumming pourrait se dérouler à peu près comme suit. L'argument était lu par un poète qui se tenait dans une sorte de petite chaire (*pulpit*), et des acteurs masqués mimaient par des gestes les actions évoquées par le poète. Dans les chroniques, un seul mumming (dont nous n'avons pas le texte) semble avoir eu une ressemblance avec la pratique traditionnelle. Il s'agit du mumming joué à la Noël 1377, au cours duquel un groupe de citoyens avaient proposé à Richard II de jouer sa chance aux dés avant de lui offrir les cadeaux de saison.

Les textes que nous possédons aujourd'hui sont ceux de Lydgate, le moine de Bury. A première vue, ces textes sont quelque peu déconcertants. Longtemps pris pour des poèmes satiriques ou allégoriques, ils sont reconnus aujourd'hui pour être des textes de présentation (*devices*) destinés à clarifier les gestes accomplis par les acteurs muets. Un texte particulièrement clair à cet égard est celui du « Mumming at London », où le poète-présentateur répète à plusieurs reprises l'expression *you may see*, pour désigner les différents personnages et leurs positions et gestes sur l'aire de jeu parmi des éléments de décor : *frome that one syde, you may see [...]*. Ces différents poèmes ne font pas référence à un modèle unique. Deux d'entre eux, en effet, « Bycorne and Chychevache » et le « Mumming à Hertford », sont composés d'un texte de présentation, suivi de deux discours mis dans la bouche de groupes de mummings, qui donc n'étaient plus des mummings muets (ou bien cette *oratio recta* était-elle récitée par le seul poète, comme le faisaient les ménestrels?). L'intrigue du « Mumming à Hertford » est celle d'un fabliau: la rivalité entre maris et femmes pour s'assurer l'autorité dans le ménage. Il est présenté sous forme de débat, comme nous en connaissons beaucoup au théâtre dans le courant du XV^e siècle et au début du XVI^e (dans les œuvres de J. Heywood et de Rastell). Ce genre est tenu par certains comme peu spectaculaire, mais il plonge ses racines au

contraire dans la représentation allégorique muette tout autant que dans les « disputations » d'écoliers.

De ce que nous savons de ces mummings, nous pouvons dégager deux caractéristiques qui vont se retrouver, sous une forme ou sous une autre, dans le théâtre élisabéthain : l'omniprésence du poète (souvent seul détenteur de la parole) assure la relation entre le spectacle, son destinataire et le public – sans oublier le destinataire ultime et extrathéâtral (hommage au souverain). Deuxième caractéristique : ce spectacle réalise le mariage intime et heureux du visuel et de la parole, comme le théâtre ne saura pas toujours le faire dans les périodes ultérieures. La musique n'est pas non plus absente de ce type de spectacle. J'y reviendrai.

Wisdom

Mon deuxième exemple sera la pièce *Wisdom*, en général datée des environs de 1470. Ce texte nous est parvenu dans le MS Macro, où il figure aux côtés de *Mankind* et de *Castle of Perseverance*, trois pièces toutes différentes, mais connues globalement, à tort et bien inutilement, comme des « moralités ». *Mankind* est une pièce de dialogues, de mots, de jeux de mots, d'humour et de polissonneries, qui évoque un monde étudiant à la parole libre et acérée. En revanche, le *Castle* et *Wisdom* sont des pièces à grand spectacle. Mais, alors que *Castle* est consrui sur une métaphore guerrière – le combat des vices et des vertus qui se conclut par le siège d'un château –, *Wisdom* est constitué d'une succession de processions, de chants et de danses, donc un spectacle exceptionnellement visuel, fondé sur un contraste entre des visions de sérénité et des périodes de perturbations qui, comme les diableries des Mystères, se situent à la jointure entre de vrais désordres et les impératifs d'un spectacle maîtrisé.

En premier lieu, ce spectacle appelé *Wisdom* est caractérisé par la richesse des costumes, les didascalies nous en donnant des descriptions minutieuses et détaillées. *Wisdom*, Sagesse, c'est-à-dire la figuration d'un Christ triomphant, apparaît, probablement siégeant sur un trône doré, vêtu du manteau pourpre des empereurs doublé d'ermine, autre attribut royal. Sa perruque et sa barbe sont aussi de drap d'or « bouclé » (*sypres*) ; il tient dans la main gauche l'orbe doré surmonté d'une croix, dans l'autre main le sceptre royal. Son costume

situé aussi le deuxième personnage, Anima (l'âme) dans le cercle de la royauté : robe de drap d'or, doublée de fourrure. Sur cette robe blanche, un manteau noir. Milla Riggio (*Wisdom Symposium*, p. 110) explique que cette alliance du blanc et du noir rappelle le costume des Reines à la veille du couronnement, le noir symbolisant la pénitence nécessaire à la préparation de ce quasi sacrement qu'était le couronnement. Il est probable que ce symbolisme était particulièrement lisible et frappant pour les aristocrates de l'entourage royal (cf. les quatre filles de Dieu du Procès de Paradis dans *Castle*, et la couleur de leurs robes). Anima a une suite composée de cinq vierges qui représentent les cinq sens, elles aussi habillées en blanc (104), et portant perruques (peut-être également de *cypres*, comme celle du Christ). Toutes ces robes seront maculées, peut-être déchirées pour signifier la chute dans le péché après la tentation exercée par Lucifer : *Anima apperyth in the most horrybull wyse, fowlere than a fende* (902).

Le tentateur signale sa fourberie par un déguisement : avant de se lancer dans son entreprise diabolique de séduction, il quitte son costume de Lucifer, celui du diable des Mystères, et découvre un habit caché de courtisan à la dernière mode (*galont*, 380). La déchéance des trois parties ou « Puissances » (*Mights*) de Anima sera symbolisée par l'entrée en scène d'une suite de six personnes pour chacune d'entre elles, qui les signalent comme étant des fonctionnaires malhonnêtes de la Cour (barbes rouges pour certains, chapeaux de *Maintenance* – correspondant à « abus de biens sociaux »), accompagnée de musiques profanes, trompes, cornemuses et binious. Avant l'intervention diabolique les scènes sont ponctuées de sereines processions et d'hymnes sacrées (*Here in goyngge owt the fyve wytys singe Tota pulcra es, etc., they goyng befor, Anima next [...]*, 324) ; après cette intervention, ce sont des chansons profanes (chacune des trois Puissances se dit désireuse de se livrer à l'insouciance, aux plaisirs, à la débauche, au mensonge et à la mode du jour (552-620), et aux danses désordonnées et lascives (685, 708, 717, 746 et 777), et les derniers vers de la scène prononcés par Will, nous suggèrent le spectacle d'un carnaval bruyant et spectaculaire :

Mery, mery, all mery þan be we,
Who þat ws tarythe curs have he and myn (871-2)

L'horreur du péché est rendue sensible par un véritable dumb show, qui nous montre sept petits diables sortant du manteau *horrybyll* (déchiré ? décoré des flammes de l'enfer ?) de Anima, pour y retourner en courant lorsque Anima se repent de son péché (977, *Hic recedent demones*). Cette contrition s'exprime par un cantique, *Magna velud mare contricio [...]*, chanté *in the most lamentabull wyse, wyth drawte notys* (notes traînantes ?) *as yt ys yssongyn in the passyon wyke* (996), pendant que se déroule une procession funèbre.

Nous avons la grande chance d'avoir un texte de *Wisdom* très soigné, comportant des didascalies exceptionnellement détaillées qui font apparaître le riche spectacle qui correspond aux dialogues, alors qu'ailleurs seuls les dialogues sont à notre disposition aujourd'hui. Ces didascalies permettent de discerner la parenté entre *Wisdom* et les Mystères latins chantés, tels que ceux qui étaient représentés à l'abbaye de Fleury/Loire, et ainsi de relier la production anglaise à la tradition spectaculaire continentale. *Wisdom* porte aussi témoignage d'un principe de composition en alternance : comme dans les mystères alternent discours formels et actions physiques muettes (mais avec musique évidemment, clairon, tambour, etc., par exemple dans le *Mystère du siège d'Orléans*), ici le tableau vivant et les figures chorégraphiques alternent avec le discours didactique, proche du sermon, les deux modes théâtraux étant reliés par des liens sémantiques : le tableau, ancêtre du dumb show élisabéthain, pouvant constituer une anticipation, une reprise ou une expansion du contenu du discours.

Les pièces domestiques et autres

Telles sont les relations qui ont été analysées entre l'intrigue dite principale et les dumb shows dans le théâtre d'époque élisabéthaine, en particulier dans les pièces historiques. En effet, cette catégorie de pièces avait remplacé les pièces religieuses, après l'interdiction dont ces dernières avaient fait l'objet sous Elisabeth, et ainsi le patriotisme était devenu la nouvelle religion nationale. Mais à l'extrême fin du XVI^e siècle un nouveau genre populaire s'installe : la pièce relatant des cas de meurtres dans un contexte bourgeois. Dans *A Warning for Fair Women* (1599), ce thème « réaliste » ne reçoit pas un traitement mimétique. La pièce s'ouvre sur la fameuse induction qui consiste en

une conversation entre Tragedy, Comedy et History (la pièce historique). Le mot « conversation » est assurément mal choisi en raison de ses connotations familières et réalistes. Ces trois personnages représentent des abstractions, ni morales ni religieuses, mais plutôt esthétiques, introduisant dès le début une dimension métadramatique. Chacune de ces abstractions porte un attribut représentatif : la pièce historique, tambour et oriflamme, la comédie un violon et la tragédie, un fouet et un couteau, comme des figures d'emblèmes ou des danseurs dans les *disguisings*. A la fin de cette induction, la Tragédie restée seule en scène va devenir à la fois définition, témoin et sujet de la pièce qui va suivre :

Yet what I am, I will not let you know
 Untill my next ensuing scene shall show. 95-6

Au vers 755 la Tragédie reparait pour relancer l'intérêt du spectateur, lui promettant qu'on va bientôt arriver au plat de résistance, la réalisation du crime, au cours d'un dumb show en bonne et due forme où figurent tous les procédés que les spectacles du passé avaient expérimentés : musique, accessoires funèbres, banquet sanglant (*bloody banquet*) servi par des furies, danse macabre et personnages allégoriques qui se mêlent aux personnages de l'intrigue pour mimer les actions à venir. Le dumb show se termine sur le sommeil des personnages, suggérant ainsi un état onirique qui peut être symbolique de l'illusion théâtrale. La longueur de ce dumb show (786-853, soit 67 vers, auxquels s'ajoutent les silences inclus correspondant à du mime), fait de ce passage un tournant principal de la pièce, un élément fondamental de son économie dramatique. Tragedy y joue le rôle de présentateur / commentateur, qu'elle partagera plus loin (1250) avec Lust. Ces apparitions non-naturalistes (terme que je préfère à dumb show) accompagnent la pièce (1736-83 ; 2549-65) jusqu'à son dénouement, expliquant, commentant, distanciant l'action, transformant le meurtre en spectacle et en leçon.

Warning marque la période de gloire du dumb show, mais de nombreuses pièces qui n'en comportent pas (ouvertement) utilisent néanmoins des accessoires et des procédés semblables. Par exemple, la fonction de meurtrier, qui peut paraître dans le dumb show ou dans la pièce elle-même. *Apius and Virginia* (1560) et *King Cambises* (1569) ont un personnage abstrait nommé Murder. Des *murderers* paraissent dans le dumb show de *The Battle of Alcazar* (1589), l. 35,

qui ressemblent étrangement à ceux convoqués par Macbeth pour assassiner Banquo. Mais Shakespeare les a naturalisés, leur a donné un corps qui leur permet d'accéder à un semblant d'existence : *we are men my liege* (jouant sur la subtile ambiguïté du mot *man*) : Macbeth répond : *Ay, in the catalogue ye go for men* (III, i, 90-1) ; de plus, ils paraissent dans trois scènes différentes. Cette intimité ainsi construite avec les meurtriers rendra le meurtre de Banquo d'autant plus frappant.

Un accessoire favori du dumb show est le banquet ; le banquet symbole d'union et de convivialité, ou à l'inverse (*bloody banquet*) de présence infernale, diabolique et fatale. Dans *The Battle*, le banquet constitue l'essentiel du dumb show situé avant le quatrième acte (1065), où il prédit la fin tragique du sinistre Maure (Mully Mahamet). Le banquet apparaît aussi dans le premier dumb show de *Warning*, avec la même signification ; le service y est assuré par des furies. Shakespeare a aussi détourné cet accessoire. Dans *Macbeth*, il commence comme une fête, mais dans le contexte de deux meurtres (celui de Duncan et celui de Banquo) et l'irruption d'un spectre il est confirmé dans sa fonction de « bloody banquet », d'autant plus que Duncan avait dit prophétiquement, utilisant une expression chargée d'une sinistre ironie : *it* (la nouvelle gloire de Macbeth) *is a banquet to me* (I, iv, 56). Ces propos se trouveront confirmés dans cette scène de banquet funèbre par la présence d'un certain Banquo.

Un dernier exemple shakespearien : dans *Hamlet*, la juxtaposition d'un dumb show et de la scène enchassée est un cas original de redoublement, ajoutant à l'étrangeté d'une inclusion dramatique jouée dans un style vieilli et donc surprenant en soi. Le cas le plus subtil me semble être illustré par l'apparition du fantôme au premier acte. Dans la scène I, iv, le spectre apparaît mais reste muet. Ce qui est remarquable est que cette action a été préparée par la nouvelle que le spectre est apparu à Horatio la nuit précédente, et plus tôt encore (scène ii), par le récit fait à Hamlet de ses deux apparitions antérieures. La « réalité » de l'illusion dramatique est encore plus brouillée par la confiance de Hamlet faite à Horatio, qu'il croit « voir » son père à ce moment même (un peu avant l'apparition) dans son imagination ; et par la scène où le spectre parle à son fils comme un personnage (presque) normal, dans le cadre de la convention affirmant l'existence du surnaturel. Toute la gamme allant du

conventionnel le plus abstrait, verbal, jusqu'à une réalité magique ou traditionnelle (le spectre identifié comme revenant) est rendue compréhensible par l'habitude qu'avait le public de sauter ainsi sans transition d'un niveau de représentation à un autre.

Ma conclusion, provisoire, sera :

1° que le dumb show n'est pas un phénomène isolé, ni un procédé « discret » (comme disent les linguistes), mais doit s'envisager dans un ensemble de procédés théâtraux qui incluent la disposition des personnages, les costumes, la gestuelle, les accessoires et la musique.

2° que le dumb show doit s'étudier en liaison avec la parole, que ce soit celle du présentateur/commentateur ou les dialogues ; ces moyens d'expression n'étant en aucun cas antinomiques.

3° que l'histoire des spectacles du Moyen Age tardif nous enseigne que le spectaculaire a toujours été le moteur et le but des différents jeux et divertissements, plutôt que la parole, et donc, que les procédés visuels, l'utilisation de la danse et de la musique, loin d'être maginaux sont, pour la période considérée, au cœur même de la création théâtrale.