

L'herbe collée à mes coudes respire le soleil

(extrait du Dossier pédagogique Collège au Cinéma 2008-2009 élaboré par Cinémas 93)

Générique

Réalisation : Jérôme Descamps – **Image** : Pascal Lagriffoul – **Son** : Arnaud Azoulay – **Montage** : Odile Bonis – **Interprétation** : Carine Jiya, Patrick Azam – **Production** : Wacky Films – **Pays** : France – **Année** : 2006 – **Durée** : 6mn – **Format** : 35 mm – Couleur / Noir et Blanc

Résumé

Rencontre métropolitaine entre deux personnes aux bras sensibles.

Analyse

Il s'agit d'un court métrage de 6 minutes qui présente un grand nombre de caractéristiques du cinéma expérimental. Le travail de la pellicule notamment, qui oscille entre le noir et le blanc et la couleur (auxquelles sont attribuées des valeurs émotionnelles), des incrustations de plans dont la nature géométrique l'emporte sur la dimension informative (défilement de l'environnement tunnel au travers de la fenêtre de la rame du RER), l'absence de forme dialoguée, la bande sonore qui associe des couches de son réelles (bruits du RER, bruits d'eau) à de la musique, la distorsion du ronronnement du wagon qui évoque aussi le défilement de la pellicule dans le projecteur, constituent les marqueurs du genre expérimental dans le film. La forme du film est aussi importante que le fon. La matière constitutive du cinéma, au lieu d'être gommée comme dans la plupart des films dont la narration est classique, est mise en avant, attirant l'attention du spectateur sur des aspects normalement camouflés (les teintes de l'image, une bande son rugueuse ou décalée par rapport à l'image).

L'image est granuleuse et s'oppose à une image lisse. La bande son, quant à elle, privilégie les grincements et la superposition des sons ; elle contribue à transfigurer l'extrême banalité du lieu dans lequel évoluent les personnages. Dans le générique de fin, le film est d'ailleurs dédié au cinéaste Jonas Mekas, l'une des figures du cinéma expérimental.

Cependant, *L'herbe collée à mes coudes respire le soleil* ne quitte pas totalement le domaine de la narration linéaire puisque le film raconte une brève rencontre épidermique entre 2 personnages. Il ne s'agit donc pas d'un film purement abstrait mais d'un travail sur la forme du récit proposé par le réalisateur. Comme les personnages n'échangent aucune parole et se regardent à peine, l'image et le son sont chargés d'exprimer l'intensité de l'instant en quelques plans. Le générique évoque aussi l'origine du titre du film disproportionnellement long par rapport à sa durée : un haïku écrit par le poète Osuga Otsuju. Le film s'inscrit donc dans une double filiation, à la fois cinématographique (le cinéma expérimental de Jonas Mekas) et littéraire (la forme du haïku dont la vocation consiste, comme le film, à magnifier l'instant présent).

L'intérêt du film consiste à transformer l'univers du RER, banal et morne, en un terrain d'aventure possible. En l'espace de quelques secondes, le contact qui s'établit entre les deux personnages révèle la poésie cachée de la réalité

quotidienne. Au début du film, le héros est assis, seul, dans la rame du RER, le regard vague et perdu, bercé par le rythme lancinant du wagon et comme anesthésié. Son regard n'accroche aucun élément précis. Puis une femme s'installe à ses côtés. Quelques gros plans insistent sur les zones de contact involontaires entre leur corps. Des couleurs chaudes envahissent peu à peu le noir et blanc : le rouge et le jaune notamment. Leurs bras nus se touchent et le mouvement du RER engendre un frottement de leur peau l'une contre l'autre, qui s'apparente à une caresse. Mais aucun d'eux ne semble tirer profit de la situation, leur rencontre charnelle est un pur accident du hasard. Il se passe quelque chose d'indéfinissable entre eux, un instant suspendu qu'ils laissent se développer et qui leur apporte une plénitude inattendue. L'opposition entre noir et blanc et couleurs dans le film fait écho aux différences entre les deux personnages : la couleur de leur peau (blanc et noir), leur appartenance culturelle (occidentale et africaine), la différenciation sexuelle de l'homme et de la femme.

Sur le plan de la construction, le film se découpe en 3 séquences : l'attente, la rencontre, la chute. Il se compose d'un grand nombre de plans fixes courts qui s'enchaînent sur un rythme saccadé alors que les personnages sont immobiles et que le scénario se limite à quelques mots : un homme rencontre une femme dans le RER.

Découpage

- 00** Carton générique « Wacky Films »
- 0'14** Ecran blanc. Bruits d'appareil (installation de la pellicule dans la caméra par exemple).
- 0'30** Ecran blanc « Wacky Films présente ». Début d'un morceau de musique, voix de femme.
- 0'35** Plan d'ensemble du quai du RER. Un pilier coupe l'image en 2. Le RER quitte le champ par la droite. La femme continue à parler.
- 0'38** Ecran blanc. Bruit de pellicule défilant sur un projecteur, qui se confond avec le bruit du RER.
- 0'52** L'image qui correspond au son du RER apparaît. Plan large du RER qui s'engouffre dans le tunnel noir.
- 0'56** Plan genoux d'un homme assis de face sur un strapontin dans le RER, le sac posé sur une des jambes. L'image blanchit.
- 1'02** Plan de l'homme de ¾ face, assis à une autre place.
- 1'04** Plan poitrine de l'homme de profil. On entend le son du RER et quelques notes de musique.
- 1'10** Plan de la vitre dans laquelle défile le tunnel éclairé par quelques néons avec en surimpression l'intérieur de la rame qui se reflète aussi dans la vitre.
- 1'16** Gros plan de l'homme de profil. Il appuie son visage sur la main gauche et regarde à l'extérieur, dans le tunnel. On voit le reflet de son visage dans la vitre. Les notes de musique s'interrompent. On se rapproche peu à peu du personnage, comme pour mieux le connaître. Il est dans une attitude passive et dans une posture d'attente.

- 1'23** Plan serré de l'intérieur du RER et aperçu du quai au travers des vitres, avec en amorce sur le bord gauche du cadre la tête de l'homme. C'est presque un plan subjectif.
- 1'28** idem plan 1'02. L'homme de $\frac{3}{4}$ face soutient sa tête de sa main gauche. Les notes de musique reviennent. Bruit des portes qui s'ouvrent, légèrement amplifié. La rame s'est arrêtée.
- 1'36** Plan large de l'homme dont on aperçoit la tête, une femme est assise à ses côtés. A droite du cadre un homme lit le journal. Jusqu'à ce plan le wagon était désert.
- 1'47** Gros plan en plongée des bras de l'homme et de la femme posés l'un près de l'autre. Une tâche de couleur à peine marquée apparaît, puis disparaît au niveau de leurs mains.
- 1'52** Plan épaule des 2 personnages de face, avec en amorce à droite la tête du figurant.
- 1'58** Gros plan des épaules et avant-bras l'un contre l'autre. Ces plans fixes oscillent toujours en fonction des mouvements de la rame. Plus les plans sont serrés, plus le mouvement est perceptible. La série de gros plans isole les parties des corps de l'homme et de la femme au contact l'un de l'autre et crée le sentiment d'une intimité naissante.
- 2'01** Gros plan des coudes qui s'effleurent qui correspond au titre du film. Le plan est si proche qu'on discerne la pilosité, le grain de la peau. La couleur réapparaît depuis le centre de l'image, comme une métaphore des émotions tactiles qui s'emparent des personnages.
- 2'09** Gros plan du visage de l'homme de $\frac{3}{4}$ face sur le bord droit et d'une partie du visage de la femme sur le bord gauche. Ils ne se regardent pas mais leur attention l'un à l'égard de l'autre est son point maximum. La couleur revient.
- 2'13** Gros plan du visage de la femme, elle tient les yeux baissés, ses traits sont détendus. La couleur envahit l'image.
- 2'18** Plan des lumières qui se reflètent sur le plafond de la rame.
- 2'22** Plan large des 2 personnes face à la caméra. Une dominante jaune envahit l'image, comme un rayon de soleil improbable.
- 2'24** Gros plan de l'intérieur du wagon, avec en amorce les têtes des 2 personnages et la lumière jaune dont l'intensité varie, puis disparaît.
- 2'26** Gros plan de l'homme de $\frac{3}{4}$ face qui regarde par la fenêtre et fondu au jaune (normalement, c'est un fondu au noir que l'on utiliserait).
- 2'29** Gros plan en plongée des bras, en couleurs.
- 2'31** Plan de défilement se reflétant sur la vitre, peu identifiable et qui tend à l'abstraction géométrique.
- 2'33** Gros plan du visage de la femme de profil au premier plan et second plan, moins net le visage de l'homme. D'abord en couleurs, puis en noir et blanc.
- 2'37** Plan noir et rouge, cette fois de l'extérieur du train. Les wagons défilent et évoquent la pellicule. Fondu au noir.
- 2'41** Gros plan du visage de l'homme, de profil : son visage est très détendu, presque extatique.
- 2'44** Plan de défilement à travers la vitre du RER.
- 2'45** Gros plan identique au plan 2'33, qui vire au rouge. Rougissement de l'image qui témoigne du paroxysme des émotions ressenties par les personnages.

- 2'51** Plan de défilement vitre gris : fort contraste avec le précédent. Il devient noir, puis le quai du RER apparaît.
- 3'00** Gros plan du visage de la femme, de face, encadrée par les barres qui surmontent les banquettes. Elle sourit légèrement, lèvres entrouvertes. Un rayon rouge traverse le cadre de la droite vers la gauche.
- 3'06** Plan des écrans vidéo dans le tunnel du RER (3 écrans alignés verticalement).
- 3'10** Gros plan du visage de l'homme de profil. Ce plan et le suivant sont en couleurs.
- 3'12** Gros plan du visage de la femme, de profil.
- 3'14** Plan d'ensemble du quai, en noir et blanc.
- 3'17** Gros plan des bras l'un contre l'autre, noir et blanc, comme si le plan précédent avait déteint sur celui-là. La normalité revient, après ce moment de grâce. Le mouvement de frottement des bras est plus net.
- 3'22** Plan vitre avec défilement de l'extérieur ; c'est la couleur qui domine cette fois.
- 3'24** Gros plan en couleurs des mains des 2 personnages, qui bougent très légèrement.
- 3'25** Plan vitre défilement, cette fois presque noir.
- 3'26** Gros plan des mains, couleurs accentuées, saturées.
- 3'27** Plan vitre défilement, noir. L'accélération de l'enchaînement des plans attire l'attention du spectateur sur la rencontre entre les 2 personnages.
- 3'29** Gros plan des bras avec irruption d'une dominante rouge, avec flash.
- 3'30** Gros plan de l'intérieur de la rame avec les têtes des personnages en amorce. L'apparition du jaune efface presque l'image d'origine. Au moment où l'homme tourne un peu la tête vers sa voisine, l'image repasse en noir et blanc.
- 3'31** Gros plan des bras, en rouge.
- 3'32** Plan intérieur rame, sans les personnes. D'abord rouge, puis repasse en noir et blanc.
- 3'34** Gros plan du visage de la femme, de profil, souriant. Noir et blanc puis couleurs, qui virent au jaune, comme ensoleillé.
- 3'38** Gros plan du visage de l'homme de profil en jaune qui vire à la couleur et pâlit jusqu'au noir et blanc.
- 3'43** Gros plan des mains de profil avec un filtre violet.
- 3'45** Gros plan du visage de la femme, de profil, elle baisse les yeux. Jaune et rouge, fondu au noir, puis rouge, puis l'image réapparaît. La musique revient et le son du métro disparaît.
- 3'54** Gros plan qui mesure l'espace entre les têtes des personnages avec effet de surcadrage. Le plan passe de la couleur au noir et blanc.
- 3'58** Plan du RER en noir et blanc avec surimpression d'une tâche rouge. Le plan se fige et la tâche rouge disparaît.
- 4'05** Plan serré en couleurs de la femme de profil se dirigeant vers la porte de la rame et en amorce à gauche, de dos, la tête de l'homme. Au moment où elle quitte le RER et sort du champ, l'image vire au gris. Le charme est rompu.
- 4'10** Plan serré des 2 personnages de face, couleurs, rougit puis repasse en couleurs classiques. Elle quitte la rame. L'homme la suit des yeux. L'image vire au noir et blanc. Effet de répétition de la mise en scène avec un autre angle de prise de vue. Ces 2 plans permettent de

retranscrire les points de vue des 2 personnages et marquent la fin de leur rencontre éphémère.

- 4'22** idem 4'10 (le moment où elle quitte la rame) en rouge et jaune.
- 4'25** idem 4'10 avec l'homme seul. Noir et blanc.
- 4'29** Gros plan du bras de l'homme qui tâtonne comme pour chercher la femme qui a quitté le wagon. Noir et blanc.
- 4'31** Plan d'ensemble très géométrique de 2 escalators. Pas de figurants.
- 4'35** Travelling en gros plan qui remonte de la main de l'homme vers l'épaule et s'arrête sur le visage dont on ne voit que la moitié. Il pose la tête contre la vitre, comme s'il cherchait lui aussi à quitter le cadre ou dans un mouvement de découragement.
- 4'50** Plan serré sombre du quai avec des voyageurs qui circulent. Flashes jaunes et rouges.
- 4'52** Gros plan noir et blanc du visage de l'homme de face, souriant des yeux. L'image vire au rouge, au jaune puis fondu au blanc.
- 4'59** Gros plan de la main de l'homme qui apparaît à peine. Puis l'image blanchit pour laisser apparaître le générique. On entend une voix de femme, qui prononce peut-être le haïku.

Caroline Parc

MEKAS JONAS (Né en 1922)

De par ses activités protéiformes (cinéaste, critique, distributeur de films, organisateur de structures de diffusion indépendantes), Jonas Mekas est à la fois la conscience, le fédérateur et le chroniqueur du cinéma expérimental américain. Il parachève le travail de Maya Deren en fondant en 1962 la Film-Makers' Cooperative, qui jouera un rôle capital dans la constitution du mouvement underground américain. Il crée, en 1955, avec son frère Adolfas, la revue *Film Culture* et devient responsable de la rubrique « Movie Journal » dans *The Village Voice* (1958-1976). Il légitime le *Journal filmé (Diary)* en tant que catégorie majeure du cinéma d'avant-garde et lui trouve un langage approprié (conçu à base de collage, ou *cut up* visuel, mais débarrassé du symbolisme encore présent chez les *filmmakers* de l'époque), capable de témoigner de son aventure personnelle et de celle de ses compagnons de route.

Jonas Mekas est né dans le village de Semeniskiai (Lituanie). Son activité de cinéaste et son statut de conscience de l'avant-garde américaine contemporaine sont inséparables de sa vie et de son itinéraire intellectuel. Journaliste et poète dès les années 1940, il est envoyé avec son frère Adolfas dans un camp de travail près de Hambourg puis connaît, après la guerre, les camps de personnes déplacées, avant de débarquer à New York le 29 octobre 1949. Il achète rapidement une caméra Bolex 16 mm et commence à filmer la communauté d'émigrés lituaniens du quartier de Williamsburg. Après une tentative de montage de ce matériau en 1953, dans le but de montrer la dure condition de vie de ses compatriotes, il s'installe à Manhattan, suit les cours de Hans Richter, commence à rencontrer artistes, écrivains et cinéastes, et fonde la revue *Film Culture*, destinée alors à défendre un cinéma d'auteur. Ce n'est que tardivement, en 1975 et sous le titre *Lost, Lost, Lost*, que Mekas montera cette page de son journal qui concerne ses années d'apprentissage aux États-Unis (1949-1963). Les plans du début sont quasi documentaires et en noir et blanc. Petit à petit, lorsque l'on passe des images des émigrés aux portraits d'artistes, la couleur apparaît et le style de l'auteur se précise : son filmage est fluide et mobile, il croque une scène, une personnalité, par une mosaïque de visions brèves constituées de gros plans ou de plans éloignés, de recadrements, dans un montage haché. Amorces ou fins de bobines demeurent dans la version finale de ses films et font partie de la texture inimitable de l'œuvre. L'ensemble est toutefois organisé dans une optique proche de la narration : les films comportent de mini-chapitres et, souvent, la voix traînante du cinéaste commente les faits.

Bien qu'il archive les futures pages de son journal filmé depuis son arrivée aux États-Unis, Mekas ne semble pas, dans un premier temps, les destiner à un public, et encore moins songer à les organiser en ensembles signifiants. Il se méfie des films expérimentaux : il veut promouvoir un type de cinéma proche de la Nouvelle Vague française et fonde, dans cette optique, en 1960, le New American Cinema Group, avec, entre autres, Shirley Clarke, Peter Bogdanovich. Il tourne en 1961, un peu à la Cassavetes, *Gun of the Trees*, déambulation de deux couples (un blanc et un noir) dans Greenwich Village. En 1964, avec le Living Theatre, il réalise *The Brig*, sur le sort effroyable de Marines dans une prison de haute sécurité. Mais, entre 1960 et 1964, les positions de Mekas sur le cinéma

expérimental changeant. Il s'aperçoit que de nombreux membres du New American Cinema Group ne pensent qu'à faire carrière. En 1961, la mort de Maya Deren et le respect qu'il avait pour ses efforts visant à faire reconnaître ce type de films, le rapprochent un peu de sa tribu. L'année suivante, il découvre, fasciné, le travail de Stan Brakhage. Il fonde alors la Film-Makers' Cooperative, qui accepte de prendre en dépôt et de louer les films expérimentaux. Il poursuit ses efforts en créant en 1964 la Film-Makers' Cinematheque (spécialement consacrée à la conservation des films indépendants) puis, en 1970, l'Anthology Film Archives, qui adjoint aux films expérimentaux les grands classiques (Eisenstein, Cocteau) pour montrer leur parenté face au cinéma commercial hollywoodien. En 1964, il est arrêté pour avoir projeté *Un chant d'amour* de Jean Genet et *Flaming Creatures* de Jack Smith.

Toutes ses expériences le conduisent à monter, en 1969, son premier journal filmé, *Walden-Diaries, Notes and Sketches*, qui concerne les années 1964-1968, période de bouillonnement créatif pour l'auteur et pour l'avant-garde américaine, et qui se situe donc juste après celle de *Lost, Lost, Lost*. Les principaux artisans de l'avant-garde (Sitney, Brakhage, Kubelka, Snow, Warhol) sont présents, mais le film ne fait pas du tout office de manifeste. Toutes ces personnes sont filmées dans l'intimité – souvent dans les intertitres ne figurent que leurs seuls prénoms –, comme une grande famille. Mekas garde cette approche pour rendre compte, dans *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), de ses retrouvailles, après vingt-cinq ans d'absence, avec ses proches. Des plans filmés au début des années 1950 et d'autres à Vienne en 1971, avec son ami Kubelka, enserrant la partie centrale, constituée d'une myriade de petites séquences tournées en Lituanie.

Tandis qu'il développe son journal filmé avec *He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life* – qui concerne les années 1969-1985 – et *Birth of a Nation* (1997), qui va de 1955 au milieu des années 1990 et présente ses amis artistes comme la « nation du cinéma même », Mekas réutilise aussi ses matériaux pour tracer de lyriques portraits filmés d'amis : *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1990, hommage au compagnon qui venait de mourir) ou *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992, sur un des animateurs du groupe Fluxus). La force de Mekas est d'avoir fait du milieu artistique américain des années 1960 à 1990 une communauté en continuelle expansion, ce qui lui permet d'alterner saga autobiographique et petits instantanés et de montrer comment le cinéma expérimental a été à l'écoute des avant-gardes multidisciplinaires.

Raphaël Bassan, Encyclopédie Universalis

Cinéma expérimental

Le cinéma expérimental est un art se situant quelque part entre arts plastiques et cinéma traditionnel. C'est un art en marge de l'industrie et du système commercial. Souvent esthétiquement hors-norme, il n'obéit pas à des règles pré-définies.

Une difficile classification

Comme pour toute discipline sa définition peut être sujette à discussion. De nombreux termes ont d'ailleurs servi à désigner tout ou partie du cinéma expérimental (cinéma pur, cinéma absolu, cinéma d'art, cinéma underground...)

On pourrait dire qu'un film est expérimental dès lors qu'il est conçu hors de l'industrie du cinéma, ou si c'est un film dont "les préoccupations formelles sont au poste de commande", au lieu d'être fondé sur des préoccupations industrielles, économiques, commerciales, littéraires, théâtrales, narratives, etc. Le cinéma expérimental va à contre-courant des normes cinématographiques habituelles, notamment en matière de durée, avec des films de 25 heures (*Four Stars*, d'Andy Warhol) ou d'1/24 seconde (*Le Film le plus court du monde*, d'Erwin Huppert), ou de narration (*Empire*, de Warhol, est un film de huit heures constitué de bobines mises bout à bout et cadrant en plan fixe l'Empire State Building).

Le cinéma expérimental a des courants et des écoles. On peut citer par exemple le cinéma underground, le cinéma structurel, l'école du corps, ou les recherches de l'Oucipo sur la cinématographie potentielle.

L'histoire du cinéma expérimental commence avec le précinéma, et court jusqu'à aujourd'hui, constituant ainsi un pan entier du cinéma. Ce cinéma parallèle, ce deuxième cinéma, encore assez peu connu, était depuis sa scission d'avec le cinéma commercial et industriel, vers les années 30, presque totalement absent des histoires officielles du cinéma. Ce n'est paradoxalement qu'avec l'arrivée du numérique, dans les années 2000, que le cinéma expérimental ressort enfin de l'ombre, grâce notamment aux nouvelles technologies d'affichage et de réalisation en direct qui permettent une collaboration étendue avec d'autres disciplines, en premier lieu, la musique et la danse.

Aujourd'hui, une ouverture possible se trouve dans l'art contemporain sous la forme d'installation vidéo ou pellicule, ou encore d'investissement direct de la salle de projection comme dispositif symbole du cinéma. On peut pour cela citer les artistes Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Matthew Barney, Isaac Julien, Douglas Gordon...

Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

Interview de Jérôme Descamps

Question 1 : D'où est venue l'envie de faire ce film?

Ce film est une histoire autobiographique et le fruit de circonstances inattendues. La rencontre entre les deux personnages reflète une réalité quotidienne dans laquelle chacune peut se reconnaître. Amélie, la productrice du film avait sous la main une caméra Bolex et de la pellicule. Comme le ressort de la caméra était cassé, les prises ne duraient pas plus de 30 secondes. Le tournage s'est fait sans budget et sans autorisation, de manière spontanée et dans un climat très joyeux.

Question 2 : Quelles sont les principales difficultés rencontrées lors de la mise en oeuvre du projet?

La seule difficulté est dû au fait que le tournage s'est fait sans autorisation pour le lieu : le RER A un dimanche matin. De plus il s'est déroulé au moment où le plan vigipirate était réactivé. L'équipe s'est donné rendez-vous à 6h30 aux Halles et le tournage a duré une matinée. J'avais effectué auparavant quelques repérages pour trouver la bonne rame de RER : design et conditions d'éclairages optimales dans la mesure où aucun éclairage supplémentaire n'était possible. Ensuite il suffisait d'attendre la bonne rame qui ne passait que toutes les 12 minutes. L'équipe réduite composée de 9 personnes était dispersée pour éviter d'être repérée.

Question 3 : Quelles différences faites-vous entre la forme courte et la production de longs métrages?

Pour l'instant je n'ai jamais réalisé de long métrage. Mais j'ai reçu une aide au développement pour produire un long métrage, dont l'écriture est en court. A priori je ne fais pas de différence entre long et court métrage, le format est lié au type d'histoire. En tout cas, il ne faut pas dévaloriser la forme courte. Un certain nombre de courts métrages sont des œuvres majeures : *La Jetée* de Chris Marker, *Un chant d'amour* de Jean Genêt, les films muets qui ont ouvert la voie. Par rapport aux modes de production, il y a bien sûr des différences. La remise en cause actuelle du statut des intermittents obère le travail de création. Notamment le fait de devoir payer tous les membres d'équipe du tournage d'un court métrage.

Pour *L'herbe collée à mes coudes*, Il s'agit d'un film entièrement bénévole : personne n'a été payé. C'est de l'engagement humain. Le film a été tourné il y a 3 ans.

Ce qui joue aussi, c'est la question du temps de travail. Le court métrage permet plus de liberté car il est moins lourd à mettre en œuvre. En revanche, on subit plus de pression au moment du tournage, car on dispose de très peu de temps. Dans le long métrage, le temps de tournage ménage un peu plus l'équipe et laisse la possibilité d'améliorer les choix et d'aller plus loin. On peut davantage prendre le temps des belles choses, à la manière d'un artisan.