



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

10 | 2019

Superhéroïnes : un genre à part ?

Superhéroïnes : un genre à part ?

Sophie Bonade et Réjane Hamus-Vallée



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ges/682>

DOI : 10.4000/ges.682

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Référence électronique

Sophie Bonade et Réjane Hamus-Vallée, « Superhéroïnes : un genre à part ? », *Genre en séries* [En ligne], 10 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ges/682> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.682>

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2021.



La revue *Genre en séries* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Superhéroïnes : un genre à part ?

Sophie Bonade et Réjane Hamus-Vallée

« Jewel is a great superhero name! »
« Jewel is a stripper's name. »
(Jessica Jones, S01E05)

- 1 En 1938, le premier numéro d'*Action Comics* fait figurer sur sa couverture le personnage de Superman. Le succès est rapide. S'il n'est pas le premier personnage de type « super-héroïque » (Gabilliet, 2004), il formera le prototype du genre étatsunien du récit de superhéros. Produits de la culture de masse, qui possèdent aujourd'hui un rayonnement mondial, les superhéros ne se sont pas cantonnés longtemps aux comic-books. En 1941, Superman accède aussi aux écrans à tubes cathodiques à travers la série d'animation produite par les studios Fleischer. La même année paraît *Adventures of Captain Marvel* (English et Witney, 1941), un *serial* divisé en 12 parties. En 1952, la série télévisée *Adventures of Superman* (Syndication, 1952-1958) est la première adaptation en prises de vues réelles des aventures du surhomme. De nombreuses autres adaptations de récit de superhéros ont été produites depuis, avec une accélération marquée au début des années 2000 et sa vague d'adaptations télévisuelles, cinématographiques et vidéoludiques de récits des deux éditeurs principaux du genre super-héroïque : Marvel et DC Comics.
- 2 Alors que les superhéroïnes naissent peu de temps après Superman (Fantomah dans le numéro 2 de *Jungle Comic* à la fin 1939/début 1940 ou The Lady in Red au début des années 1940 dans le numéro 2 de *Thrilling Comics*), elles rencontreront plus de difficultés que leurs homologues masculins à passer sur petits (et grands) écrans, avec un décalage temporel assez marqué. Ainsi, les titres de comic books dédiés entièrement aux superhéroïnes sont moins nombreux que les séries narrant les aventures de héros masculins. Et dans ces dernières, si les femmes sont présentes, leur fonction narrative est le plus souvent celle de faire-valoir de leurs homologues masculins, dans les comic books et surtout dans leurs adaptations audiovisuelles et cinématographiques : *Batman* (ABC, 1966-1968), *Smallville* (The WB, The CW, 2001-2012), *Gotham* (Fox, 2014-2019), la franchise cinématographique *Avengers*, le jeu vidéo *Batman: The Telltale Series* (Telltale Games, 2016)... S'il est donc nécessaire d'étudier la place de ces figures féminines au sein du genre super-héroïque, elles doivent aussi être étudiées plus généralement dans

leurs apports aux représentations des héroïnes (Cassagnes-Brouquet et Dubesset, 2009) et des femmes d'action (Moine 2010 ; Bilat et Haver 2011). Car en regardant de plus près et derrière les personnages les plus médiatisés tels que Wonder Woman, Catwoman ou encore Jessica Jones, les superhéroïnes sont bien présentes, mais invisibilisées, en particulier par une différence de traitement médiatique. Ce numéro de *Genre en séries* est donc consacré à la place des superhéroïnes, aussi bien dans les comic-books que dans leurs adaptations, tous médias confondus.

- 3 En dehors des ouvrages de Trina Robbins, qui dresse un panorama assez large de l'évolution des superhéroïnes (Robbins, 1996) et de la place des femmes dans l'industrie du comic-book (Robbins et Yronwode, 1985 ; Robbins, 1999 ; Robbins, 2001 ; Robbins, 2013), les superhéroïnes sont peu étudiées de manière indépendante, à l'exception de la plus célèbre d'entre elles, Wonder Woman (Robinson, 2004 ; Bilat 2011 ; Hanley 2014 ; Bajac-Carter, Jones et Batchelor (eds.), 2014 ; Zechowski et Neumann 2014 ; Cocca 2016). La plupart du temps, les superhéroïnes sont juste citées dans un ouvrage (Hassler-Forest, 2012) ou font parfois l'objet d'un chapitre spécifique (Gray II, 2011 ; Ducreux, 2013). Mais la plus grande partie de la littérature académique se penche d'abord sur la place des superhéros, en oubliant régulièrement d'évoquer le mot au féminin.
- 4 Si notre questionnement commence avec les superhéroïnes issues des comic books, ce numéro interroge les définitions de ce terme, tous supports confondus. Jean-Marc Lainé (2011) propose une liste de caractéristiques définitionnelles, mais non essentielles comprenant les attributs suivants : les supers-pouvoirs, le costume, l'identité secrète, les compagnons, le talon d'Achille, le traumatisme fondateur, l'adversaire et le rapport à la ville. La possession de certaines de ces caractéristiques suffit-elle à faire d'un personnage un superhéros ? Cette définition, si elle n'est pas accompagnée d'une contextualisation, ne risque-t-elle pas d'englober anachroniquement sous l'appellation superhéros des personnages aussi anciens que Gilgamesh ou Hercule (Reynolds, 1994 ; Knowles, 2007), eux aussi détenteurs de supers pouvoirs ? Qu'est-ce qui fait d'un personnage un superhéros ou une superhéroïne aujourd'hui ? Et comment les distinguer d'autres types de personnages avec lesquels ils et elles partagent des attributs ? Si les personnages participent à la définition du genre d'une œuvre (Sepulchre, 2011), les frontières complexes entre les personnages « superhéroïques » et les autres renvoient à la difficulté de circonscrire le genre superhéroïque en général, qui s'est construit en amalgamant plusieurs genres préexistants. Interroger les notions de superhéros et superhéroïnes, c'est donc poser la question des limites du genre superhéroïque, ce qui sera en creux le fil rouge des différents articles réunis dans ce numéro. Catwoman, ennemie de Batman depuis ses origines et voleuse à la morale ambiguë, est-elle une superhéroïne ? Elle porte un costume et, à travers le temps, a été présentée comme protégeant autrui, mais ses actions sont souvent de nature criminelle. Ce questionnement est évidemment transmédiatique. Buffy, la tueuse de vampires (The WB, 1997-2001, UPN, 2001-2003), qui possède des super pouvoirs et protège le monde en veillant sur la petite ville de Sunnydale, peut-elle être considérée comme une superhéroïne ? Elle ne porte pas de costume, mais son identité de tueuse est un fait qu'elle cache à sa famille durant les premières saisons. Les femmes d'action du cinéma des années 1980 telles Ellen Ripley de la série de films *Alien* (Scott 1979 ; Cameron 1986 ; Fincher 1992 ; Jeunet 1997) et Sarah Connor de la franchise *Terminator* (Cameron 1984 ; Cameron 1991) sont-elles des superhéroïnes, elles qui se battent pour protéger l'humanité ? Et qu'en est-il de Max Guevara, l'héroïne de la série *Dark Angel* (Fox, 2000-2002), dont le patrimoine génétique a été modifié dans l'enfance

pour la transformer en arme et qui lutte à l'âge adulte pour son droit, et celui de ses semblables, à exister : ne rappelle-t-elle pas l'équipe *X-Men* constituée de mutants ? Il convient ainsi d'interroger le genre super-héroïque dans son ensemble et la façon dont des personnages féminins s'inscrivent dans celui-ci.

- 5 La prise en compte du contexte socio-historique de production des œuvres relevant du genre super-héroïque, est évidemment indispensable à la compréhension des transformations des représentations des superhéroïnes. Ainsi, quand Wonder Woman apparaît, en 1941, elle possède une force physique proche de celle de Superman. Pourtant, son créateur William Moulton Martson l'a aussi dotée de qualités qu'il considère comme intrinsèquement féminines tels la douceur et le charme. Cette construction de Wonder Woman est imputable à la vision essentialiste de William Moulton Martson, mais aussi à la conception des rapports sociaux de sexe dominant la société étatsunienne au début de la Seconde Guerre mondiale, un contexte dans lequel les femmes étaient appelées à soutenir l'effort de guerre en endossant des rôles masculins tout en devant demeurer les soutiens des hommes.
- 6 Les récits de superhéroïnes ont, depuis, traversé 70 années de transformations sociales étatsuniennes. Les changements sociaux qui ont eu lieu depuis 1941 – évolution du statut des femmes, droits civiques, mouvements féministes, luttes LGBTIQ+ – ont influencé les récits de superhéroïnes. La création et la diffusion simultanée, entre 1975 et 1977, des séries de superhéroïnes *The Secret of Isis* (CBS, 1975-1977) et *Wonder Woman* (ABC, 1975, CBS, 1977-1979) ont été rendues possibles par les mouvements des droits des femmes qui ont secoué les États-Unis durant la « deuxième vague du féminisme », mais aussi par l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail rémunéré, qui a augmenté leur pouvoir de consommatrices à qui l'on peut vendre un produit, en dehors du traditionnel panier de la ménagère (Passerini 2002). Au début des années 2000 est créé Jessica Jones, une ex-superhéroïne alcoolique et borderline. *Alias* (2001-2004, Max Comics), la série dont elle est la protagoniste, est un métarécit qui propose une réflexion tant sur l'évolution des superhéroïnes, que sur leur avenir. Le succès du personnage dans les comic-books mais aussi sur la plateforme de vidéo Netflix (Netflix, 2015-2019), où la série a duré le temps de trois saisons, plébiscite un modèle de superhéroïne non conventionnelle. Néanmoins, Jessica Jones interroge aussi la possibilité même pour une femme d'incarner une figure super-héroïque, car le personnage a justement renoncé à être une superhéroïne.
- 7 De même, les transformations de Super Girl, cousine de Superman, tout au long de ses soixante années d'existence, peuvent être appréhendées à travers la place qu'occupe la nourriture dans les comic books, ainsi que dans les séries télévisées qui la mettent en scène. Dans son article « Women at Refrigerators: The Gender Politics of Food and Eating in *Supergirl* », Sara Ellis montre ainsi que, si le métabolisme kryptonien de la superhéroïne lui permet d'ingérer toute sorte d'aliments, en quantité importante, sans prendre un gramme, la représentation de son rapport à la nourriture reste néanmoins traversé par des stéréotypes genrés, comme le souligne notamment la comparaison entre Clark/Superman et Kara/Super Girl. L'étude du passage du comic books au petit écran permet également de mieux saisir les liens entre les représentations des superhéroïnes et les évolutions de la société étatsunienne. Ainsi, cette contribution montre que si l'adaptation, ici télévisée, permet parfois d'éliminer certains aspects « problématiques » des représentations des superhéroïnes dans les comics books (objectification, instrumentalisation au sein de récits centrés sur des hommes, etc.),

d'autres se trouvent au contraire reproduits voire amplifiés dans le médium d'arrivée, du fait de ses spécificités en termes de publics, mais aussi de ses enjeux techniques et esthétiques propres.

- 8 Le cinéma, à travers son récent engouement pour les superhéroïnes, en est une parfaite illustration. Dans son article « Les superhéroïnes se battent-elles comme des filles ? », Maxime Lerolle déploie une typologie du rapport à la violence des superhéroïnes cinématographiques hollywoodiennes des années 2000 et 2010. Visant un large public, les films mettent en place des stratégies pour séduire ce public, moins expert que le lectorat des comic books. Comment et pourquoi les superhéroïnes se battent-elles au cinéma ? Quelle place la violence occupe-t-elle dans la construction de personnages en quête de légitimité ? Comment le rapport à la violence distingue-t-il clairement la superhéroïne de son alter ego masculin ?
- 9 Alors que les femmes prennent une place grandissante dans le cinéma superhéroïque, un phénomène équivalent semble s'opérer du côté de la réception. Longtemps impensé bien que réel dès la naissance des comic books, le public féminin attire dorénavant de nombreuses convoitises. Si en 2013, Paul Dini, l'un des créateurs de *Batman: The Animated Series* (Fox Kids, 1992-1995) imputait l'annulation de *Young Justice* (Cartoon Network, 2010-...) et de *Green Lantern* (Cartoon Network, 2011-2013) à un audimat trop féminin, peu convoité des chaînes de diffusion (les filles étant réputées ne pas acheter de jouets), le public féminin est dorénavant sorti de son invisibilité. En attestent les stratégies mises en avant pour le lancement en 2017 de la nouvelle expérience transmédia *Marvel Rising*, analysées par Charles Joseph dans son article « Marvel's Telltale Super-Girls in The *Marvel Rising* Franchise ». Cherchant à attirer en priorité les jeunes filles de 7 à 14 ans, les comics et séries issues de cette nouvelle franchise oscillent entre reproduction des stéréotypes genrés « traditionnels » et modification en profondeur de ces mêmes stéréotypes. Entre invention et reproduction, *Marvel Rising* est emblématique de la quête de diversification de la firme (en termes de genres, de couleurs de peau, d'âges...), tant au niveau de ses personnages et de ses publics, que de sa communauté créative.
- 10 Les questions de réception soulèvent en effet des points touchant à la production des œuvres représentant des superhéroïnes. Qui sont les personnes qui créent ces aventures super-héroïques ? Les rapports sociaux de sexe – la division genrée – qui traversent une chaîne de télévision, un studio de cinéma, une société de production de jeux vidéo ou une maison d'édition de comic books, peuvent-ils influencer l'identité de marque de celle-ci ? La chaîne CW par exemple, qui produit actuellement plusieurs séries télévisées de superhéros, était, lors de sa création en 2006, le *network* embauchant le plus de femmes et son identité a été marquée par une production de séries à destination de jeunes femmes, telles que *Gossip Girl* (Le Fèvre-Berthelot, 2015). Faut-il voir dans la production récente de CW (*Arrow*, *The Flash*) une volonté de remasculiniser son audimat – après la nomination, en 2011, de Mark Pedowitz à la tête du réseau – ou ces séries s'adressent-elles aussi à un public féminin ? Comment expliquer la démarche inclusive de ces séries télévisées qui présentent des personnages racisés, homosexuels, bisexuels et bientôt transgenres et dont la CW¹ fait son identité de marque, comme le démontre la vidéo promotionnelle annonçant ses séries pour la saison 2018-2019 (AlloCiné) ?
- 11 Analyser la place des superhéroïnes dans les comics, les séries télévisées ou les films, attire aussi l'attention sur la façon dont les superhéroïnes peuvent vivre d'autres types

de domination que celle du genre. Les superhéros et superhéroïnes étaient originellement des personnages blancs, hétérosexuels – même si leur sexualité n'était jamais mise en scène – et ils étaient souvent issus de classes sociales supérieures. Aujourd'hui, ces représentations se sont diversifiées et des superhéroïnes racisées et/ou non hétérosexuelles existent aux États-Unis et ailleurs. La bande dessinée *Deer Woman*, créée en 2015 par Elizabeth LaPensée (Anishinaabe, Canada), est étudiée par Aurélie Journée (« Dénoncer les féminicides des femmes autochtones aux États-Unis et au Canada. La bande dessinée *Deer Woman* d'Elizabeth LaPensée, une super-héroïne autochtone éco-féministe ? ») en tant que porteuse de revendications fortes, tant sur la condition des femmes autochtones, sur les conséquences de la domination masculine (y compris d'un point de vue écologique), que sur les féminicides en Amérique du Nord, spécifiquement de ces femmes autochtones. Devenue superhéroïne suite à une agression sexuelle, la femme cerf éponyme réactive les mythes fondateurs autochtones et incarne un modèle d'auto-défense face à la violence imposée par la domination masculine. Le message, éco-féministe, est clairement politique, comme l'expose ici l'analyse d'Aurélie Journée.

- 12 Si on la retrouve dans d'autres aires culturelles, la superhéroïne peut aussi être mise au service de tentatives de transformation de la société étasunienne, comme l'illustre par exemple l'utilisation de l'image de Ms. Marvel (Kamala Khan), une superhéroïne musulmane, pour lutter contre des campagnes islamophobes à San Francisco. Mais qu'en est-il réellement de ce présumé pouvoir politique de ces représentations ? Les superhéroïnes sont-elles une remise en cause des normes patriarcales ou des purs produits du post-féminisme vidé de toute substance revendicatrice (Cervulle 2009) ? Sont-elles de simples personnages pop féministes qui répandent un message d'*empowerment* individualiste dépourvu de son versant politique et collectif, ou diffusent-elles mondialement l'idée que les femmes, quelles qu'elles soient, peuvent être des héroïnes et même plus ? Si ce numéro de *Genre en séries* ne peut épuiser un tel sujet, il vise à rendre plus visibles ces superhéroïnes et les questions que pose la redéfinition de leurs positionnements, quantitativement et qualitativement.

BIBLIOGRAPHIE

BAJAC-CARTER Maja, Norma JONES et Bob BATCHELOR (eds.), (2014), *Heroines of Comic Books and Literature: Portrayals in Popular Culture*, Lanham etc., États-Unis d'Amérique, Rowman & Littlefield, xiv + 260 p.

BILAT Loïse, (2011), « Wonder Woman: plus forte qu'Hercule, plus douce qu'une bonne épouse » dans *Le Héros était une femme...: le genre de l'aventure*, Lausanne, Suisse, Éd. Antipodes, p. 239-260.

BILAT Loïse et HAVER Gianni, (2011), *Le Héros était une Femme... le Genre de l'Aventure*, Lausanne ; Charenton-le-Pont, Editions Antipodes.

BLANC William (2018), *Super-héros : une histoire politique*, Montreuil, Libertalia.

- BOISSONNEAU Mélanie et Laurent JULLIER, (2017) « “Je mettrai une robe quand on t’enterra” ». Jessica Jones et le renouvellement de la figure de la super-héroïne », in *Le Super-héros à l’écran. Mutations, transformations, évolutions*, Elie YAZBEK (dir.), Paris, Orizons, coll. « Cinématographies ».
- BOISSONNEAU Mélanie, (2009), « Enjeux de la super héroïne au cinéma », *Théorème* n° 13, « Du héros au super héros », dirigé par Claude FOREST, p. 221-232.
- CASSAGNES-BROUQUET Sophie et Mathilde DUBESSET, (2009), « La fabrique des héroïnes », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 15 décembre, n° 30, p. 7-18.
- CERVILLE Maxime, (2009), « Quentin Tarantino et le (post)fémisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n° 1, p. 35-49.
- COCCA Carolyn, (2016), « “The Sexier the Outfit, the Fewer Questions Asked”: Wonder Woman » dans *Superwomen: Gender, Power, and Representation*, New York, Bloomsbury Academic USA, p. 25-56.
- DE SUTTER Laurent, (2016), *Vie et mort des super-héros*, Paris, PUF.
- DUCREUX Jean-Guy, (2013), « *Power To the People* » : le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après 2001, Université de Lorraine.
- DUDENHOEFFER Larrie, (2017), *Anatomy of the Superhero Film*, Palgrave Macmillan.
- GABILLIET Jean-Paul, (2004), *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes, France, Éd. du temps.
- GRAY II Richard J, (2011), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, McFarland.
- HANLEY Tim, (2014), *Wonder Woman Unbound: The Curious History of the World’s Most Famous Heroine*, Chicago, Chicago Review Press.
- HASSLER-FOREST Dan, (2012), *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Reprint., Zero Books.
- KNOWLES, (2007), *Our Gods Wear Spandex*, San Francisco, Weiser Books.
- LAINÉ Jean-Marc, (2011), *Super-héros ! La puissance des masques*, Lyon, Moutons électriques, 356 p.
- MOINE Raphaëlle, (2010), *Les Femmes d’action au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- MORTON Drew, (2017), *Panel to the Screen: Style, American Film, and Comic Books During the Blockbuster Era*, Jackson, University Press of Mississippi.
- PASSERINI Luisa, (2002), « Société de consommation et culture de masse » dans *Histoire des femmes en Occident. [5] Le XX^e siècle/sous la direction de Françoise Thébaud*, traduit par Catherine Mitrovista-Dalarun, Paris, France, Perrin, Impr. 2002, p. 433-454.
- REYNOLDS Richard, (1994), *Super Heroes: A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, 134 p.
- ROBBINS Trina, (2013), *Pretty In Ink: Women Cartoonists 1896-2013*, 01 éd., Seattle, WA, Fantagraphics Books, 200 p.
- ROBBINS Trina, (2001), *The Great Women Cartoonists*, New York, Etats-Unis d’Amérique, Watson-Guptill Publications, 150 p.
- ROBBINS Trina, (1999), *From Girls to Grrrlz: a History of Comics From Teens to Zines*, San Francisco, Etats-Unis d’Amérique, Chronicle Books, 142 p.
- ROBBINS Trina, (1996), *The Great Women Superheroes*, Kitchen Sink Press.

ROBBINS Trina et Catherine YRONWODE, (1985), *Women and the Comics*, Place of publication not identified, Eclipse Books.

ROBINSON Lillian, (2004), *Wonder Women: Feminisms and Superheroes*, Routledge.

SEPULCHRE Sarah, (2011), « Personnage en série ». In *Décoder les séries télévisées*, Info & com (Louvain-la-Neuve). Bruxelles, De Boeck, p. 107-48.

VALMARY Hélène, (2011), « Origines et poétique d'un héroïsme intranquille : les super héros dans le cinéma américain (2000-2009) », thèse de doctorat en Cinéma sous la direction de Jean-Antoine GILI, Presses Université Panthéon-Sorbonne.

ZECHOWSKI Sharon et Caryn E. NEUMANN, (2014), « The Mother of All Superheroes: Idealizations of Femininity in Wonder Woman » dans *Heroines of comic books and literature: portrayals in popular culture*, Lanham etc., États-Unis d'Amérique, Rowman & Littlefield, p. 133-144.

NOTES

1. *A contrario*, alors que ces adaptations télévisuelles super-héroïques jouent la carte d'une certaine diversité, il faut attendre le 21^e film produit dans le cadre du Marvel Cinematic Universe, *Captain Marvel* (Boden et Fleck 2019), pour avoir comme protagoniste principal une superhéroïne.

AUTEURS

SOPHIE BONADE

Sophie Bonadè, après un BTS audiovisuel et une Licence d'Arts Plastiques à Paris VIII, a suivi un Master théorique et pratique « Arts, Lettres et Civilisations, parcours Bande Dessinée » entre l'université de Poitiers et l'École Européenne Supérieure de l'Image (EESI) d'Angoulême. Elle est actuellement en thèse à l'université d'Évry Val d'Essonne (Paris Saclay) sous la direction de Brigitte Gauthier (LEA, SLAM) et de Réjane Hamus-Vallée (Sociologie, CPN). Son sujet porte sur l'évolution des superhéroïnes de l'éditeur DC Comics de 1985 à 2016. Elle enseigne la communication à l'IUT d'Évry et de Nantes, et a enseigné le TP « cinéma et société » en sociologie à l'Université d'Évry.

RÉJANE HAMUS-VALLÉE

Réjane Hamus-Vallée est professeure des universités au sein de l'Université d'Évry Val d'Essonne/Paris Saclay, Centre Pierre Naville, où elle dirige le Master Image et société : documentaire et sciences sociales. Elle travaille sur les effets spéciaux (Peindre pour le cinéma. Une histoire du Matte Painting, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, « Images et sons », 2016 ; avec Caroline Renouard, *Les Effets spéciaux au cinéma, 120 ans de créations en France et dans le monde*, Armand Colin, 2018) ; sur les métiers du cinéma et de l'audiovisuel avec Caroline Renouard (« Les métiers du cinéma à l'ère du numérique », CinémAction, 2015 ; Superviseur des effets visuels pour le cinéma, Eyrolles, 2015) et sur la sociologie visuelle et filmique (direction, « Sociologie de l'image, sociologie par l'image », CinémAction, 2013).