

## Généalogie d'une figure super-héroïque

Cong Minh Vu (Université de Caen Basse-Normandie)

*Le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher.*

Michel Foucault

Dans le cadre de la recherche historique, nous disposons, depuis quelque temps, de nombreux travaux se réclamant d'une démarche généalogique. Mais que veut dire précisément ce terme ? Qu'est-ce qui le distingue d'une enquête historique habituelle ? Quelle est la spécificité d'un tel concept ?

La généalogie, au sens fort, est issue de la philosophie de Nietzsche, notamment de son ouvrage *Généalogie de la Morale* (1887). L'analyse généalogique de la morale permet à Nietzsche d'ouvrir une perspective inédite pour comprendre et expliquer non seulement les origines de nos sentiments moraux, mais surtout son histoire, son développement dans la religion juive puis chrétienne et plus largement la civilisation occidentale elle-même. Son souci philosophique principal est le combat contre les instincts et les affects qui empoisonnent la vie, tout en prenant la belle apparence de la vertu, tels le ressentiment, la mauvaise conscience et l'idéal ascétique.

Contrairement à l'habituelle écriture fragmentaire et aphoristique, la *Généalogie de la Morale* prend la forme d'un traité en trois parties, c'est-à-dire sous une forme très structurée et systématique. C'est l'indice d'une volonté de proposer une démarche méthodique aussi bien que philosophique. De ce point de vue, nous disposons de nombreux commentaires sur le sujet qui peuvent nous aider à percevoir la singularité d'un tel concept. Nous privilégions ici la lecture de Michel Foucault dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire »<sup>1</sup> pour deux raisons. D'une part, il s'agit d'un texte très explicite et didactique, d'autre part Foucault reste celui qui a le plus promu ce concept dans son travail de philosophe durant le XX<sup>e</sup> siècle.

Tout d'abord, la généalogie comme méthode d'investigation historique « s'oppose à la

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Jean-François Balaude et Patrick Wotling (dir.), *Lectures de Nietzsche*, Paris : Livre de Poche, 2000.

recherche de « l'origine »<sup>2</sup> car cette dernière suppose trois préjugés fondamentaux.

D'abord, l'origine est immuable, pure et *a priori*. En remontant vers elle, on remonte vers le lieu fondateur, la source primaire qui conditionne et détermine toute l'histoire. En somme, c'est rechercher une unité supposée identique, en écartant arbitrairement le caractère changeant et hasardeux de l'histoire. On aborde ainsi naïvement l'histoire sans se méfier de tous ses déguisements, masques, ruses et comédies. Une même idée, une même image ne naissent pas indépendamment de tout un réseau complexe de rapports de force, de constructions, de circonstances, d'agencements. Rechercher la chose identique n'est pas à proprement parler une recherche, c'est l'affirmation arbitraire d'une précompréhension ; c'est curieusement utiliser la fin pour expliquer l'origine en faisant fi de l'histoire et de ses accidents, ses résistances ; c'est ignorer le glissement perpétuel du sens des mots et des images ; c'est méconnaître que derrière chaque mot, chaque image, se cachent toujours des valeurs.

Le second préjugé : dans l'origine réside le noble. « On aime à croire qu'à leur début les choses étaient en leur perfection ; qu'elles sortirent éclatantes des mains du Créateur ou de la lumière sans ombre du premier matin »<sup>3</sup>. Mais on voit bien que cette origine est infondée et pétrie de préjugés théologiques et religieux.

De là, surgit un troisième préjugé : l'origine « serait le lieu de la vérité »<sup>4</sup>. Toutefois, affirmer cela, c'est ignorer que la vérité en tant que telle est un palimpseste, qu'elle n'a cessé d'être recouverte par d'autres vérités, réappropriée par des puissances, réemployée par des discours divers dans des buts différents. C'est dire que la vérité n'a pas d'existence en soi mais dans son histoire. « L'histoire d'une erreur qui a pour nom la vérité. »<sup>5</sup>

De ce fait, la généalogie comme perspective d'interprétation historique doit « conjurer la chimère de l'origine »<sup>6</sup>. Son principe : « s'attarder aux méticulosités et aux hasards des commencements ; prêter une attention scrupuleuse à leur dérisoire méchanceté ; s'attendre à les voir surgir, masques enfin baissés, avec le visage de l'autre ; ne pas avoir de pudeur à aller les chercher là où ils sont – en « fouillant les bas-fonds » »<sup>7</sup>.

Ainsi, la généalogie sera plutôt la recherche des provenances (*Herkunft*) multiples d'un

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, « Comment, pour finir, le « monde vrai » devint fable », *Crépuscule des idoles*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2004, pp. 30-31.

<sup>6</sup> Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *op.cit.*, p. 107.

<sup>7</sup> *Ibid.*

événement, d'un corps, d'une âme, d'un mot, d'un concept... C'est montrer les entrecroisements, les agencements subtils et dissimulés qui passent désormais pour des idées naturelles, évidentes et unifiées. La généalogie « inquiète ce qu'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni ; elle montre l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme à soi-même »<sup>8</sup>.

Mais l'analyse des provenances en elle-même ne suffit pas. À elle seule, on ne saurait réfuter l'idée d'une continuité de l'histoire où sa destination pourrait se trouver dès le commencement. De fait, Nietzsche y joint l'étude de l'*Entstehung* (l'émergence) qui propose, quant à elle, d'examiner le lieu où se produit l'affrontement entre ces diverses forces, le jeu et la manière dont elles se manifestent. L'émergence reflète le jeu violent et cruel de la domination, celui du rapport de forces qui établit « indéfiniment les dominateurs et les dominés »<sup>9</sup>. Appliquée à l'art, elle s'attache à décrire des formations de règles, de lois, d'idéaux qui asservissent aussi bien les dominés que ceux qui les inventent. C'est dire que la signification d'une œuvre d'art n'est pas en soi, c'est-à-dire ni éternelle, ni immuable. Faire la généalogie d'une image revient à mettre au jour ses « effets de substitutions, de remplacements et de déplacements, de conquêtes déguisées, de retournements systématiques »<sup>10</sup>. En somme, c'est faire apparaître les interprétations différentes qui se sont emparées d'une image et qui lui imposent une direction et un sens. Par là, la généalogie se distingue de l'historicisme en ce qu'elle ne s'appuie nullement sur une métaphysique transcendante qui sépare la connaissance et la vie, la *theoria* de la *praxis*, le concept de l'affect.

Le troisième traité de la *Généalogie de la morale*, de même que les deux derniers paragraphes du texte de Foucault, montrent de manière rigoureuse comment on sépare la connaissance de la vie et ce, à travers le portrait de l'homme de connaissance qui définit le Bien, le Beau, le Vrai pour à partir de là *juger* moralement, esthétiquement, logiquement. De là, on suppose une transcendance, un arrière-monde, une idée du haut duquel on s'arrogue le droit de juger selon des règles et des principes à la fois répressifs et restrictifs. De là, on place la connaissance au-dessus de la vie.

La critique de la pulsion négatrice de la vie dans l'historicisme et dans toute forme de connaissance pour elle-même engage donc un enjeu à la fois épistémologique et éthique. Le problème que posent les philosophes est celui du type de vie de ceux qui cherchent et produisent

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>10</sup> *Ibid.*

la connaissance : comment faire pour ne pas mutiler la vie tout en continuant de faire ce que l'on fait ? Comment témoigner pour la vie sans être subordonné à un principe plus grand qu'elle ? Comment faire pour ne pas la juger, ne pas créer du pouvoir à partir du savoir et réciproquement, créer du savoir à partir du pouvoir ?

Bien entendu, dans le cadre restreint de notre étude, il est difficile de répondre à toutes ces questions. D'autant plus que je ne prétends nullement pouvoir donner une solution épistémologique claire et directe concernant notre discipline, ni une solution éthique généralisée. Cependant, il serait beaucoup plus efficace et éclairant de nous pencher sur un exemple particulier et d'analyser ensuite les effets et les possibilités que nous ouvre la généalogie.

Passons donc à l'analyse de la figure de Superman. Par manque de temps encore, nous allons juste mesurer l'écart entre la naissance de l'image du super-héros dans *Action Comics 1* (1938) et sa dernière apparition cinématographique dans *Superman Returns* (2006).

L'*Action Comics 1* est sorti en juin 1938 avec en couverture Superman soulevant une voiture. Par là même l'idée est lancée : cet homme est plus fort que la machine. Or si nous considérons l'aspect symbolique de la voiture précisément dans le contexte des années 1930 aux États-Unis, nous percevrons beaucoup plus finement une des provenances de cette image.

« It's not just a car... it's your freedom »<sup>11</sup> s'exclamait une publicité de General Motors. Elle résume ainsi parfaitement l'élargissement du pouvoir de l'homme moderne sur l'espace et le temps. Désormais, il lui est possible de posséder un espace privé, la voiture, qui lui permet de partir et d'y être seul.

Plus spécialement encore, nous avons un rapport de transfert très fort vis-à-vis de la voiture : elle nous donne le sentiment de pouvoir. Un double sentiment de pouvoir en réalité : celui de la maîtrise de la machine et celui transféré de la machine vers l'homme en vue de dominer l'espace<sup>12</sup>. Dans cette perspective, l'image de Superman soulevant une voiture nous indique bien l'idée d'un pouvoir encore plus vaste et abondant que ce que l'on a pu expérimenter jusque-là.

---

<sup>11</sup> « Ce n'est pas juste une voiture... c'est votre liberté » (traduction de l'auteur).

<sup>12</sup> Pour plus de précisions concernant la question de la voiture et de sa relation avec les Américains, nous nous référons au texte de Peter Marsh et Peter Collett, « Driving Passion », *Psychology Today*, juin 1987, pp. 16-24, cité dans John Dean, *American popular culture*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp. 102-104.

Si nous examinons de plus près la première page du *comics*, force est de constater que nous nous trouvons face à une justification de l'existence de Superman et de son pouvoir<sup>13</sup>. Et cette justification passe par l'idéologie évolutionniste selon laquelle notre super-héros appartient à une « race » qui a atteint sa « maturité », c'est-à-dire à son plein développement. Ce qui au fond veut dire : l'humanité, en tant qu'entité biologique, possède des pouvoirs naturels au-delà de tout pouvoir.

Le second argument de cette justification consiste à dire qu'il existe des pouvoirs extraordinaires dans la Nature, en prenant l'exemple de la fourmi qui peut soulever une masse beaucoup plus lourde que son poids et donc, par analogie, l'homme peut aussi, dans un certain degré de son évolution à venir. De ce point de vue, il y a autocélébration de l'homme qui se voit capable de dominer toutes formes de pouvoir ou de les dépasser toutes.

Le pouvoir de l'homme est ainsi justifié par et dans son essence même. Potentiellement, c'est-à-dire en puissance pour le dire avec Aristote, l'homme possède toutes ces capacités mais il lui faut encore du temps pour les réaliser en acte. Par là, on définit une certaine essence de l'homme qui serait liée fondamentalement avec ses pouvoirs. Le terme *man* dans le nom de Superman serait donc à comprendre suivant le sens d'humanité en premier lieu.

Cependant, nous trouvons, en prolongeant notre lecture du *comics*, qu'il apparaît une seconde acception de ce terme qui, comme en français, peut désigner également le genre masculin. D'abord, n'oublions pas que la voiture incarne aux États-Unis un pouvoir de séduction voire sexuel. En effet, dès sa sortie, le modèle T Fords a été attelé à une dimension sexuelle très forte puisqu'il offrait des possibilités de copulation couverte et par là, désigné sous le label de véhicule d'émancipation sexuelle. L'ampleur du phénomène a été telle que, dans les années 1920, un juge d'Indiana a dénoncé la voiture comme « une maison close sur roues » en rapportant que les deux tiers des crimes sexuels étaient commis dans des voitures. Si bien que, affirmaient Marsh et Collett, « l'impact de la voiture sur le sexe et la séduction a été aussi profond que la pilule contraceptive »<sup>14</sup>.

Ainsi, l'image de Superman sur cette couverture symbolise non seulement un désir de pouvoir mais même davantage peut-être un fantasme du pouvoir qui dénote une certaine agressivité sexuelle. Il y a donc déjà une équivocité quant au sens véritable de cette image.

---

<sup>13</sup> Notons également que dans cette présentation, on définit une correspondance stricte entre Superman et son pouvoir si bien qu'être Superman, c'est être réduit à posséder ses pouvoirs.

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

Un des traits particuliers de ce *comics* se trouve dans le fait que Superman ne cesse de sauver des femmes. Et dans ces sauvetages, Superman est assez brusque, impertinent et impérieux. Il n'hésite pas à employer la manière forte : défoncer les portes, bousculer les gens, violer la propriété et l'espace privé des autres, casser la figure à un mari violent, écouter aux portes, menacer et terrifier ses victimes...

Ainsi, le Superman de 1938 n'apparaît pas totalement comme un être parfaitement vertueux. De ce fait, l'expression « Superman » ne désigne pas tant une vertu supérieure qu'une virilité supérieure. Le super-homme est aussi le super-masculin. Explicitement, Superman répond à un fantasme et à un modèle de masculinité que forgent Jerry Siegel et Joe Shuster. L'aspiration première du *comics* demeure donc celle qui tend vers un modèle masculin répondant à une pulsion largement répandue chez les adolescents en passe de devenir homme.

Ceci est confirmé par le triple sauvetage de la gente féminine relaté dans cet épisode. Nous voyons bien par là que le modèle masculin est construit essentiellement grâce au féminin. Les femmes sont, outre des causes de l'action, aussi bien coupables que victimes. Parfois elles sont réduites uniquement à ces rôles tels qu'ils apparaissent dans le premier et le second sauvetage. Quant à la troisième femme, Lois, elle possède un certain sang-froid et n'hésite pas à tenir tête à un gangster. Une telle femme est donc montrée comme affectionnant l'héroïsme et la virilité chez les hommes. Cette construction de la masculinité est élaborée à travers la vision de la femme et des valeurs dictées par elle.

Ce point témoigne d'un fléchissement dans la définition de Superman en tant que modèle idéal d'humain vers un modèle plus masculin. De ce point de vue, nous pouvons mieux comprendre la masculinité supposée dans la figure originelle de Superman. D'une part, il représente le superpouvoir, c'est-à-dire un pouvoir idéal dépassant celui de la machine. D'autre part, ce superpouvoir a presque exclusivement pour but de sauver des femmes en détresse, chose qui trahit une pulsion sexuelle et machiste certaine. Par là, il y a d'abord une réification de la femme en tant que victime, et ensuite une construction du modèle masculin paradoxalement comme un être immoralement machiste puisqu'il utilise sa force pour imposer sa volonté à d'autres. « La loi du plus fort est toujours la meilleure », telle est l'idée fondamentale de ce *comics*.

Une telle conception du portrait moral de Superman serait donc dévastatrice aujourd'hui, non seulement en terme d'idéologie mais également en terme d'identification à un modèle

héroïque. Il y a comme une nécessité de renouveler cette vision et de la doter un fond moral plus convainquant. Une série de questions se pose donc à nous : quels changements sont intervenus dans la construction du modèle à la fois humain et masculin de Superman dans sa dernière apparition à l'écran, *Superman Returns* ? Quelles sont les nouvelles forces qui ont surgi et modifié sa signification ? Quelle est l'émergence de cette nouvelle image ?

Si l'exploit du Superman du *comics* était de soulever une voiture, il deviendra beaucoup plus spectaculaire dans le film. Il s'agit de la scène de l'exploit incontournable : sauver un avion en flammes en chute libre à l'intérieur duquel se trouvent piégés un certain nombre de journalistes dont Lois Lane.

D'abord, il n'est nullement anodin dans le cadre de l'après 11 Septembre que Superman empêche un avion en perte de contrôle de percuter un bâtiment. L'utilisation de son pouvoir ne prend plus sa source dans les pulsions sexuelles ni dans la volonté de maîtrise. Au contraire, elle est ici motivée par un désir de revanche symbolique. On fantasme encore sur la possibilité de changer le passé, d'éviter l'événement déchirant. Mais ce qu'il y a de remarquable et d'inédit dans la manière de le faire, c'est que désormais le pouvoir du super-héros est inscrit dans un réseau de signes, et ce, à l'intérieur même d'un autre réseau de signes qu'est le film. Le pouvoir n'est plus le trait par lequel le super-héros est défini mais son image.

En effet, l'accident se passe en direct à la télévision, son *come back* est ainsi diffusé à une grande échelle pour se constituer en un événement médiatique, en plus de la prouesse. Le montage et la mise en scène insistent sur la propagation de cette image. C'est à proprement parler une conversion directe du super-héros en un signe, en une icône médiatique. L'image de Superman à la télévision doit désormais le faire apparaître comme un sauveur. Et pour parvenir à cela, cette image assemble à la fois un idéal bourgeois de sécurité, une puissance médiatique et l'assurance pacificatrice de la religion. C'est en devenant image à l'intérieur de l'image que Superman produit cette plurivocité. Sa figure perd ainsi son univocité et son caractère de modèle unique de l'humanité et de masculinité des années 1930. Mais c'est en cela même qu'elle doit désormais se lire dans un réseau complexe de signes.

Et ce réseau complexe se révèle dans le choix de faire atterrir cet appareil en plein milieu d'un stade de base-ball. L'image du super-héros ainsi produite existe dans et pour un spectacle de divertissement. Mais c'est par cela même que l'image de la catastrophe s'y trouve altérée,

détournée de sa signification première, à savoir les affres du réel. Désormais, une image ne peut plus apparaître sans le réseau d'images de divertissement qui l'appuie et qui lui donne un sens, une direction. Cela fait longtemps qu'une image vient chasser une autre pour s'affirmer comme la seule légitime. Mais à l'âge moderne, c'est tout un réseau d'images qui vient, non pas obscurcir, mais réemployer et déplacer une même image tout en lui donnant une autre signification. C'est dire qu'une image doit être lue aujourd'hui avec une autre et en fonction d'une autre. L'effet de la démocratie des images : leurs sens deviennent immanents et multiples, et non plus transcendants et univoques. Ainsi, on se défait du traumatisme du 11 Septembre en le noyant sous ce réseau d'images plurivoques. Changer le passé revient alors à construire un régime d'images où la destruction réelle n'aurait plus aucune possibilité d'existence : précisément le spectacle d'un sauvetage.

Mais cette dimension de divertissement et de spectacle n'est pas la seule qui irrigue l'image de Superman. Il y a, en outre, un mouvement religieux souterrain qui parcourt tout le film. Avec lui, s'ajoute à l'image super-héroïque une dimension tout à fait métaphysique qui n'existait pas, du moins pas explicitement, dans le réseau médiatique et du spectacle.

Vers la toute fin du film, nous assistons à une scène toute à fait curieuse qui reprend très exactement l'épisode chrétien de la disparition mystérieuse du corps du Christ qui prélude à la nouvelle de sa résurrection<sup>15</sup>.

Il est à noter également que le traitement cinématographique ne ménage pas son effort pour cacher cette référence explicite. Dans l'épisode de la résurrection de Superman, nous voyons, dans un plan-séquence, d'abord l'approche de l'infirmière qui pousse la porte. Puis saisie d'horreur, elle se précipite pour appuyer sur le bouton d'alerte situé au-dessus du lit du malade. La caméra recule pour nous laisser admirer la place laissée vide par le super-héros. Dans ce même mouvement de recul, l'appareil sort de la chambre par la fenêtre et fait un léger panoramique droit/gauche suggérant par là que Superman s'est envolé et donc qu'il revit de nouveau. Le parallèle voire l'identité avec l'épisode de la résurrection christique est plus que frappant du point de vue narratif et formel. Comme pour Jésus, nous ne pouvons assister à la levée du corps directement, ce sont des femmes qui, « en apportant les huiles parfumées qu'elles

---

<sup>15</sup> Évangile selon saint Luc, 24. 1-12, Nouveau Testament, La Bible, Villier-le-Bel : Société biblique française, 1997, pp. 120-122. Voir aussi Matthieu 28. 1-10 ; Marc 16.1-8 ; Jean 20. 1-10.



avaient préparées [...] ne trouvèrent pas le corps du Seigneur Jésus »<sup>16</sup>.

Même si le refoulement de la mort a toujours fait partie de l'essence de l'image, dans ce film, et dans cette séquence en particulier, il apparaît comme quelque chose de maladif. En la mettant en relation avec la scène du stade de base-ball, où se révèle déjà une impossibilité pour l'image de périr, nous avons la preuve que l'image peut nous tenir lieu de mémoire, d'histoire. Mais dans ce film, et généralement dans la plupart des films de super-héros, cette immortalité est strictement confondue avec la figure du super-héros lui-même.

Par là même, les super-héros d'aujourd'hui nous indiquent une tendance sociale et spirituelle qui n'existait pas dans les années 1930. Il s'agit de la prétention de l'homme moderne à l'immortalité dans l'ici et le maintenant, en supprimant tout arrière-monde, tout « Royaume de Dieu ». La mort est le contraire de la vie. Elle est la non-vie, et en tant que telle, elle est devenue inacceptable, intolérable aux yeux de la société pour laquelle rien ne doit résister à sa puissance, même pas la mort. Paradoxe logique sociale qui nous dépossède même de notre mort et donc curieusement de notre vie. C'est ainsi que la vieillesse qui, avant, était le point d'accomplissement de la vie, est devenue de nos jours l'objet d'une science spéciale : la gérontologie.

Si au début du siècle dernier, le pouvoir était encore le rêve de millions de personnes qui s'adonnaient à la lecture des *comics*, aujourd'hui, les spectateurs des films de super-héros ne trouvent plus que la confirmation de leur désir d'immortalité afin de pouvoir continuer à jouir des plaisirs permis par la puissance de la technologie moderne sans se soucier de leur fin prochaine et par là donc, de leur vie actuelle.

Avec l'universalisation de la figure du Sauveur grâce au réseau d'images, c'est aussi le désir de jouissance et le refoulement de la mort qui se propagent pour se constituer en une idéologie difficile à bousculer. Sans aller jusqu'à affirmer comme Heidegger que l'homme est un être-vers-la-mort (*Sein-zum-Tode*), le fait de nous rendre compte de la finitude, non seulement de la nôtre mais de la technologie et de son pouvoir en général, serait peut-être déjà une avancée pour l'existence humaine.

Pour fermer cette rapide généalogie, nous voulons rappeler que la généalogie se présente

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

toujours sous la forme d'une triple critique : critique des idéaux universaux (le Vrai, le Bien, le Beau...), critique de la connaissance historique comme objet vénérable et critique de la violence inhérente aux discours et aux images s'exerçant sur les individus et qui les transforme.

En nous insérant dans cette perspective, c'est non seulement une nouvelle manière de faire de l'histoire des images qui s'ouvre à nous, mais également une toute autre posture face à la connaissance et aux images. Il est clair que nous sommes toujours pris dans les réseaux de pouvoir mais peut-être avec la généalogie, nous pourrions d'une part conjurer la production de pouvoir liée à la production de notre propre savoir et d'autre part, déceler les rapports de domination là où ils passent pour ordinaires et naturels. Là demeure aussi la question de la posture éthique du chercheur de la connaissance.

## **Bibliographie**

Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Jean-François Balaudé et Patrick Wotling (dir.), *Lectures de Nietzsche*, Paris : Livre de Poche, 2000.

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, trad. Eric Blondel, Ole Hansse-Love, Théo Leydenbach et Pierre Penisson, Paris : Garnier Flammarion, 2002.

Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2004.

John Dean, *American popular culture*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992.

La Bible, Nouveau Testament, Villier-le-Bel : Société biblique française, 1997.

Jerry Siegel, Joe Shuster, *Action Comics 1*, New York : DC Comics, juin 1938. (Consultable sur <http://xroads.virginia.edu/~ug02/yeung/actioncomics/cover.html>)