

## **ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ (ЖАН АНУЙ, ЛАРС ФОН ТРИЕР).**

Искусство XX в. широко использует интермедиальность, понимаемую современными исследователями в различных значениях [1], будь то проявление одного и того же нарратива в разных «медиальных субстратах» (например, воплощение одного и того же сюжета средствами различных видов искусства) – так называемая трансмедиальная интермедиальность, или наличие неких общих и отличных черт у различных медиа – онтологическая интермедиальность, и т.п. [7] Подобное использование справедливо и для воплощения сюжета о Мееде и других мифологических героев в западноевропейской литературе, театральном и киноискусстве [8; 9].

Перспективность выбранного ракурса исследования заключается в подключении к широкой культурологической проблеме, связанной с явлением синтеза как жанровых форм, так и самих видов искусства в художественном пространстве XX и начавшегося XXI вв.

Целью статьи является рассмотрение явления интермедиальности на примере пьесы Жана Ануйа «Мееде» и одноименной киноверсии классического сюжета Ларса фон Триера и выявление на основе их комплексного анализа принципов проявления интермедиальности в указанных произведениях.

К мифу о Мееде неоднократно обращались драматурги, художники, режиссёры различных периодов. В живописи с XIV проявляется интерес к мифу («Мееде убивает своих детей» П. Веронезе, Н. Пуссен, Э. Делакруа; «Мееде омолаживает Пелия» Гверчино и др.). Вслед за Еврипидом и Сенекой интерпретируют миф П. Корнель («Мееде»), Ф. Грильпарцер (Часть трилогии «Золотое руно»), М. Клиггер («Мееде на Кавказе»), Л. Тик («Мееде»), Х.Х. Янн («Мееде») и др. [10].

Подобная привлекательность мифа объясняется главным образом его многоплановостью, возможностью постановки и неоднозначностью трактовки сложных моральных проблем.

К наиболее известным обращениям к мифу в XX в. относятся киноверсии Пьера Паоло Пазолини и Ларса фон Триера, роман Кристи Вольф «Медея. Голоса», пьеса Жана Ануя «Медея» и «Медея» Ханса Хенни Янна.

Рассматривая обращение к освященному традицией образу, отметим, что среди упомянутых интерпретаций прослеживается сходство по многим критериям, причём указанные «пары» произведений могут быть сформированы из разных видов искусств, что доказывает незакреплённость тех или иных приёмов за отдельным видом искусства. С этой точки зрения показательна пара из произведений Жана Ануя и Ларса фон Триера.

Одним из главных сближающих факторов в обоих произведениях стала сама атмосфера действия – мрачная, гнетущая, тяжёлая. Для того чтобы точнее охарактеризовать атмосферу в указанной паре, введем термин, предложенный Гаспаровым – «этос» и «патос». «Первое означает устойчивое, ненарушаемое душевное состояние, второе – нарушенное, приведенное в расстройство» [2, с. 8]. Введя эти два термина, определим атмосферу обеих работ как преобладание «патоса», как нечто близкое хаосу. У Триера это достигается за счёт использования тёмно-серых, коричневых тонов (сродни живописной технике гризайли). Так, сцена с Ясоном и Главкой в палатке освящена пламенем огня, а ощущение ирреальности усиливают тени. Разговор же Медеи с Креонтом происходит в тумане, причём Медея, собирающая травы, часто исчезает из кадра, слышен только её голос. Мотив ночи и костров возникает и у Ануя. Достаточно сказать, что эту свою пьесу драматург отнёс к циклу «новые чёрные пьесы» («nouvelles pièces noires»).

Кроме того, на протяжении всей пьесы возникает мотив чего-то плотского, липкого, грязного: *Твой ум, твой грязный мужской ум может хотеть этого (Ta tête, ta sale tête d'homme peut le vouloir)* [11, с. 49], но в воображении – о, это грязное мужское воображение (*mais dans ta tête, dans ta*

*sale tête d'homme*) [11, s. 54], *я, как муха, прилипла к твоей ненависти (Il a fallu que je me recolle à ta haine, comme une mouche...)* [11, с. 56], *я грязная женщина (je suis sale)* [11, с. 61].

Нужно отметить, что упомянутый мотив плотского у Триера появляется в сценах с Главкой, т.о. и Триер, и Ануй маркируют героинь, чья позиция противоположна авторской.

С атмосферой действия связаны время и пространство произведений. В обоих случаях время и пространство условны (у Ануй это экзистенциальное время), охват событий сравнительно мал (в фильме о предыстории кратко рассказывает голос за кадром, в пьесе – сама Медея в диалогах). У Ануй кроме того большую часть пьесы занимает диалог-поиск причин расставания Ясона и Медеи, размышления о способе мести и противоречие между любовью к детям и желанием отомстить у этой Медеи не возникают. Да и дети появляются уже в самом конце пьесы, когда Медее «надобится» их убить, а об их присутствии где-то в повозке на протяжении пьесы только вскользь упоминается. Формально охват событий примерно равен еврипидовскому, но действие здесь отходит на второй план (отправление подарка, убийство детей, выслушивание новости о смерти Креусы (Главки), самоубийство занимают около двух-трёх страниц).

В соответствии с атмосферой, решен у Триера и Ануй и образ Медеи. Разрабатывается в первую очередь мистическая, колдовская сущность героини (сцена сбора трав, приготовления яда у Триера). Показательно и то, что разговор Ясона и Медеи происходит через ткацкий станок, являющийся, согласно словарю символов, «атрибутом Великой Матери, а также лунных богинь и ткачих судьбы в их ужасном воплощении» [6, с. 87]. У Триера красота Медеи не важна, она прежде всего – сильная личность, о внешности Медеи Ануй мы ничего не знаем, но её нецарственность, исступлённость очевидна в репликах: *В какой-нибудь расщелине или где-нибудь на обочине дороги, не всё ли равно, старуха? И меня ждёт та же судьба (Dans un trou, n'importe où au bord d'un chemin, la vieille, et moi aussi)* [11, с. 15]. В пьесе мрачная сущность

героини связана в большей степени не с колдовством. Здесь важен мотив преступления, физиологический аспект отношений: *Я любил нашу неистовую жизнь. Я любил злодеяния и преступления, раз ты принимала в них участие. И наши объятия – эти грязные, мерзкие схватки, и то взаимное понимание сообщников, которое приходило к нам вечером, когда, утомлённые, мы ложились на тюфяк в углу повозки. Я любил твой мрачный мир, твою смелость, бунтарство, твоё панибратство с ужасами и смертью (J'ai aimé notre vie forcenée. J'ai aimé le crime et l'aventure avec toi. Et nos étreintes, nos sales luttes de chiffonniers (chiffonnier - тряпичник; старьёвщик), et cette entente de complices que nous retrouvions le soir, sur la paille, dans un coin de notre roulotte, après nos coupes. J'ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l'horreur et la mort)* [11, с. 69]. Даже такое абстрактное понятие как «ненависть» персонифицируется, становится осязаемым через сравнение с ребёнком: *Мой ребёнок появился на свет без твоей помощи... На этот раз девочка. О моя ненависть! Как ты необычайна, как сладостна, как благоухаешь, чернявая малютка! Теперь лишь тебя одну во всём мире я буду любить (Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine! Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon! Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer)* [11, с. 20].

Что касается вины Медеи, то совершение убийств не подвергается сомнению. Медея Триера собственноручно готовит яд для Главки, петлю для детей. Намерение убить Главку возникает у Медеи ещё в момент разговора с Ясоном, это подчёркнуто введением в кадр головы коня (голова коня имеет ритуальное значение) на крыше дома над героиней (впоследствии будет проведена аналогия между смертью Главки и коня). Медея Ануя также сама убивает детей, хотя различие в подготовке к убийству очевидно. Данная сцена в фильме, как и многие другие, тщательно разрабатывается автором с психологической точки зрения. В целом это понятие характерно для обеих работ. Так, у Ануя рефлексия героев, поиски причин того или иного поступка, их обсуждение и объяснение «свойствами психики» занимают практически всю

пьесу. С психологической точки зрения объясняется и потребность Ясона избавиться от Медеи, не убив её, а именно прогнав, поскольку убийство оставило бы новое ощущение вины, которое будет преследовать, простое спокойное исчезновение Медеи из жизни Ясона не оставило бы подобного следа и смогло бы принести столь необходимое ему забвение: *Твоя смерть – это всё ещё ты (C'est encore toi, ta mort)* [11, с. 53]. У Триера психологизм проявляется не вербально, как у Анюя, а с помощью игры актрисы Кристен Олсен, декораций и планов. Так, уже рассмотренная сцена убийства предваряется изображением бегства Медеи с детьми в повозке, которую тащит сама Медея, тяжесть повозки, о которой мы догадываемся по лицу героини, может отождествляться со страданиями, испытываемыми от предстоящего, этот путь символизирует путь духовный. Важны в этом отношении и сцена, где мысль об убийстве Главки появляется в виде головы коня, и начальная сцена с лежащей на берегу Медеей, где ярко характеризуют эмоциональное состояние героини крупные планы рук, впивающихся в мокрый песок, верхний ракурс изображения самой героини.

Образ Ясона в произведениях Триера и Анюя роднит слабость, несамостоятельность. В данном случае Ясон сознательно присоединяется к гонителям Медеи, преследуя те или иные интересы. В силу же того, что теперь он принадлежит миру сильных, Ясон может быть силён. У Триера собственные интересы Ясона заключаются в претензии на власть, честолюбие: *он просто хотел стать зятем царя* [4]. Этот Ясон подл и не имеет оправдания в глазах автора. Для восприятия авторской оценки в фильме важна такая деталь как ракурс, поскольку он обладает психологическим эффектом. Верхний ракурс, лишаящий объекта значимости, использован Триером в финальной сцене, изображающей мучения Ясона, подчеркивает бессилие и ничтожность последнего.

У Анюя автор, напротив, на стороне Ясона. Здесь необходимо упомянуть о сложном авторском отношении к бунтующей личности. «Поздний» Ануй мало похож на себя раннего. Его творчество разломилось пополам, хотя темы и

мотивы поздних произведений нетрудно отыскать в предвоенных пьесах. Как отмечает Т.Б. Проскурникова, «к концу 60-х годов у него появляется снисходительно-понимающее отношение к людям, руководствующимся в жизни «здравым смыслом», не признаваемым его юными героинями» [5, с. 324]. Героини пьес Ануя лишаются способности думать о живущих рядом и страдающих по их вине людях, эгоизм как жизненная позиция с годами становится все более оправданным и привлекательным для его персонажей. Однако уход Ясона также объясняется заботой о себе: *я хочу забвения и покоя (je veux l'oubli et la paix)* [11, с. 53], *теперь я хочу остановиться, хочу стать человеком (mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un home)* [11, с. 70], и он также способен причинить сознательную боль Медее.

Образ Главки у Ануя, хотя не является значимым, самостоятельным, как у Триера, связан с мотивом физической привлекательности. Сравним, у Триера: *Ты ждешь объятий молодой жены – так наслаждайся. Я знаю тебя, Ясон. Ты продался из-за неё, ей хватило твоего тела* [4], у Ануя: *неужели внезапная любовь к этой маленькой коринфской гусыне, терпкий запах её молодого тела (C'est ton amour soudain pour cette petite oie de Corinthe, sa jeune odeur aigre)* [11, с. 47].

В фильме же он в значительной степени разработан, Главке посвящено несколько сцен, где проявляется её, власть над Ясоном: *Медея и Главка не могут оставаться под одной крышей* [4], и его влечение. Традиционная наивность и непричастность героини сменяется расчетливостью, уже не один Креонт виновен в изгнании Медеи. В пьесе Ануя одним из центральных мотивов становится мотив прошлого – общего для Медеи и Ясона: *наши имена связаны неразрывно и навеки. Ясон и Медея! Их нельзя разлучить. Изгони меня, убей меня – всё едино! Твоя дочь выходит замуж за нас обоих (Jason-Médée! Cela ne se séparera plus. Chasse-moi, tue-moi, c'est pareil. Avec lui ta fille m'épouse* [11, с. 38]. Этот мотив есть и в «Медее» Триера, хотя там он и не столь значителен. Эта Медея также пытается узнать: *Ты помнишь? Ты забыл слишком много, а я помню* [4].

Усилению мистической атмосферы способствует и возможность символического толкования отдельных образов, предметов. Так, помимо упомянутого ткацкого станка в фильме широко используется многообразная символика. Уже в самом начале возникает стихия-символ, который будет сопровождать героиню на протяжении всего фильма и ассоциируется с самой героиней. Первая сцена – сцена омовения лежащей Медеи волнами. Эпизод становится символическим («погружение в воду символизирует не только возврат к первоначальному состоянию чистоты, смерть в старой жизни и возрождение в новой, но также омовение души в материальном мире» [6, с. 98]), учитывая пережитое Медеей и её решение покинуть Коринф. Вода в целом является «символом Великой Матери и ассоциируется с рождением, женским началом» [6, с. 98]. Упомянутая связь с Великой Матерью (ткацкий станок и вода) реализуется и в образе корабля, на котором Медея покидает город («корабли... символизируют охранительный аспект Великой Матери» [6, с. 327]). В последующих сценах также возникает мотив связи с водой (сцена приготовления яда, разговор с Ясоном, происходящий во время дождя). Такая лейтмотивная техника способствует восприятию образа героини как цельной, последовательной натуры. Характерно, что традиционно противопоставляемая воде стихия – огонь – закреплена за образом Главки (сцены в доме Креонта, сцена в палатке с Ясоном) и реализует в данном контексте одно из своих символических значений – страсть. В том же значении используется она и у Ануя, правда уже в отношении Медеи, что объясняется, впрочем, упомянутым различием в авторском восприятии и оценке образа: *a po veceram перед дворцом твоего отца зажигаются огромные костры (et le soir on allumait des grands feux devant le palais de ton père)* [11, с. 10], *a teneřь мы сидим, сгорбившись, словно нищенки, возле этого костра (et maintenant nous sommes là, accroupies comme deux mendiantes, devant ce feu)* [11, с. 11]. С образом Главки в фильме связан образ коня, чьё символическое появление можно трактовать в связи со смертью Главки («предвещает смерть и символизирует хаос» [6, с. 398], является «жертвенным животным») и в связи с её сущностью («похоть»).

Ревность как мотив убийства, как видно из вышесказанного, не является главным, основное противоречие возникает между Медеей и Ясоном потому, что Ясон в обоих случаях не бросивший муж, а представитель той силы, с которой борется героиня. У Ануя таким полюсом Медеи из породы тех, «кто судит и выносит приговоры», становится общество обывателей с их «простым счастьем», у Триера Медея противостоит мужскому миру.

Эту пару необходимо оценить по ещё одному критерию – по божественному присутствию. У Триера весь фильм является иллюстрацией мысли, выраженной в финале: *жизнь человека – путешествие во тьму, где только богам подвластно найти дорогу, потому что Бог может сделать то, на что человек даже не отважится надеяться* [4]. Для автора в целом характерен интерес и неоднозначное отношение к религии.

У Ануя мысль о вмешательстве богов также завершает пьесу, хотя содержание её не столь тесно связано с упомянутой мыслью: *Но Медея была слишком заманчивой добычей, она застряла в сетях. Не каждый день богам попадает такая находка – душа, достаточно сильная, чтобы стать вместилищем их схваток, их гнусных игр! Они швырнули меня на лопатки и любуются, как я отбиваюсь... Мне ещё нужно убить ту невинную девочку, исполненную высокой страсти, и два тёплых кусочка моей плоти. Боги там, наверху, жаждут этой крови, им невтерпёж! (Médée, elle était un trop beau gibier dans le piège: elle y reste. Ce n'est pas tous les jours qu'ils ont cette aubaine, les dieux, une âme assez forte pour leurs recontres, leur sales jeux. Ils m'ont tout mis sur le dos et ils me regardent me débattre... J'ai l'innocence à égorger encore dans cette petite fille qui aurait tant voulu et dans ces deux petits morceaux tièdes de moi/ Ils attendent ce sang, là-haut, ils n'en peuvent plus, de l'attendre!)* [11, с. 86].

Помимо трансмедиального значения интермедиальности к указанной паре применимо и онтологическое, также подчеркивающее их сходство.

Так, для пьесы Ануя наиболее близкими направлениями в живописи можно отнести символизм или экспрессионизм. Обратимся к основным теоретическим положениям обоих направлений, чтобы доказать нашу мысль.

Так, для экспрессионизма характерен «отказ от иллюзорного пространства, стремление к плоскостной трактовке предметов, деформация предметов, любовь к резким красочным диссонансам, особый колорит, заключающий в себе апокалиптический драматизм» [3, с. 515]. Художники-экспрессионисты воспринимали творчество как способ выражения эмоций, творчество их «тяготело к иррациональности, обостренной эмоциональности и фантастическому гротеску, нередко – к полному или частичному уничтожению границ между персонажами и окружающей их естественной (или городской) пейзажной средой» [3, с. 516].

Художники-символисты отрицали реализм и считали, что живопись должна «воссоздавать жизнь каждой души полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений, должна передавать мысли, идеи и чувства, а не просто фиксировать предметы видимого мира» [3, с. 402].

Если принять во внимание указанные живописные приёмы и посмотреть с этой точки зрения на пьесу, станет понятно отсутствие традиционных описаний. Пьеса воспринимается читателем визуально за счет эмоционального воздействия. Декорации здесь минимальны, они только намечают направление мысли, остальное формирует создаваемая репликами атмосфера. В пьесе прослеживается и деформация пространства, и повышения эмоциональность, и гротеск.

Контрастным силуэтом выделяется повозка Медеи в пьесе Ануя вдали от города. Ануй создаёт яркий образ изгнанницы, беглянки у которой нет собственного дома: *на сцене Медея и кормилица, сидящие на корточках перед повозкой (En scène... Médée et la Nourrice accroupies par terre devant une roulette)* [7, с. 9], *изгнаны, презираемы, обездолены... Без родины, без крова... (Chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison)* [11, с. 14]. Любопытно, что за счёт побочных смыслов слов и прямых реплик мотив деформации принимает оттенок оборотничества самой Медеи. Так, например, глагол *s'accroupir* имеет значение 1) приседать, сесть на корточки; сесть на задние лапы 2)

скрючиваться; скорчиваться – т.е. применяется и по отношению к животным. Кроме того сама Медея отмечает свою звериную сущность: *Ночные звери, душителы, братья мои и сёстры! Медея – такой же зверь, как и вы. Как и вы, Медея будет наслаждаться и убивать* (*Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes sœurs! Médée est une bête comme vous! Médée va jouir et tuer comme vous*) [11, с. 79], *Оставшись одна, выла перед зеркалом, царапала себя ногтями, ведь я, как сука, возвращалась в свою нору* (*J'ai hurlé seul devant ma glace, je me suis déchirée avec mes ongles d'être cette chienne qui revenait se coucher dans son trou*) [11, с. 56]. В первой сцене, где уже задан колорит всей пьесы, описаны два противоположных мира: мир празднующих и веселящихся обывателей так ненавистный Медее и её собственный мрачный мир ненависти. До Медеи доносятся звуки того мира, вторгаются и вызывают презрение и злобу за отнятого у неё Ясона.

Важна и сниженность, невыразительность позы героини, и наличие костра, чьи отсветы деформируют пространство и окрашивают его в цвета, «закрывающие в себе апокалиптический драматизм»: *а теперь мы сидим, сгорбившись, словно нищенки, возле этого костра, который всё время гаснет* (*et maintenant nous sommes là, accroupies comme deux mendiantes, devant ce feu qui s'éteint toujours.*) [11, с. 11].

О том, что свет и декорации практически отсутствуют Ануй не сообщает, но в читательском сознании всё же складывается представление о том, что это именно так за счет ряда приёмов. Образ героини таков, что ассоциации со светом не возникают, свет ей органически не свойственен: *Я затаптываю, я гашу жалкий свет, я плюю на него!* (*J'écrase du pied, j'éteins la petite lumière. Je fais le geste honteux*) [11, с. 80], *Эта пустошь прилегает к другой, потом ещё пустошь и ещё, и так до самой границы тьмы...* (*Cette lande touche à d'autres lands et ces lands à d'autres encore jusqu'à la limite de l'ombre*) [11, с. 80]. Кроме того, понятие «счастье», традиционно связываемое со светом, маркируемое положительно, в устах Медеи приобретает негативную окраску, употребляется ею с неприязнью, воспринимается как враг: *того, что больше всего на свете*

*ненавидишь ты, того, что всегда бежало тебя: счастья, простого счастья (ce que tu hais le plus au monde, ce qui est le plus loin de toi: le bonheur, le pauvre Bonheur)* [11, с. 74], *Слышишь?...Счастье. Оно бродит вокруг (Tu l'entends?. Le bonheur. Il rode)* [11, с. 9] (*rôder* – 1) бродить, скитаться, слоняться 2) рыскать, ходить вокруг да около, шмыгать; высматривать, выискивать). К тем же направлениям в живописи могли бы быть отнесены и многие сцены в фильме Триера. Так, уже упоминаемые нами сцены в палатке с Главкой, где прослеживается те же, что и у Ануя, нечёткость контуров, колорит, создаваемые отсветами факелов и тенями на колеблющемся полотне; сцена сбора Медеей трав в тумане, и некоторые другие. Экспрессионистична и финальная сцена страданий Ясона, где фигура корчащегося героя «органично» выглядит на фоне неупорядоченных «мазков» колышущейся травы.

Итак, в ходе проведенного исследования можно прийти к следующим выводам. Произведениям разных видов искусств, как видно из их сопоставления по ряду критериев, свойственны общие онтологические черты (в их отношении прослеживается онтологическая интермедиальность). Так, можно отметить близость рассмотренной пары произведений Жана Ануя и Ларса фон Триера с точки зрения живописной эстетики. Кроме того значительное сходство можно найти при анализе различных «медиа», что позволяет проследить основные мотивы (атмосфера, хронотоп, образы Медеи, Главки, Ясона, мотив прошлого, место символики, причины убийства, основной конфликт) на гораздо более широком материале и с помощью интермедиального подхода обозначить специфику образного мышления в искусстве XX века.

### Список литературы

1. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учеб.пособие / Н.Г. Владимирова; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2016. 170с.

2. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии / Избранные труды. Т.1. М.: Языки русской литературы, 1997. 660 с.
3. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / ред. В.В.Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. 608с.
4. Медея [Видеозапись] / реж. Триер Ларс фон; в ролях: К. Олсен, У. Кир, Х. Енсен; Facets video, 1988
5. Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века – СПб.: Алетейя; М.: Государственный институт искусствознания, 2002. 472 с.
6. Словарь символов / Под ред. Г.В. Гаева. М.: Крон-Пресс, 1995,
7. 512 с.
8. Шарыпина, Т. А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX-XX вв./Т. А. Шарыпина//Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4. – С. 993–997.
9. Шарыпина, Т.А. «Мифический элемент» в драматургии объединенной Германии (Бото Штраус. «Итака») /Т.А. Шарыпина//Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2007. – № 2. – С. 292–296.
10. Шарыпина, Т. А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений)/Т. А. Шарыпина//Российский гуманитарный журнал Liberal Arts in Russia. – 2013. – Т. 2, № 2. – С. 154–162.
11. Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте//Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7), 2006. С. 7.
12. Anouilh, Jean *Médée* – Paris: La Table ronde, 1997, 91 p.