

LES MYTHES VIVANTS DE *DENIER DU RÊVE*

C. Frederick Farrell, Jr.

Edith R. Farrell

Les mythes et idéologies foisonnent dans *Denier du rêve* au point qu'il devient impossible dans une courte étude de les mentionner tous. Ces mythes et idéologies sont étroitement liés, dans un moment de crise (1933) pour le peuple et l'état italiens, par le pont de l'histoire, autrement dit, le Temps.

Pour comprendre le lent processus par lequel une idéologie devient mythe — si elle réussit à se faire remarquer par l'histoire — on n'a qu'à suivre les réactions des spectateurs devant les actualités réalisées "à grands frais par la firme Univers et Dieu". Angiola les trouve des "gestes à demi digérés par le Temps, qui, durant quelques semaines, s'éparpillent encore par le monde, détachés de leurs causes, avant de pourrir comme des feuilles mortes" (OR 240).¹

Cette citation nous ouvre plusieurs perspectives sur le roman aussi bien que sur les procédés et le point de vue de l'auteur. Elle nous prouve d'abord que le monde des humains et celui de Dieu (ou des dieux) sont intimement reliés puisqu'ils se sont mis ensemble pour réaliser le film. Deuxièmement nous y voyons une fois de plus que le rôle du Temps est capital pour Yourcenar et pour ses personnages, mais n'agit pas toujours de la même façon. Ici la digestion du Temps est destructrice, mais elle peut avoir un effet contraire. Elle peut transformer les actes en mythes pour donner l'exemple aux générations à venir. Finalement, cette image nous dévoile un procédé très courant dans ce roman. Dès que Yourcenar décrit une idéologie qu'elle n'approuve pas, elle se hâte de la faire suivre d'une image subversive. Dans ce cas c'est "pourrir" qui porte le jugement de l'auteur sur les événements de cette année-là.

1 Pour les deux éditions de *Denier du rêve* que nous citons, on utilise les mentions suivantes suivies de l'indication de la page :

OR = *Œuvres romanesques* (Paris: Gallimard (Pléiade), 1982).

DR = *Denier du rêve* (Paris: Grasset, 1934)

Le mythe fait partie intégrale, consciemment ou non, du caractère de tous les personnages et de la ville, dont un monument, la Fontaine de Trévi, est décrit comme un "opéra mythologique" (OR 272). Les mythes nous reviennent de plusieurs sources : des mythes traditionnels grecs et romains, de la Bible, et de l'histoire de plus d'un pays, car il y a des individus dans l'histoire de tous les pays qui se trouvent mythifiés par l'amour ou par la haine de leurs compatriotes ou de leurs ennemis. Les deux dernières, l'histoire et la religion, sont, comme leurs équivalents idéologiques, étroitement unis dans un système de valeurs capable de former ou de changer la vie pour ceux qui l'acceptent ou le subissent.

Le moyen par lequel ces valeurs s'expriment est très souvent l'art, qui concrétise les mythes et les met à la portée des gens d'un âge différent. Parmi les œuvres d'art citées dans ce roman, les nombreuses statues sont peut-être les plus importantes. Elles fournissent aux gens de n'importe quelle époque un moyen de toucher au passé. Les petites idoles de terre cuite découvertes par Don Ruggero nous dévoilent les sentiments religieux et peut-être sentimentaux des âges révolus; les habitants de pierre des musées de Rome sont visiblement des homologues mythiques des personnages du roman; et la statue derrière laquelle Marcella se cache pour son attentat manqué contre le dictateur n'est pas par hasard celle de la place Saint-Jean-Martyr.

Les monuments de Rome, historiques ceux-ci, démontrent aussi les liens entre les mythes et les idéologies. Ils jouent un rôle sur au moins trois niveaux. Clément Roux, le vieux peintre, se plaint de ce que le Forum de Trajan se trouve "bouleversé par de récentes fouilles" et que, pour les faire, les chats, qui y vivaient et qui "offraient à une échelle réduite l'image de panthères" (OR 262), ont été supprimés. Ce petit incident trace le sentier entre l'idéologie, qui est du présent et qui est condamnée, qui prétend "qu'un animal est moins digne que l'homme de la sollicitude de Dieu" (OR 262), l'histoire du passé glorieux de l'Empire Romain, pour lequel tout le monde sait l'intérêt de Mussolini, et le passé encore plus lointain, qui remonte jusqu'aux commencements mythologiques de cette ville.

Le drame, autre art accessible au grand public, aide à évoquer des images qui s'appliquent également aux mythes et aux idéologies concernant la famille et la politique, notamment celle de l'héroïne tragique, Antigone.

Rosalia (son âme) et Angiola (son air) quittant la maison familiale avec leur père, semblent être une Antigone et une Ismène. Ce mythe sert ici d'image d'un père et ses filles, mais le lecteur se souvient du geste principal d'Antigone, son défi au dictateur, ce qui laisse prévoir l'intrigue centrale du roman où une autre femme à cœur pur refera cet acte tragique. Dans la version de 1934, cette référence se trouve renforcée par la mention d'Electre, autre femme mythologique qui a protesté contre ce qu'elle croyait une usurpation de pouvoir (DR 138).

Janus, dieu à deux visages, est le symbole mythologique des perspectives changeantes sur le Temps (OR 190). On ne s'étonne donc pas de trouver deux idéologies qui s'opposent: celle du progrès, vite renversée par une mention des résultats malheureux des progrès récemment accomplis (OR 177 & 252), et celle d'un *laudator temporis acti* (OR 262) que Clément Roux repousse, mais que Mussolini épouse par ses travaux de restauration. Cette glorification de l'histoire, qui a causé la mort des chats-panthères (le présent laid et sans valeur), fait penser à Roux que tout ce qu'il retient de l'histoire de Rome, c'est l'image des fauves de certains anciens empereurs.

Cette vue du temps, qui rapproche les périodes les plus diverses de l'histoire et du mythe, produit quelquefois des points de vue anachroniques. "La grue d'acier au pied d'un mur, son bloc de pierre entre les dents" ressemble à une antique catapulte (OR 261), et Sir Junius Stein, pour qui les faits de l'histoire se confondent en tous cas (OR 238), trouve son propre Capitole et sa Roche Tarpéienne (OR 239) qui correspondent à ceux des anciens Romains.

Les mythes et les idéologies qu'on retrouve dans *Denier du rêve* représentent toute la gamme des émotions qui touchent les êtres humains: les individus, la société et l'univers. Nos premières idéologies concernent ce qui donne de la valeur à quelqu'un et nous expliquent comment on établit des relations avec autrui. Yourcenar elle-même décrit ce roman comme une *commedia*, ou *tragedia dell'arte*, ce qui montre à quel point elle considère les personnages comme des représentants de toute la race humaine.

Quelques-uns se révèlent sous le masque d'un personnage mythique, une nymphe (OR 282), une sybille (OR 210), un hermaphrodite (OR 279). D'autres prennent une forme littéraire *quasi* mythique, comme Don Quichotte (OR

201). Considérées dans leur ensemble, les masses se présentent comme des fantômes ou des spectres (OR 279), ou encore comme un fleuve infernal (OR 236). Le denier, passant de main en main, sans que le visage n'entre en jeu, est l'image même du manque de contact personnel dans les relations interpersonnelles de nos jours (OR 162).

On n'est donc pas surpris d'apprendre que certains individus se considèrent sans importance, comme "cette Lina que ne plaignait personne" et dont la poitrine mutilée qui sera la sienne ne plaira pas comme elle l'aurait fait "sur les statues de marbre" (OR 175), tandis que d'autres s'accordent une valeur démesurée, comme le "grand narcisse féminin", "cette femme vraiment fatale" (OR 241).

Les relations dont les représentations sont peut-être les plus fixes sont celles de l'amour et de la famille. Les mythes traitant l'objet idéal ou idéalisé de l'amour n'ont guère changé, puisque l'histoire de nos relations personnelles reste assez constante par comparaison avec l'histoire politique. Jeune, cette femme est nymphe, plus tard Vénus. Si elle est sûre et/ou féconde, elle devient, pour l'homme qui a besoin d'elle, la Terre; si elle est complice, elle s'appelle Marthe ou Marie; pour qui veut la blâmer ou la mépriser, l'image d'Eve vient facilement à l'esprit (OR 241).

L'immortalité associée à l'amour ne se limite pas aux femmes des mythes traditionnels. L'actrice, Angiola Fidès, jouit de "l'immortalité factice" d'idole de cinéma. Tâchant de s'identifier à cet *alter-ego*, Angiola se paie la même illusion que ses amants "qui croient pouvoir s'unir à l'objet de leur amour" (OR 241). Avec le mot "factice", l'auteur juge Angiola et nous signale d'avance que l'histoire ne va pas valoriser son mythe personnel.

L'importance de l'amour et de sa façade romantique se révèle dans la présence d'images cosmiques, la "grande vague du plaisir" et les "amours démesurées des astres" (OR 246) qui justifient l'idéologie de l'exaltation d'une certaine sorte (plutôt imaginaire) d'amour.

La solidarité de la famille est une des idéologies très répandues sur lesquelles tout le monde a tendance à compter en dépit des nombreux exemples de son caractère fictif, sur lequel Yourcenar n'hésitait pas à se prononcer. Cette conception mythique est du type populaire, qui se raconte

dans l'histoire des familles, de la tribu, pour apprendre à chaque génération ses devoirs familiaux.

L'image de la famille la plus éloignée de la réalité se trouve peut-être dans les peintures de Clément Roux, mais la sienne est une famille fragmentée. Ses portraits traitent de certains individus à une époque bien spécifique. Ses beaux souvenirs se racontent d'après ces portraits; à part eux, tout tombe dans la réalité qui n'est pas au même niveau. La famille de Rosalia di Credo s'approche le plus de l'idéal du groupe uni du mythe, mais celle-ci est aussi une illusion, de la part de Rosalia. C'est elle qui est l'Antigone, l'âme de cette famille imaginaire, et elle seule est restée fidèle à l'idéal du groupe aussi bien qu'à chacun de ses membres.

Par contre, les idées du marchand, Giulio, ne sont guère que malheureuses en ce qui concerne la famille. Rien n'a marché selon ses vœux, et rien de tout cela, à son avis, n'est de sa faute. Il prie la Madone, sans beaucoup d'espoir, pour qu'elle produise une transformation *quasi* totale dans sa vie de famille. Entre-temps il répond aux questions sur sa femme et son enfant de la façon à laquelle s'attend son interlocuteur; regrette que sa petite fille reste toujours trop délicate pour le mariage; mais évite, autant que possible, les petits malheurs que cet état lui offre.

La Mère Dida a de la notion de famille les vues que l'Eglise lui a enseignées et que la vie lui a apprises. Elle sait bien son devoir envers les enfants, puisqu'il lui a fallu élever des frères et des sœurs après la mort prématurée de sa mère. Quant à ses propres enfants, elle ne sait plus exactement combien elle en avait, comme elle ne sait plus tous les noms de ses frères. Il y en a qui considèrent Dida comme dure et avare, mais elle se croit simplement réaliste: il ne faut pas gâter les enfants; il faut les préparer pour la vie telle qu'elle est. Elle les critique ou se méfie d'eux selon le cas et comprend très bien que son gendre Oreste voudrait tâcher de réaliser le vieux mythe du matricide commis par un autre Oreste. Il n'y renonce que parce qu'il se rend compte que "ces actes de justice ne mènent jamais qu'en prison, les juges ne comprenant pas..." (OR 238).

La structure de la société repose sur des principes dont les sources sont multiples, et dont la caractéristique principale est la hiérarchie si bien décrite par la Mère Dida (OR 250-53). Cette idée d'ordre s'étend dans tous

les domaines sociaux et s'applique aux minimes détails de la vie: des prostituées, Yourcenar précise qu'Alessandro Sarte "ne fréquentait que des femmes situées plus haut dans l'aristocratie de la chair" (OR 172).

Dans cette hiérarchie, le peuple de Rome, bien qu'occupant une place plus basse que d'autres classes, s'est quand même toujours considéré comme ayant un rôle essentiel. Les mythes entourant la fondation de Rome insistent sur la volonté divine qui approuvait cette entreprise. Historiquement, la devise de Rome *Senatus populusque romanus* soutient son droit à une voix dans ses affaires, et de nombreux chefs d'état pendant la République veillaient à ce que le gouvernement se sente responsable du bien-être de son peuple. La démarche de Mussolini, se faisant dictateur, met en question ces droits : "il est dur envers ceux qui sont contre..." (OR 251). L'auteur note et semble soutenir les croyances ou superstitions populaires, toujours vivantes au vingtième siècle, puisqu'il nous raconte que leur peur d'une vengeance de la part des matous supprimés s'est réalisée par la mort de la femme du gouverneur de Rome.

La société romaine est, en somme, réglée par les forces unies des deux institutions sur lesquelles repose sa gloire depuis des siècles, c'est-à-dire, l'Empire et l'Eglise. Les mythes qui soutiennent ces deux concepts sont parmi les plus forts et les plus actifs dans la formation d'idéologies.

Dans une ville telle que Rome, dont l'histoire montre tant de continuité, on ne s'étonne pas de constater que les mythes de bien des époques se superposent pour influencer les croyances de ses citoyens. Les mythes religieux surtout datent d'avant l'histoire écrite. La Mère Dida, quand elle fait l'aumône à Clément Roux, se sent "quitte envers sa conscience (selon la religion moderne) et les puissances invisibles" qui sont beaucoup plus vieilles (OR 261). C'est elle également qui lance un défi à ces puissances quand elle "montre son poing au tonnerre" (OR 250) même si la foudre la rend "inquiète" (OR 257). Vieilles aussi les croyances en les dieux justiciers, invoqués aussi par Cavafy dans "Les Dieux désertent Antoine" que Yourcenar a traduit, et en la Lune, impliquée dans le hurlement de la louve. Cette louve rappelle évidemment le vieux mythe, celui de Romulus et Remus, qui ajoute des éléments miraculeux, et donc divins, à la fondation de

Rome et que les Romains n'ont jamais cessé d'utiliser comme symbole tout au long de leur histoire.

D'autres mythes gréco-romains sont à la base des idéologies qui rattachent les gens et leur milieu aux traditions plus vieilles et surtout de celles qui ajoutent du sacré à la vie quotidienne. Il y a, par exemple, une évocation de Dionysos: Oreste Marinunzi, ivre, voit une "splendeur" autour de lui "comme un manteau de pourpre", des grappes de raisins s'emmêlent à ses cheveux, et il possède une "volonté divine" (OR 283-84). Neptune veille sur la Fontaine de Trévi, qui est en train de redevenir élémentale (OR 280); et Caron (OR 205) et peut-être Hermès (OR 266) sont là pour nous conduire vers la vie future. Le fait de choisir ces images traditionnelles nous prouve que notre façon de voir le monde et les états et les événements de la vie n'a pas beaucoup changé depuis des siècles.

La foi en une protectrice et la peur d'une fin imprévisible, surtout à un moment où les gens comprennent mal la direction dans laquelle le pays les entraîne, les poussent à suivre des rites religieux qui se répètent depuis toujours, comme les chandelles qu'on offre à Marie, pareilles à celles que les gens d'un autre âge offraient à leur déesse. Giulio fait de la sorte, bien que l'élément subversif ne soit pas loin — "il savait (il aurait dû savoir) que rien ne pouvait aller mieux" (OR 188). Ces concepts du bon ou du mauvais sort sont réunis dans un être humain, car nous apprenons que "pour des générations de créatures végétales, [Dida] avait été la Bonne Mère et l'impitoyable Parque" (OR 255).

La foi la plus communément acceptée de notre siècle s'y trouve aussi. Les gens du quartier invoquent les anges, les martyrs et la Vierge. La scène de la litanie se déroule dans une atmosphère où l'idéologie religieuse est subvertie au point d'être submergée dans un flot de mythe. Nulle part ailleurs nous ne trouvons de façon plus claire le glissement dans le mythe universel et le mythe personnel. L'auteur nous dit que les fidèles y participent "sans même chercher à en suivre le sens" et que c'est une "espèce de continuelle génuflexion de la voix" (OR 184).

Les épithètes pourraient s'appliquer à n'importe quelle déesse et, en fait, s'interprètent d'une façon qu'un croyant qui suit rigoureusement les dogmes de l'Eglise trouverait sans doute scandaleuse. Ce qui a été à un moment donné

une idéologie vivante s'est lentement assimilé aux mythes que la race a considérés comme bénéfiques ou au moins réconfortants. *L'Orapronobis*, qui résume la prière, l'auteur le qualifie de "formule incantatoire... un confus appel à un vague quelqu'un." A les entendre, Marcella, forte d'une idéologie qui exclut Dieu, répète le mot de Marx, "l'opium des faibles" (OR 187).

Ces deux jugements, pourtant, démontrent la force du mythe que l'on reprend de siècle en siècle pour en faire des idéologies modernes. Toute la scène dans l'église de Sainte-Marie-Mineure est en quelque sorte une histoire des idées religieuses. La force de la comparaison implicite réside dans la constance des émotions et des symboles extérieurs, qui ne font que souligner le flux évident dans les idéologies.

Le rôle divin des personnages est mis davantage en relief dans la version de 1934, où Clément Roux est "Créateur" (DR 198) et Carlo Stévo "Sauveur" avec majuscules (DR 103). Plus tard, Yourcenar nous laisse deviner nous-mêmes que les êtres humains peuvent servir de dieu les uns pour les autres, comme, dans l'histoire, l'empereur romain a été officiellement le dieu de son peuple. Il en reste quand même quelques références: Massimo, endormi, est une "statue respirante et tiède de jeune dieu" (OR 278).

L'idéologie qui repose sur ce mythe d'un dieu présent parmi nous reste toujours vivante dans le personnage du père Cicca, pour qui Dieu est un bien qu'il possède. La foi de ce mystique, que nous apprécions davantage dans *Rendre à César*, lie l'Eglise chrétienne à l'histoire de celles d'autres civilisations, surtout de l'Orient, comme le font aussi des allusions au bûcher des funérailles (OR 206) et à Shiva (OR 243).

L'idéologie de Yourcenar elle-même est basée sur tous les mythes qui, à cause de leur pouvoir sur l'esprit ou sur l'imagination humaine, nous sont parvenus: "Il n'y a que de vrais dieux" (DR 140).

La différence entre un Dieu qui gouverne l'univers, ou un aspect important de celui-ci, et un chef d'état qui gouverne son pays, est souvent moins grande que l'on ne pourrait croire du point de vue des gens qui sont obligés de suivre ses ordres. Le fait que Rome est en ce moment sous un dictateur laisse apparaître plusieurs idéologies très visiblement rattachées au passé spirituel et historique de Rome. Et Mussolini lui-même et

Marguerite Yourcenar ressentent ce moment de gloire comme un nouveau coin complété de la riche tapisserie qu'est Rome.

César, puisque c'est ainsi qu'il s'appelle dans *Denier du rêve*, s'entoure de symboles qui rappellent l'Empire Romain et sont capables d'inscrire son règne dans la lignée des grands chefs associés à l'image de Rome. La louve et les monuments du Forum, ci-dessus mentionnés, ne sont pas les seuls. Nous savons, comme tout lecteur du roman, que Mussolini se nommait Il Duce, forme moderne de "*dux*", un titre dont se servaient autrefois les chefs, surtout militaires, de la Rome ancienne, et qu'il faisait porter devant lui les "*fasces*".

Ce n'est pourtant pas seulement des anciens dictateurs et empereurs que profite ce César, car il s'est revêtu d'une partie du prestige du roi, et ainsi, dans l'esprit de certains, il a le consentement de Dieu, "le Roi [l'] a nommé comme qui dirait pour diriger à sa place... il a raison, car c'est lui le plus fort" (OR 251).

"Lui", défini comme "une idée" dans le *Denier du rêve* de 1934 (DR 130), devient le "maître en uniforme", guère plus spécifique en 1959 (OR 238) et un "dieu" qui "harangue" son peuple (OR 237). L'image qui porte le jugement de l'auteur est plus visuelle, sinon plus personnelle: "ce tambour creux sur lequel battent les peurs d'une classe et la vanité d'un peuple" (OR 230).

Son idéologie, celle d'une Italie forte, unie, glorieuse, comme dans le passé, n'a pas duré longtemps, mais elle régnait en 1933 pendant qu'un Empire nouveau était toujours un projet avant la guerre désastreuse en Afrique et la subjugation de Mussolini à Hitler.

Un dictateur, pourtant, quelque progrès qu'il fasse, appelle fatalement une autre idéologie, la révolution contre le tyran. Les gens ne veulent pas rester longtemps à se soumettre et à ne savoir qu'une "version arrangée des incidents..." (OR 279).

Prométhée sert d'exemple mythique du révolutionnaire bienveillant qui défie son maître pour aider les êtres humains. L'auteur d'une telle action peut facilement s'élever au rang des figures mythiques. S'il s'agit d'une façon désintéressée ou si ses valeurs continuent à être acceptées, il sera héros; sinon, il sera peut-être monstre.

Marcella, l'héroïne de *Denier du rêve*, qui tentera de tuer César, se trouve dépeinte de plusieurs façons selon le point de vue. Comme pure force, elle se décrit comme un outil (OR 215 et 225) dont les motivations sont moins bien définies. Au moment même de son attentat, c'est une force "délestée de sa chair" (OR 237); séparé des motifs, l'acte lui-même prend le dessus, "fatal, devenu inévitable [...] absurde comme les choses" (OR 237).

La force féminine, si on la détache de la personne, est Méduse (OR 224 et 250) ou "Némésis, ma sainte, ma déesse" (OR 231). Déjà le soir, Marcella est devenue la statue de *La Furie endormie* dans le musée.

Entre le mythe et la réalité présente, les figures historiques de Judith (OR 229) et de Charlotte (OR 230) servent de liens, et d'exemples. La version de 1934 ajoutait Electre, Madeleine, Déborah et Perpétue (DR 138-40) à la liste de celles qui sont capables de représenter les pouvoirs fort différents que la femme peut exercer.

Agir, pour le bien ou le mal, consciemment ou comme une force aveugle, c'est ce qui ne produit que trop souvent des ambiguïtés et des dangers.

L'image de Carlo Stévo, comme une sorte de Christ moderne, entouré de ses disciples, ne nous est connue que par les disciples, comme nous ne connaissons le Christ que d'après les Evangiles. Dans un tel groupe, il est difficile, même pour ses membres, de bien distinguer les rôles de chacun d'entre eux. Les mythes du disciple bien-aimé et du traître se confondent, "ils n'en font qu'un: c'était le même homme..." (OR 230).

A part ces idéologies bien développées, il y en a d'autres, moins importantes dans le roman, qui ne sont souvent que des préjugés, mais qui ont une influence énorme sur celui qui y croit et sur la vie des peuples. Ne faisons que mentionner les suivantes: la xénophobie, une des faiblesses de Mussolini: les "juifs [qui sont] coupables de leur race" (OR 240); le système des castes qui entame les relations personnelles: "grotesque [...]. Une petite bourgeoise" (OR 207), "une espèce d'ouvrière en châte" (OR 211); un romantisme qui falsifie les jugements: "un romanesque petit malheur pour lui seul" (OR 180); un optimisme non-réaliste qui empêche de saisir l'essentiel des problèmes: "un homme [Mussolini] grâce à qui le pays compterait lors de la prochaine guerre" (OR 281).

Le sens du mythe comme le sens de l'histoire, si vaste qu'il soit, se trouve toujours rattaché aux idéologies de moment même. On y trouve des références aux croyances les plus anciennes: les petites idoles déjà mentionnées, ou les dieux d'enfantement qu'invoquent les femmes qui aident Attilia à accoucher. L'enfant qu'on attend, pourtant, est destiné par son père Oreste aux guerres futures de Mussolini, c'est-à-dire, à son avis à la perpétuation de la gloire de Rome. Par contre, les mythes continuent à se former au vingtième siècle pour consacrer nos plus chères croyances. La Bugatti d'Alessandro Sarte, son "transport" (OR 218), est peut-être sa façon de concevoir le tapis volant; et Hollywood est la fabrique à idoles modernes. On y voit l'association en remarquant qu'il y a une veilleuse dans la loge au Cinéma Mondo qui rappelle celle devant la Vierge dans l'appartement de Marcella et en constatant que les spectateurs au cinéma sont des "fumeurs d'opium" (OR 244), ce qui rappelle la citation de Marx à propos des fidèles à l'église.

L'histoire est, d'un certain point de vue, une tentative continuelle et continuée de faire l'accord entre les idéologies du siècle et les mythes qui incarnent les croyances de base d'une race. Ceci nécessite une redéfinition sans cesse renouvelée de ces mythes. Il n'est peut-être plus suffisant d'invoquer Vénus; il faut au contraire parler de la femme parfaite en termes modernes comme Yourcenar l'a fait longuement dans la version de 1934 (DR 118-19). Dans cette édition aussi Clément Roux a tâché de voir Hermès dans les traits de ceux qui l'entourent. "Cette gamine nue [Angiola, enfant; ...], qui m'a expliqué la vie et ton sourire [celui de Massimo], ce soir, qui a l'air de m'expliquer la..." (DR 215-16).

Les idéologies vieillissent, et "il en est des doctrines qu'on trahit comme des femmes qu'on abandonne: elles ont toujours tort" (OR 103). Les êtres humains ont, pourtant, toujours besoin de quelque chose pour les aider devant les grandes questions de la vie, et devant la mort. C'est ce qui explique pourquoi les mythes sont toujours vivants.