

**ТАНЕЦЬ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ НАПРУГИ  
СПІЛКУВАННЯ В ЛІТЕРАТУРІ**

**Кармен ДЕРЕБУШ,**

Технічний університет м. Клуж-Напока  
Центрального Північного університету м. Бая-Маре (Румунія),  
Університет ім. Климента Охридського м. Софія (Болгарія),  
carmen.darabus@yahoo.com

**LA DANSE – TENSION DE LA  
COMMUNICATION EN LITTÉRATURE**

**Carmen DĂRĂBUS,**

Cluj-Napoca Technical University of  
North University Center Baia Mare (Romania),  
“Kliment Ohridski University” of Sofia (Bulgaria),  
Researcher ID S-8357-2016; ORCID ID 0000-0001-6021-6717.

**Darabus Carmen. The Dance – tension of communication in literature. The aim of investigation:** is the role of dance as social coagulation and background for intense feelings, in connection with the new branch of neuroscience. **The method of research:** is a comparative one, choosing writer from different cultural spaces and epochs: Gustave Flaubert, Henrik Ibsen, Nikos Kazantzakis, Liviu Rebreanu, L. N. Tolstoi. **Conclusion:** neurosciences analyze the intersection of corporal contact with the control of movements, learning by imitation, emotional expression and the psycho-dynamic of subliminal. The article analyzes the function of emotional communication by dance, with reference to Dionysian manifestation of art, and to neuroscience. The authors and the works to which it refers are: *Madame Bovary* by Gustave Flaubert, *A doll's House* by Henrik Ibsen, *Anna Karenina* by L. N. Tolstoy, *Ciuleandra* by Liviu Rebreanu and *Zorba the Greek* by Nikos Kazantzakis - three female characters and two male character. Their common element it is the feeling of an internal liberation and the communication of an erotic tension, the fusion with the person you love and with the universe.

**Keywords:** world literature, dance, myth, neuroscience.

La danse implique le mouvement du corps entier et c'est le plus complexe forme de mouvement humain, qui apporte à la surface des aspects inconscients liés de personnalité. Dans cette activité sont impliqués plusieurs circuits neuronaux qui activent le système moteur, cognitif et émotionnel. Le sentiment de la captivité, donné par les nombreuses circonstances de la vie, c'est différemment ressenti d'une époque à l'autre, ainsi que les hypostases de la révolte et de la libération prennent des formes d'une grande diversité esthétique. Surtout le personnage féminin connaît des types de captivité sociale inconnus aux personnages masculins ; les mutations intérieures traversent un vrai labyrinthe parce que rarement on se permet le départ immédiat du sien. La danse peut devenir un mouvement panthéiste, de récupération de l'harmonie cosmique, parce que les impulsions intérieures sont stimulées à se manifester, non-frelatées par coutumes. La grâce de cet art facilite le glissement en soi-même, pour apporter à la surface le moi profond : “Si je me réfère à un spectre avec des milliers de nuances, j'ai devant moi une chose finie, tandis que la durée est sans cesse. Quand je pense à la corde qui se prolonge comme une bande élastique ou comment un ressort s'étend et se détend, j'oublie la richesse chromatique spécifique à la durée vécue, pour ne voir que le mouvement simple, grâce à laquelle la conscience passe d'une durée à l'autre. La vie intérieure signifie toutes ces choses ensemble”<sup>1</sup>. Au niveau archétypal, l'hypostase féminine conforme à ce type de libération et de transformation c'est *apsara*, danseuses et chanteuses, divinités du jeu, issues de l'agitation de l'eau, donc

évanescences, ouvertes à la transformation, de la création continue du sien, du refus d'un contour immuable où la personnalité pourrait se complaire.

Contemporaines, mais vivant en espaces linguistiques différente, le Scandinave Henrik Ibsen et le Français Gustave Flaubert se rencontrent au niveau de la vision sur le drame intérieure féminine. Nora, le personnage ibsénienne de la pièce *La maison à poupées* évolue de la grâce avec laquelle elle se soumit aux convenances de l'époque vers le moment de la conscience de la fausseté du système de valeurs où elle vit; Emma, le personnage du roman *Madame Bovary*, essaie dès le début à évader de la banalité de la vie quotidienne. Contrairement aux apparences d'épouse prévenante, enfantine, obéissante, Nora cache, sous le masque de poupée docile, une profondeur qui était toujours présente et qui va provoquer la crise de conscience quand elle aura la révélation de son vrai statut. Au contraire, Emma Bovary, fille de paysans riches, éduquée dans un monastère, nourrie avec des lectures sentimentales – comme Don Quichotte, victime de ses lectures des romans chevaliers, en s'identifiant avec les chevaliers du Moyen Age -, elle a un faible fond intérieur, sa formation affective-intellectuelle c'est superficielle. Elle est incapable d'une analyse profonde de son véritable situation. Emma suit un trajet de ce qu'elle pense à être sa bonheur authentique, mais tout c'est une illusion, parce qu'Emma ne le sait ni quoi, ni comment. Le moment de crise c'est pendant la danse pour toutes les deux : Mme Bovary a une aigue crise d'identité au bal du Vaubeysard, en étant convaincue que dès ce moment-là son place est dans les salons nobiliaires où elle va essayer à

<sup>1</sup> Bergson H. Gândirea și mișcarea. Eseuri și conferințe [Thinking and moving. Essays and Conferences], Traducere de Ingrid Ilinca, Iași: Polirom, 1995, P. 181 [in Romanian].

pénétrer en partant d'une position de bourgeoise et terne. Pour ce but, elle croit qu'elle peut utiliser ses "amours" successifs adultérins pour Léon et Rodolphe, tous les deux tragiquement échoués. Le bal reflète les facettes du passé, du présent et de l'avenir ; en observant les enfants du village en regardant sur les grandes fenêtres de la salle du bal, elle se souvient son enfance qui lui provoque des complexes sociaux – épisode construit par la technique de la mémoire involontaire, elle n'a plus honte de son passé, mais elle reste mécontente, en sentant l'ardent désir de s'intégrer au monde du château, sans esquisser, comme les personnages balzaciens, un plan limpide protecteur et, en plus, d'arrivisme. Le moment du danse marque pour toujours le départ vers un autre classe sociale, où elle sera acceptée temporairement et seulement dans sa côté promiscue : "Ils commencèrent lentement, ensuite plus vite. Ils se tournaient ; autour d'eux tout se tournait en ronde, les lampes, les lambris et le parquet, comme un disc sur un axe. Quand ils passent près des portes, le bas de la robe se collait de ses pantalons [du Rodolphe]; leurs jambes s'entrelacent ; le vicomte baissait son regard vers Emma et elle lever ses yeux vers lui ; elle se sentait comblée d'amour et elle cessât à danser. Ils commencèrent de nouveau ; et, avec un mouvement plus vite, le vicomte, en l'enlevant, disparut avec elle au fond du couloir, où, en haletant, prêt à tomber, Emma laissât pour un instant la tête sur son poitrine. Ensuite, en continuant à tourner en rond, mais plus lentement, il l'avait conduit à sa place ; Emma s'appuyât contre le mur et se couvrit les yeux avec la main"<sup>2</sup>. C'est un moment accablant, quand elle, avec ses fragiles forces, elle prend la décision de se sauver par amour de la banalité quotidienne, qui anéantissait sa personnalité. Emma, Nora, Anna Karenina vivent dans des sociétés conventionnelles, mais l'inclinaison de l'Emma pour la rêverie facile le fait à vivre en succédanés de vie, d'amour, incapable d'intuition en ce qui concerne la mesquinerie ce ceux qui se évoluent autour d'elle.

Nora danse tarentelle, costumée en Napolitaine, dans la maison du comte Stenborg, quand elle sent que Torvald Helmer n'est pas l'homme qui pourrait la "transformer", bien qu'elle s'auto-illusionne qu'à la maison un miracle va se passer, que son époux va comprendre l'erreur. Le rythme alerte de la tarentelle, manifestation de l'instinct de vie, l'habillage – tout favorise la sortie de soi-même, en lui donnant la force de la confrontation avec Helmer, parce que la structure de la danse représente l'échelle par laquelle se réalise la libération. Elle a l'intuition du fait que l'unique évasion pour sa personnalité c'est auto-éducation et elle va choisir s'isoler de sa famille, en prononçant des mots très courageux pour la condition de la femme: avant ses obligations de mère et d'épouse sont les obligations "par rapport avec moi-même". Le moment de la danse l'aide à prendre la décision de voir qui a raison : elle ou la société qui avait imposé des lois qui l'empêche à protéger son père en train de mourir et de sauver son mari malade. Au minuit, obligée par son époux d'aller à la maison, immédiatement après la charmante représentation de danse, angoissée, en attendant le moment fatal avec le faible espoir qu'il va se passer un miracle, elle vit un drame profond, en comprenant

que tout s'est écroulé parce que c'était le fondement qui manquait. La décision de quitter Helmer est mise en pratique, pour se retrouver, en temps qu'Emma décide à se libérer par mort. Comme tous les personnages important ibséliens, elle s'éloigne attirée par le chimère de l'absolu, ayant la conscience qu'elle a passé une partie de sa vie à côté d'un étranger, dans un faux foyer.

La même libération par mort, comme Emma Bovary, va choisir Anna Karenina. Sans doute, elle est supérieure à Emma ; Anna n'a pas des complexes sociaux, car elle est très bien située, mais elle sera annihilée par la même société qui ne lui pardonne le défi. La jeune princesse Kitty Scerbatskaïa, elle-même amoureuse de Vronski a, pendant une mazurka, la révélation du fait qu'elle n'est pas aimée par le comte, mais Anna Karenina, que, par ailleurs, elle l'admirait beaucoup. Les figures du dans attirent une synchronisation émotive, esthétique, érotique, le dans devenant une forme de refaire l'androgynie. En paraphrasant Hanna Poikonen, dans la danse, les éléments fondamentaux de l'humanité se combinent dans une manière naturelle. Cette activité fusionne l'acte créatif, les mouvements perfectionnés et la collaboration, plus que la musique l'en fait. Les études concernant la production de la musique et du mouvement montrent comme les cerveaux des deux personnes sont accordés à la même fréquence pendant la coopération. Cette chose est plus visible dans la synchronisation des ondes de basse fréquence des participants. Anna et Vronski s'avouent l'amour, réaffirmant la fonction communicationnelle de la danse, un autre langage que le mot; Kitty, "plus qu'elle observait le couple, plus la conviction que sa malheur était confirmé devenait plus forte. Elle était en train de comprendre que les deux se trouvaient seuls dans la salle pleine de monde. Sur le visage de Vronski, toujours assez plein d'énergie et indépendant, se fixait une expression de soumission et de timidité, comme celle d'un chien qui se sent coupable. Quand Anna souriait, son souris passait sur l'autre visage. Quand elle semblait pensive, il devenait grave"<sup>3</sup>. Dans un autre roman de Tolstoï, *La guerre et la paix*, c'est de nouveau la danse qui est choisie pour souligner la tension du moment quand Natascha, à son premier bal, tombe amoureuse du prince Andreï Bolkonski. Balzac organise les personnages de la *Comédie humaine* en scènes-type aux bals et eux soirées pour mieux surprendre les connexions sociales qui existent ou vers lesquelles ils tendent. C'est le cas du bal de la comtesse de Beauséant (le roman *Père Goriot*), où l'auteur fait l'introduction des personnages important retrouvables dans la *Comédie humaine*.

Pour l'écrivain roumain Liviu Rebreanu la danse c'est une tension individuelle et fonction ordonnatrice au niveau social. Son roman *Ion* commence et finit avec la ronde paysanne roumaine du village, où les positions sociales sont bien marquées. Le roman *Ciuleandra* (1927) a comme titre le nom d'une danse traditionnelle roumaine<sup>4</sup>, danse qui métaphorise l'histoire d'amour entre Puiu Faranga, descendant d'une riche et vieille famille, et Mădălina, devenue Madeleine, jeune paysanne éduquée par la famille Faranga dans le but de devenir l'épouse du jeune Faranga, pour le revirement génétique, chose qui se pratiquait parfois

<sup>2</sup> Flaubert G. Doamna Bovary în Opere [Madame Bovary in Opera], Traducere de Alexandru Hodoș, Vol. I, București: Editura Univers, 1979, P. 116 [in Romanian].

<sup>3</sup> Tolstoï L. N. Anna Karenina [Anna Karenina], Traducere de M. Sevastos, Ștefana Velisar Teodoreanu și R. Donici, București: Univers, 1980, P. 99 [in Romanian].

<sup>4</sup> Le nom d'une danse traditionnelle populaire de Munténie [région du sud du pays], à rythme progressivement accéléré ; mélodie auprès de laquelle on exécute cette danse (<https://dexonline.ro/intrare/ciuleandra/10792>).

dans les vieilles familles bien situées, quand on considérait que la continuité est menacé par une soi-disant “dilution du sang”. En France, le livre a été traduit sous le titre *La danse de l’amour et de la mort* (1929), et en portugais, *Ciuleandra. A dança do amor e da morte* (1940). Puiu et son père traversent les villages à la recherche d’une épouse et ils arrivent dans le village Vârzari où l’aubergiste leur donne le conseil d’aller la ronde paysanne roumaine, où les gens du village dansaient une danse troublante. La description de la danse faite plus tard par l’époux criminel, dans une confession adressée à son médecin et son rival à la fois, le docteur Ursu, dans observée dans tous les détails chorégraphiques et émotionnels, traduit l’état d’esprit de celui qui était tombé amoureux d’une jeune fille inconnue, pendant la danse: “Eh, voilà, docteur, celui qui n’a pas encore vu Ciulendra ne peut pas s’imaginer ce qu’il signifie l’ivresse de la danse ! (Il s’empourprât. Ses yeux brillaient dans un sourire ardent). La dans commence comme une ronde paysanne quelconque, très lentement, très modéré. Les participants s’amassent, se mettent au fil, en suivant des sympathies ou en suivant le hasard, sans importance. Ensuite, quand les gens s’échauffaient un peu, la musique commence à s’agiter et à s’accélérer. Le rythme de la danse devient flamboyant. Les danseurs, en s’embrassant, forme un mur compact de corps, qui se plient, se contorsionnait, faites des volte-face et tressaillent sous les ordres des ménétriers. Plus les danseurs deviennent ardents, plus la musique devient provocatrice et sauvage. Les jambes des jeunes hommes étincellent impétueusement, esquissent des figures de piétinements, des sauts d’effroi, brusques tressautements de joie. Ensuite, soudain, tous, à des pas sautillants et bien accélérés, ils se déchaînent dans un tourbillon. Le mur vif s’élançe ça et là, les ménétriers piquent véhémentement les cordes, aggravant et accentuant les sons avec un cri de joie, auquel un autre essaie à répondre, brisé et avalé par l’irruption du rythme<sup>5</sup>. La ronde paysanne devient “un monceau de viande”, un serpent qui se contorsionne et ensuite se détende successivement ; vers la fin, quand le rythme atteint le niveau maximal, les jeunes filles et les jeunes hommes sont transfigurés par ce rythme affolant : “Plusieurs fois le l’ébullition est transpercé par des longs cris, jaillis de la profondeur du vieux temps, ou par un cri de jeune fille à la poitrine brulante de pression... Et comme ça la danse va continuer jusqu’à ce que tous les danseurs vont fondre dans une suprême ferveur de passion déchaînée<sup>6</sup>. Selon l’opinion de son père, Ciuleandra “*C’est quelque chose comme une tarentelle collective ou comme une danse de guerre d’un clan sauvage!*”<sup>7</sup>. Pour ce jeune homme, cette danse c’était l’externalisation absolue de la passion, la place où en rencontre l’adoration religieuse qui annonce un sacrifice humain. Dans ce tourbillon Puiu va rencontrer Mădălina, gamine âgée de quatorze ans, à taille mince, brune, avec des yeux bleus, habillée dans une blouse roumaine traditionnelle de *borangic*<sup>8</sup> pas très fin, ornementée de motifs floraux: “Je l’avais embrassé. Sa chair était ferme. Elle avait embrassé, à main gauche, le cou. [...]

Elle me regardait aussi, d’une manière étrange, avec une merveilleuse bouche un peu méprisante. Ensuite elle avait tourné rapidement la tête d’autre côté, comme si elle avait honte de moi ou de gens parce qu’elle m’avait regardé. Mais la danse avait recommencé. Je ne le savais pas et je n’en avais pas besoin. Le rythme de la musique et le mouvement des autres me portait comme un irrésistible courant d’eau. Parfois son corps me touchait et je serais plus fortement sa taille. Elle supportait la pression de mes bras avec un faible dégoût pour démontrer qu’elle n’est pas enchantée<sup>9</sup>. Provoqué par l’indifférence et l’hostilité de la jeune fille, sa passion augmente de plus en plus – moments symptomatiques, qui vont définir, ensuite, leur mariage. Lui, sauvage, passionnel, et elle, - domestiquée par l’éducation coûteuse qui avait fonctionné comme une sorte de quarantaine avant d’entrer dans une autre classe sociale par mariage : “Je l’avais embrassé rapidement, en lui donnant des bisous sur ses lèvres. Surprise et incapable de se défendre autrement, elle enfonça ses dents dans mon visage, comme un chat en colère, puis a donné un court cri pour prouver qu’elle est contente<sup>10</sup>. Le cercle de la danse va se fermer dans le moment quand Puiu va l’étrangler, en la tuant, dans une apparemment inexplicable geste, fait attribué à une dégénérescence génétique, en clé naturaliste, en effet une incompatibilité que la danse l’annonce. Le psychiatre où il est hospitalisé avait participé, dans le village Vârzari, à cette danse, lui-même amoureux de Mădălina qu’il va la perdre en faveur de Puiu, car la mère de Mădălina fait une entente avec le patriarche de la famille, Monsieur Faranga. De plus, le médecin se confesse au rival devenu patient: “Eh bien, j’ai la conviction que Ciuleandra joue un rôle dans votre acte! Comme vous l’avez décrit et comme je la connais... ”<sup>11</sup>. Hospitalisé dans un hôpital de maladies nerveuse pour une expertise, essayant à éviter l’emprisonnement, Puiu commence, au fur et à mesure, perdre même son faible équilibre émotionnel, obsédé de se rappeler le rythme de la danse, qu’il exerce sans cesse comme un retour dans le point vicié, le point quand la famille Faranga avait acheté Madeleine comme une marchandise et qui n’avait pas déçu les acheteurs: “Le rythme est devenu de plus en plus vif. Il se penchait en avant, ensuite il se penchait en arrière, ses jambes brulaient comme s’il avait du feu sous les pieds. Soudeurs bouillants couvraient le front, s’écoulaient sur les tempes et, par sourcils, sur le visage. De temps en temps, un faible cri jaillit de la profondeur de ses paumons et son visage s’éclairait d’une immense joie<sup>12</sup>. Enfin le médecin avoue qu’il aimait aussi Madeleine, il parle sur le pressentiments de malheur dont il vit en regardant la danse Ciuleandra à Vârzari et la jeune fille aimée en train d’être prise par quelqu’un plus riche que lui. Puiu Faranga a, lui aussi, la révélation de la raison du manque de passion de son épouse: “Maintenant je comprends qu’à cause de vous je l’avais tué!”<sup>13</sup>. Malgré sa douceur et le comportement irréprochable, le plus important coin de l’âme avait resté inaccessible à son mari, coin habité pour toujours de

<sup>5</sup> Rebreanu L. Ciuleandra în vol. Opere 7 [Ciuleandra in Vol. Opere 7], Ediție critică de Nicolae Gheran. Variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, București: Minerva, 1975, P. 84–85 [in Romanian].

<sup>6</sup> Ibidem, P. 85-86.

<sup>7</sup> Ibidem, P. 86.

<sup>8</sup> Tissu en soie faite à la maison (mot d’origine turc).

<sup>9</sup> Rebreanu L. Ciuleandra în vol. ..., op. cit., P. 88.

<sup>10</sup> Ibidem, P. 88.

<sup>11</sup> Ibidem, P. 122.

<sup>12</sup> Ibidem, P. 126.

<sup>13</sup> Ibidem, P. 139.

quelqu'un d'autre et n'en pouvait être acheté. La fin du roman est circulaire, un trait techniques des écritures du Rebreanu; hospitalisé dans un sanatorium de maladies nerveuses, Puiu passe sa vie exerçant la danse, le reprenant toujours, ayant peur qu'il pourrait l'oublier. Il danse sur des rythmes imaginaires, comme pour comprendre, encore et encore, le moment de l'erreur dans ses décisions.

Par danse est supprimée toute dualité du monde temporel, en dévoilant au moins les traces de l'unité primordiale, la fusion dans le flux de la musique qui favorise le glissement au-delà de temps, dans un extase irrépétable. Une hypostase dionysiaque, la danse signifie connaissance par sensoriel dans le roman *Zorba le Grec* de Nikos Kazantzakis. La danse dépasse les contraintes sociales, c'est une gracieuse et pleine de tempérament forme de liberté. Arrivées sur l'Île Crète pour exploiter une mine de lignite, Zorba et le financier de l'aventure, un jeune intellectuel plein d'inhibitions, à la recherche de la révélation après la finalisation du manuscrit sur Buddha, ils vivent, au début, différemment : le sensoriel et le livresque, le dionysiaque et l'apollinique. Le jeune Allan trouve fascinante la dans du Zorba ; en jaillissant de la terre vers les cieux, il semble récréer les lois de la nature en suivant ses rythmes intérieures : "Il se précipite dans le tourbillon de la danse, en battant des mains, sautant ; pirouettant dans l'air, roulé au sol avec les genoux pliés, en jaillissant de nouveau en air avec les pieds pliés, comme s'il était un caoutchouc. A un moment donné, il a sauté si haut comme s'il voulait vaincre les lois de fer de la nature et prendre son envol. On pouvait sentir que dans son corps moulu de temps il y a une âme qui lutte à traîner la chair et de plonger dans l'obscurité comme un météore. Il jetait son corps qui retombait au sol, incapable se maintenir trop de temps dans l'air, il le jetait de nouveau, sans pitié, cette fois-ci plus haut, mais il retombait, le pauvre, en haletant"<sup>14</sup>. A l'inverse, le jeune intellectuel cherche l'extase, la finalité de la connaissance par raison, en ignorant le mépris de son camarade pour la fausseté des expériences livresques, acceptées comme concession aux expériences vécues, mais pas comme fondement de la vie : "J'ai ouvert le manuscrit Buddha et je me suis enfoncé dans mes propres galeries. J'ai travaillé toute la journée et, au fur et à mesure, je me sentais libéré, je sentais une forte émotion complexe – soulagement, fierté et dégoût. Me je me laissais pris par le travail, parce que je la savais : dès le moment que je vais finir, sceller et fermer le manuscrit, je serais un homme libre"<sup>15</sup>.

Une fois comprise sa signification, la danse est situé pas seulement parmi les moyens de communication humaine, mais parmi ses nécessités qui rendent la vie possible : "Les besoins fondamentales des gens – nourriture, femme, danse – restaient encore inépuisables et frais dans son insatiable et solide corps"<sup>16</sup>. Les essais de conceptualiser les hypostases de l'homme par rapport à ses aspirations sont méprisés par Zorba ; pour celui-ci, les idées sont inertes, dépourvues de vie, elles ne valent pas son intérêt parce qu'elles sont incapables de l'émotionner. La

seule modalité de communication, pour lui, c'est la danse : "Ah, Maître, si vous pouviez danser tout ce que vous dites, pour que je comprenne ! Consterné, je mordais mes lèvres. Toutes ces pensées sans espoir, je voudrais les danser ! Mais j'ai été incapable le faire, je gaspillais ma vie"<sup>17</sup>. Le sentiment qu'il n'est pas compris au dépit de sa vaste culture lui donne un sentiment de frustration et, en plus, il sent qu'il devrait sortir de la coquille des idées toutes faites, qu'il devrait connaître la vraie joie, au-delà de la censure de la problématisation, en suivant son instinct, en renonçant temporairement à son statut de "rat de bibliothèque", comme il était souvent appelé. Le moment quand il prend la décision d'apprendre à danser c'est le vrai finale du roman, parce qu'il commence à apprendre une autre manière de vivre sa vie, plus en accord avec soi-même, plus libre comme expression, déchaîné : "Allez, Zorba, je criais, apprends-moi à danser ! [...] Allez, Zorba, me sens une autre vie, allez !

-Pour le début, je vais t'initier en zeibekiko. C'est une danse sauvage, guerrière, dansée avant la lutte"<sup>18</sup>. Au fur et à mesure, il se sent élevé avec des rythmes, même sa vie reçoit d'autres rythmes, "une inattendue sensation de libération" que le manuscrit sur Buddha ne pourrait pas l'offrir. Seulement l'extase dionysiaque peut parler crédible sur amour : " -Maître, cria-t-il, j'ai tant de choses à te dire, je n'ai jamais aimé quel 'un comme je t'aime, j'ai assez de choses à te dire, mais je ne peux pas le faire en parole. Donc je vais danser ! Écartes-toi, j'ai besoin de place! En avant, hop, hopa-là ! Il a fait un saut et ses mains et ses pieds sont devenus ailes. Comme il c'élançait droit, sur le fond de ciel et de mer, il semblait un vieux ange révolté. Son danse n'était que de la provocation, de l'opiniâtreté et de la révolte"<sup>19</sup>.

La danse c'est, aussi, une manière à parler avec la divinité ; le sentiment tragique de la mort s'estampe dans le tourbillon du danse : "Qu'est-ce qu'on peut faire, Seigneur? Tu ne peux rien me faire, que me tuer. Tues-moi, dégât! Je me suis libéré, j'ai dit tout ce que j'ai à dire ; j'ai eu mon temps pour danser et je n'ai plus besoin de toi !"<sup>20</sup>.

Souvent l'histoire de la culture parle sur l'hypostase démonique du Dionysos, en sens luciférique, de révolte, parce qu'il représente la fusion avec l'universalité, donc le sentiment d'égalité avec la divinité par la dissipation des limites apolliniques qui bordaient la liberté de l'esprit : "En regardant Zorba dansant, j'avais compris pour la première fois l'effort chimérique de l'homme pour briser la gravitation. J'admirais sa résistance, sa vivacité, sa fierté. Sur les pierres, les pas de Zorba, passionnelles et habiles, gravaient l'histoire démonique de l'homme"<sup>21</sup>. Malgré le fait que l'affaire avec le lignite c'était un échec, malgré le fait qu'il avait perdu beaucoup d'argent, la symbiose Ulysse -Télémaque c'est un succès ; Zorba transmet à son jeune ami l'expérience de vie et celui-ci sent une infinie joie, réelle et injustifiable – donc la joie en état pure, donné par l'audace de vivre la vie au-delà de censures qui rendent la vie incomplète.

<sup>14</sup> Kazantzakis N. *Zorba Grecul* [the Greek Zorba], Traducere de Marcel Aderca, Iași: Polirom, 1999, P. 11 [in Romanian].

<sup>15</sup> Ibidem, P. 57.

<sup>16</sup> Ibidem, P. 63.

<sup>17</sup> Ibidem, P. 71.

<sup>18</sup> Ibidem, P. 101.

<sup>19</sup> Ibidem, P. 115.

<sup>20</sup> Ibidem, P. 169.

<sup>21</sup> Ibidem, P. 180.

Cette nouvelle branche de la neuroscience se trouve au début, mais elle a le potentiel à réduire à un seul système plusieurs domaines, par exemple le contact corporel, le contrôle moteur, l'apprentissage par imitation, l'expression émotionnelle et la psycho-dynamique inconsciente. En faisant concurrence au monde de l'Idée, le monde de la danse incorpore l'aspect physique et l'aspect métaphysique pour conquérir la forteresse de la raison, en favorisant la révélation du soi profond.

### Sitographie

**Bergland, Cristopher** - [https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-athletes-way/201805/the-powerful-psychological-benefits-dance?utm\\_source=FacebookPost&utm\\_medium=FBPost&utm\\_campaign=FBPost](https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-athletes-way/201805/the-powerful-psychological-benefits-dance?utm_source=FacebookPost&utm_medium=FBPost&utm_campaign=FBPost)

**Деребуш Кармен. Танець як реалізація напруги спілкування в літературі. Мета наукового дослідження** – проаналізувати роль танцю як соціальної коагуляції та фону інтенсивних почуттів у контексті нової галузі знань – нейронауки. У статті використано порівняльний **метод дослідження** з вибором письменників різних культурних просторів та епох: Гюстава Флобера, Генріка Ібсена, Нікоса Казандзакіса, Лівіу Ребреану, Льва Толстого.

У статті проаналізовано функцію емоційної комунікації, що відбувається за допомогою танця з посиланням на діонісійський прояв мистецтва та нейронауку. Матеріалом дослідження послуговували такі твори: “Пані Боварі” Гюстава Флобера, “Ляльковий дім” Генріка Ібсена, “Анна Кареніна” Льва Толстого, “Чулеандра” Лівіу Ребреану та “Грек Зорба” Нікоса Казандзакіса – три жіночих і два чоловічих персонажі.

Їхнім спільним елементом є відчуття внутрішнього звільнення та передача еротичного напруження, злиття з коханою людиною та всесвітом.

**Висновок.** Нейронаука бере до уваги перетин тілесного контакту з контролем рухів, навчання шляхом імітації, емоційне вираження і психодинаміку підсвідомості.

**Ключові слова:** світова література, танець, міф, нейронаука.

*Дарабуш Кармен – доктор філологічних наук, доцент Технічного університету м. Клуж-Напока, Центрального Північного університету м. Бая-Маре. Викладач румунської мови (запрошений лектор) Університету Нови-Сад (Сербія), Університету “Кирила і Мефодія” в Скоп’є (Македонія), Університету Климента Охридського м. Софія (Болгарія). Коло наукових інтересів: порівняльна література, культурологія, культурна антропологія. Автор 8 книг, одна у співавторстві, численних статей, філологічних та культурологічних рецензій. Член наукових комітетів, редколегій філологічних та культурологічних журналів.*

*Dărăbuș Carmen – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor of the Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare. Romanian language lecturer (invited teacher) at the University of Novi Sad (Serbia) and “Cyril and Methodius” University in Skopje (Macedonia), “Kliment Ohridski University” of Sofia. Fields of research: comparative literature, cultural studies, cultural anthropology. Author of 8 books, one as co-author, numerous articles, philological and cultural reviews. Member of a scientific committees, editorial boards of philological and cultural journals.*

**Received:** 10.11.2022

**Advance Access Published:** December, 2022

© C. Dărăbuș, 2022