

Marius Popa

Les retours du néo-gothique dans la littérature de Mircea Cărtărescu.

Les artifices de l'imaginaire dans *Solenoid*

Abstract: Neo-Gothic – in its various aesthetic variants – is undoubtedly a symptomatic recurrent element of the imaginary of Mircea Cărtărescu. From the oneiric formulas of *Nostalgia* to the space configurations of the *Orbitor* cycle, such a style returns with obstinacy in the literature of this author. Particularly, *Solenoid* – the most recent novel of the writer – will centralize in itself a whole history of the Neo-Gothic, a restitution of “old” spaces and temporalities related to this style (visible in the abundance of the decor, in the monumentality of the narrative architecture and in the revival of the medieval sphere). This article will attempt a systematization and analysis of the Neo-Gothic patterns in the novel, describing the way in which *Solenoid* returns to formulas that this style has seen in previous works of the same writer.

Keywords: Neo-Gothic; Medieval; Imaginary; Postmodernism; Reviviscence; Contemporaneity.

MARIUS POPA

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
popaamarius@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2018.35.24

Le néo-gothique – délimitations conceptuelles. Une brève histoire du paradigme dans la littérature de Mircea Cărtărescu

Les dernières décennies ont sans doute connu une reviviscence culturelle du *gothique*, qui a emprunté des formes des plus insolites dans presque tous les domaines de la culture contemporaine. Que nous situions cet objet dans un horizon des arts visuels ou que nous essayions sa radiographie dans la littérature européenne récente, ce que nous appelons aujourd'hui – avec un terme « ombrelle » – *néo-gothique* traverse, comme une présence extrêmement protéiforme et prolifique, toutes les aires majeures de l'esthétique occidentale (des romans notoires d'Anne Rice ou de Clive Barker jusqu'aux productions cinématographiques de Guillermo Del Toro ou de John Logan). Les théoriciens qui ont abordé, dans leurs propres pages, les retours du *néo-gothique*¹ l'ont généralement défini comme une direction esthétique destinée à récupérer non seulement les réminiscences d'un imaginaire appartenant au roman gothique, mais aussi d'un

filon romantique de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle (un romantisme qui, de façon générale, s'est appuyé sur des représentations du ténébreux et du magique). Ce serait, par conséquent, une épistème contemporaine qui opte, dans ses propres décors, pour les topos de l'ancien code imagistique médiéval (la tombe, le monastère, le château, etc.), tous entraînés dans une logique du nocturne, du terrifiant, de l'horreur et de la claustration. Au fond, une telle épistème privilégiera des constantes de la pensée commune que « les jungiens appellent des archétypes de l'inconscient collectif : l'irrationalité fondamentale, mentalité primitive, étouffée ou refoulée chez l'adulte, réapparaît dans le rêve ou dans la création artistique, en particulier dans ce type d'œuvres »². Le néo-gothique intègre, de manière programmatique, toute une somme d'hypostases d'un fantastique obscur, ancestral, capable de ressusciter périodiquement dans notre histoire culturelle. En tenant compte donc de cette compréhension du néo-gothique en tant que ressuscitation, au fond, de l'imaginaire médiéval, nous ferons recours, dans la présente analyse – consacrée au roman le plus récent de Mircea Cărtărescu –, à quelques constantes de cet imaginaire que Jacques Le Goff répertorie dans une célèbre collection d'essais dédiée au Moyen Âge³ (intervalle qu'il place historiquement – avec des arguments méritoires – entre le III^e et le XIX^e siècle) : *l'espace, le miraculeux* (objectif comme *onirique* ou *terrifiant*) et *le temps eschatologique*.

Dans cet ordre d'idées, on comprend la facilité avec laquelle les prosateurs roumains contemporains – conscients de l'esprit général de l'époque – ont souvent eu recours, dans leurs propres architectures

narratives, à une « armature » spécifique pour l'imaginaire néogothique. À partir d'Octavian Paler, par exemple, et jusqu'à Ioan Petru Culianu, la littérature roumaine d'après la Seconde Guerre Mondiale a importé, à maintes reprises, un tel modèle occidental de succès. Dans cette équation, Mircea Cărtărescu représente – en particulier avec son dernier roman, *Solenoid* – une figure distincte. D'ailleurs, Ruxandra Cesereanu a été l'un des premiers auteurs roumains à y avoir analysé ce type d'influence, tout en identifiant « une écriture néo-gothique passionnante, présente dans ce roman »⁴. Le phénomène s'explique tout d'abord par le fait que l'écrivain appartient à une génération qui a inclus, dans son programme esthétique, des stratégies fictionnelles définissant le *néo-gothique* : la Génération 80 a fréquemment promu un imaginaire absurde, carnavalesque ou apocalyptique (dans le sillage d'un Thomas R. Pynchon, « l'un des auteurs préférés de Mircea Cărtărescu, reconnu comme modèle »⁵), comme cela se produit, par exemple, dans le cas – symptomatique – de Mircea Nedelciu (avec ses fameux romans *Tratament fabulatoriu* ou *Zmeura de cîmpie*), plaidant pour une diégèse définie dans l'esprit d'un fabuleux expérimental. Deuxièmement, Mircea Cărtărescu devient un représentant décisif du « néo-gothique autochtone » à travers un artifice poétique qui personnalise son style et le rapproche d'un soi-disant *esprit de l'épos néo-gothique européen* : l'option de placer la biographie, le détail quotidien, le banal sordide dans une trame culturelle orientée, en principe, vers un fantastique ténébreux, irrationnel, médiéval. Or, loin de se constituer comme un simple « accident » poétique, l'imaginaire néo-gothique d'un roman comme

Solenoid a longtemps été « fabriqué » et annoncé par les précédents travaux de Mircea Cărtărescu. La monumentalité de la construction épique d'*Orbitor*, la richesse des décors de *Nostalgia* ou les nombreux exercices fabulateurs de *Rem* ou de *Travesti* ne sont que quelques-uns des axes essentiels qui pourraient articuler la perspective du monde de *Solenoid*. Tout en étant un moment de récapitulation de la création intégrale de l'auteur, un espace esthétique dans lequel il rassemble et reconfigure des pièces de construction appartenant à ses chefs-d'œuvre plus anciens, le roman le plus récent de Cărtărescu emprunte, en fait, des matrices néo-gothiques spécifiques à une longue série de narrations qui ont importé des schémas topiques médiévaux (dans *Frumoasele străine*, par exemple, où ils sont resémantisés sous les auspices du comique), des clichés de la littérature d'horreur (repris, sous le signe d'une ironie postmoderne, dans *Mendebilul*) ou des « monstres » chimériques (comme c'est le cas, entre autres, pour *Gemenii*).

Intrusions dans l'espace

Le topos néo-gothique est essentiellement configuré comme un topos des intrusions (conçues pour dénoncer toute symétrie et pour hyperboliser l'espace qu'elles envahissent à travers des éléments de décor inépuisables). D'ailleurs, les intrusions se produisent, en égale mesure, dans un sens ontologique : une métaphysique souvent obscure se camoufle dans un niveau physique, préparée à tout moment pour déstructurer les perceptions « objectives » d'un lecteur accoutumé aux lois du réel. Selon Ruxandra Cesereanu, « *Solenoid* est, topographiquement, un roman

exclusivement de Bucarest, mais dans un sens spécifique seulement pour Mircea Cărtărescu : la carte de la métropole devient une carte complexe du crâne, d'un conscient et d'un inconscient collectifs, du monde et de la création. Bucarest est une métropole sensorielle, à la fois rationnelle et irrationnelle, c'est-à-dire syncrétique »⁶. Le topos néo-gothique est, par excellence, fabuleux, privilégiant des motifs architecturaux tels que *la grotte, les tombes, le château*, etc.

Ce n'est pas par hasard que *Solenoid* revient avec obstination, par sa dimension autobiographique, aux représentations d'un Bucarest architecturé dans une « logique » diffuse, caractéristique du style néo-gothique. Un « architecte génial »⁷ – c'est déjà un personnage possible de l'imaginaire en question – « avait projeté des rues tortueuses, des canaux débouchés [...], des magasins à sept étages, courbés et spectraux »⁸. Or, un tel dessin asymétrique de la ville, entré dans le rythme d'une croissance infernale (car la projection du monde sera toujours hyperbolique chez Mircea Cărtărescu), se conjugue – à chaque fois – avec le transcendant : les magasins sont « spectraux », fantomatiques, comme cela arrive, par exemple, dans la description de quelques « halles longues et grises, avec des fenêtres étroites, un château d'eau à l'horizon, un verger d'arbres littéralement noirs d'huile »⁹. La chromatique obscure, funéraire (d'ailleurs, « Bucarest est appelé, à un moment donné, même Necropolis ! »¹⁰), d'une nature anorganique, est doublée, cette fois-ci, par les éléments de la décoration médiévale : le « château d'eau », qui se transforme en espace de la hiérophanie, et les « fenêtres étroites » annoncent en effet une tendance récurrente dans un

roman qui dessine à plusieurs reprises ses espaces selon le typique architectural des cathédrales gothiques : dans l'usine, « tout brillait de manière éteinte, tout avait un halo de solitude indescriptible, comme dans les grandes cathédrales »¹¹. La sacralisation de l'univers industriel est accomplie par une ornementation qui copie, de façon ironique, la configuration des églises médiévales : « Cinq agrégats gigantesques – fixés par des boulons énormes, précisément sur la ligne du centre de l'enceinte, qui la traversait en unissant l'entrée fermée avec le fond de l'usine – montaient vers le toit, l'atteignant presque »¹².

Un autre axe fondamental par lequel le décor néo-gothique se matérialise dans *Solenoid* est l'option pour des détails architecturaux médiévaux. Dans un cadre fabuleux, « des grottes, des tombes, des monuments funéraires surgissaient partout, à moitié effacés de la terre sèche »¹³, des topos qui, par leur propre récurrence dans l'imaginaire de Mircea Cărtărescu, instaurent une atmosphère miraculeuse, destinée à occulter – dans un esprit néo-gothique – les sens primaires du réel (et qui restent, en fait, des stéréotypes qu'on trouve dans la plupart des productions appartenant à la littérature d'horreur contemporaine). Ce qui distingue quand même l'écriture de Mircea Cărtărescu, ce sont les artifices discursifs – « baroques-postmodernes »¹⁴ – par lesquels l'écrivain resémantise ces lieux communs : les monuments funéraires sont « sculptés dans la douce transparence du marbre, du travertin, de la calcédoine et de la malachite »¹⁵, des qualificatifs qui complexifient à un tel niveau cette image typique pour le néo-gothique, qu'elle échappe à la catégorie des clichés. La stratégie est programmatique, étant donnée la fréquence avec laquelle elle revient

dans la plupart des tableaux du roman : d'autres fois, on trouve des « colonnes brisées et des statues avec des bras brillants, des croix ornées de guirlandes de porphyre »¹⁶, signe que l'auteur ne plaide pas pour une réécriture fidèle des topoi consacrés par l'art néo-gothique récent, mais la réinvente sous le signe ironique du postmodernisme. Le programme littéraire est également visible dans la solution par laquelle Mircea Cărtărescu traduit symboliquement – à l'aide d'une *mise en abyme* – ses expérimentations diégétiques. L'ensemble du labyrinthe narratif de *Solenoid* est représenté par un épisode qui thématise, en réalité, l'hermétisme textualiste : les écoliers « avaient découvert ici quelque chose que nous avons échappé, peut-être parce que nous n'étions plus des enfants, peut-être parce que personne ne nous avait initiés – à l'aide d'une marelle mystique ou d'un compte symbolique – au mystère de l'ancienne usine »¹⁷. Or, ce motif du déchiffrement des mystères à travers un compte incantatoire entraîne à nouveau l'imaginaire du roman dans la logique d'un néo-gothique préoccupé, en essence, par les fonctions « révélatrices » des formules magiques. D'ailleurs, comme le dit Ruxandra Cesereanu, « qu'il s'agisse d'un appartement, d'une maison, d'une polyclinique, d'un hôpital, d'une usine, d'un siège de la milice, d'un cimetière, d'une faculté, d'un moulin, d'une morgue, d'un préventoire – tous ces espaces sont labyrinthiques et intègrent des ramifications comme dans quelques mystères anciens ou gothiques »¹⁸.

Sous le signe du miraculeux...

Le *miraculeux* se constitue – selon Jacques Le Goff – comme l'une des constantes les plus significatives de

l'imaginaire médiéval. Naturellement, les retours du néo-gothiques dans les arts contemporains vont métaboliser ce fondement esthétique du Moyen Âge et vont le réorganiser dans des formules diégétiques propres aux paradigmes culturels des dernières décennies. Notoire pour l'onirisme hyperbolique d'*Orbitor*, *Nostalgia* ou *Rem*, Mircea Cărtărescu perpétue, dans *Solenoid*, une tradition d'un régime nocturne tombé sous le signe néfaste du maléfique : « Je pensais aux rêves, aux visiteurs, à toute cette folie, mais ce n'est pas le moment [d'en parler] »¹⁹. Bien qu'il tente d'éviter – par des temporalités toujours suspendues – la confrontation avec les personnifications des ténèbres, le narrateur s'accompagnera inévitablement des présences descendues de l'imaginaire néo-gothique le plus commun : les rêves deviennent, dans le roman, des points d'accès d'un mal métaphysique dans la réalité du protagoniste, et les fantômes seront obstinément présents dans la vie nocturne d'un personnage qui échappera, peu à peu, au réel (« Et, d'ici, un déchaînement d'apparitions, pendant plusieurs semaines d'affilée. Mes jours étaient marqués par la confusion, l'apathie, comme si rien n'avait de sens »²⁰). Parfois, l'onirique est coloré avec des éléments d'un étrange univers médical (« Dans de nombreuses nuits, j'erre – dans mes rêves – parmi les pavillons de l'hôpital de Colentina, j'entre dans des bâtiments inconnus et hostiles, aux murs recouverts de planches anatomiques »²¹) – lieu commun de la littérature d'horreur récente –, ou avec des trames fréquentes, par exemple, dans la fantasy : « Un rêve de lévitation. Pendant la nuit, je quittais le balcon, en volant dans la cour du Moulin, avec des détails incroyablement exacts, c'était la réalité »²².

De la même série des réminiscences médiévales font partie, en même temps, les représentations difformes d'un corporal qui – en étant orienté, de manière programmatique, contre la concupiscence – embrasse les formes d'un miraculeux terrifiant : les héroïnes du roman sont représentées, à plusieurs reprises, par des asymétries quasi-fabuleuses (« C'était une femme qui te faisait très peur, dès la première rencontre, parce qu'elle n'avait pas de nez. Quand même, elle ne portait pas un bandage ou un faux nez, mais avait simplement un gros trou au milieu de son visage »²³), dans une agglomération de détails sordides qui – par ce baroque de l'imagination des défauts corporels – est typique pour le roman. Les attributs de la féminité sont, d'autre part, animaliers, tombés sous le signe macabre du spectral : « Elle était là, dans l'ombre, féminine, mais non humaine. La femelle d'une espèce grotesque, semblable à la nôtre. Livide et sans vêtements »²⁴. L'éros est ainsi altéré par les mécanismes insidieux du miraculeux, selon le même modèle du néo-gothique contemporain.

Le temps eschatologique

Un troisième filon identitaire du néo-gothique – un héritage, comme le remarque justement Jacques Le Goff, du Moyen Âge – est le *temps eschatologique*. *Le chronos* médiéval s'oriente, par excellence, vers l'apocalypse et assume la conscience d'une finitude qui menace non seulement l'existence subjective de l'individu, mais tout l'univers. Le roman de Cărtărescu mettra constamment à jour cette temporalité agonisante, marquée par une « angoisse qui traverse rituellement le roman *Solenoid*, celle de l'extinction comme

injustice à l'adresse de la race humaine »²⁵. Le destin du héros – miné par la solitude et l'extinction du monde dans lequel il vit – est, par essence, le destin d'un personnage néo-gothique.

Dans *Solenoid*, le temps apocalyptique est défini, en première instance, comme un temps de l'annulation de l'altérité. Le sujet est condamné, par conséquent, à une impossible connaissance de soi en l'absence des autres, car toute l'humanité est devenue – avec un qualificatif néo-gothique – *fantomatique* : « personne au téléphone, personne à la maison [...] sauf mes parents fantomatiques »²⁶. Or, cette extinction des altères est symboliquement associée au crépuscule : « Le soir, je quittais la faculté [...] Mystérieuses à l'extérieur, avec leur cohorte de statuettes en stuc, ces maisons anciennes étaient encore plus mystérieuses à l'intérieur. Vides et silencieuses, sans un fil de poussière déposé sur les tables chargées de macramés, semblaient soudainement désertées à cause d'une panique terrible »²⁷. Le soir marque souvent, dans l'économie du roman, l'abandon du réel et la pénétration dans un fabuleux où on peut reconnaître toute une série de stéréotypes imagistiques néo-gothiques : les objets abandonnés (les figurines mystérieuses, par exemple) restent des expressions inversées, maléfiques, de l'humain, des signes d'une solitude inexorable.

Au fond, cette désintégration cosmique se généralisera jusqu'à la disparition même du sujet : « Le soleil venait de commencer à descendre, donc un halo de rayons s'était assis sur le toit du vieux bâtiment [...] Mon cœur était serré : je devais entrer dans cette école qui était pétrifiée comme une morgue »²⁸. Le recours à ces modèles narratifs récurrents, par exemple,

dans le cinéma néo-gothique témoigne, en essence, de la même prédilection de l'auteur pour un chronos eschatologique, que ce soit une eschatologie du monde ou une eschatologie de soi.

Un deuxième niveau de la configuration du temps apocalyptique concerne l'intertexte. Le narrateur s'avoue conscient de la condition insurpassable de la Bible et exile tout discours éloigné des Évangiles dans « l'enfer » des hérésies littéraires :

Je savais qu'on devrait vraiment écrire seulement des Bibles, des Évangiles. Et le destin le plus misérable de la terre appartient à celui qui utilise son propre esprit et sa propre voix pour prononcer des mots qui n'ont jamais été dictés et mis dans sa bouche : les faux prophètes de toutes les littératures²⁹.

Le faux prophète – l'un des protagonistes de l'Apocalypse – devient, en même temps, un anti-personnage du roman de Mircea Cărtărescu. Une authentique axiologie esthétique ne peut être établie que lors de la révélation finale :

Au Jugement Dernier, un écrivain viendra et dira : « Seigneur, j'ai écrit *Guerre et Paix*. Un autre dira : « Seigneur, j'ai écrit *La Montagne magique*, où le monde dépend du sacrifice d'un enfant ». Un autre dira : « Seigneur, j'ai écrit plus de 80 romans et volumes d'histoires ». Un autre dira : « Seigneur, j'ai reçu un grand prix international »³⁰.

En fin de compte, toute l'évolution de l'individu est déstructurée sous le même

signe du thanatique, d'une mort éternisée, car l'apocalypse est plusieurs fois imaginée comme une extinction infernale de l'être : « Tu ne connais pas (puisque, depuis plusieurs éternités, ta vie est un hurlement continu, comme dans la plus profonde des profondeurs de l'enfer) le moment où la structure fragile de ta construction est détruite, le moment où tu n'as rien d'autre qu'une grande tache gommeuse entre les deux blocs de verre infinis »³¹. D'ailleurs, *Solenoid* thématise systématiquement cette incapacité du sujet à connaître le sens de sa propre désagrégation et à contrôler le devenir de sa propre apocalypse.

Conclusions

Les principales déductions qu'on pourrait enfin formuler devraient confirmer, tout d'abord, une option poétique – assumée – de Cărtărescu pour l'exploitation de l'imaginaire néo-gothique. Ce paradigme occidental (qui, au cours des dernières décennies, a récupéré non seulement le patrimoine culturel médiéval, mais aussi les motifs du roman gothique ou d'un romantisme fasciné par

l'évasion au mystère) fait l'objet d'un intérêt systématique des auteurs roumains, qui sont préoccupés – à l'époque de la globalisation – de se connecter à la dynamique esthétique occidentale.

Qu'elle fasse appel à des *topos médiévaux* (vu que les espaces du récit sont « envahis » par les motifs architecturaux du Moyen Âge et par une « incohérence » labyrinthique du fabuleux qui fracture l'harmonie des dessins) ou à des *temporalités eschatologiques* (puisque le chronos de *Solenoid* est condamné à la dissolution), la structure de résistance du roman – qui conditionne le chronotope aussi – est représentée, en dernière analyse, par le *miraculeux*, car, en essence, « ce qui intéresse l'auteur, c'est de faire du roman (et de la littérature) un type de quatrième dimension »³². Or, cette catégorie du fantastique reste – par sa colorature particulière, naturellement marquée par le programme littéraire de l'auteur – l'argument le plus pertinent d'une influence décisive que l'imaginaire néo-gothique occidental a exercée, durant les dernières décennies, sur la littérature de Mircea Cărtărescu.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrew, E. Mac, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979.
- Bayer-Berenbaum, Linda, *The Gothic imagination. Expansion in gothic literature and art*, Toronto, Associated University Press, 1982.
- Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie [Mircea Cărtărescu. Monographie]*, Braşov, Aula, 2000.
- Casta, Isabelle-Rachel, « Au rendez-vous du Merveilleux noir : vers une féerie néo-gothique ? », in *Magma*, no 3, 2016.
- Cărtărescu, Mircea, *De ce iubim femeile [Pourquoi nous aimons les femmes]*, Bucureşti, Humanitas, 2004.
- Cărtărescu, Mircea, *Frumoasele străine [Les belles étrangères]*, Bucureşti, Humanitas, 2010.
- Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia [La nostalgie]*, Bucureşti, Humanitas, 1993.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc [Le postmodernisme roumain]*, Bucureşti, Humanitas, 1999.
- Cărtărescu, Mircea, *Solenoid [Solénoïde]*, Bucureşti, Humanitas, 2015.
- Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, Bucureşti, Humanitas, 1994.
- Cesereanu, Ruxandra, « De la *Orbitor* la *Solenoid*. Hărţi craniene în romanele lui Mircea Cărtărescu [D'Orbitor à *Solenoid*. Cartes crâniennes dans les romans de Mircea Cărtărescu] », in *Steaua*, no 6, 2016.

- Culianu, Ioan Petru, *Tozgreg*, Iași, Polirom, 2010.
- Davison, Carol Margaret, *Gothic literature. 1764–1824*, Cardiff, University of Wales Press, 2009.
- Durot-Boucé, Elizabeth, « Gothique et néo-gothique : essai de définition d'un genre », in *L'Alphée*, no 4, 2012.
- Hughes, William, *Key concepts in the Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- Le Goff, Jacques, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- Lewis, Michael James, *The Gothic revival*, London, Thames & Hudson, 2002.
- Mulvey-Roberts, Marie, *The Handbook to Gothic Literature*, New York, New York University Press, 1998.
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu [Traitement fabulateur]*, București, Compania, 2006.
- Nedelciu, Mircea, *Zmeura de cîmpie [La framboise de plaine]*, prefață de Sanda Cordoș, București, Compania, 2005.
- Paler, Octavian, *Un om norocos [Un homme chanceux]*, Iași, Polirom, 2008.
- Punter, David, *The gothic condition. Terror, history and the psyche*, Cardiff, University of Wales Press, 2016.
- Punter, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980.
- Snodgrass, Mary Ellen, *Encyclopedia of Gothic literature*, New York, Facts on File, 2005.

NOTES

1. Nous nous limitons à mentionner les études suggestives de E. Mac Andrew, *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press, 1979 ; David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980; Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature*, New York University Press, 1998.
2. Elizabeth Durot-Boucé, « Gothique et néo-gothique : essai de définition d'un genre », in *L'Alphée*, no 4, 2012, p. 14.
3. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985.
4. Ruxandra Cesereanu, « De la Orbitor la Solenoid. Hărți craniene în romanele lui Mircea Cărtărescu », in *Steaua*, no 6, 2016, p. 16.
5. *Ibid.*, p. 13.
6. *Ibid.*, p. 14.
7. « arhitect de geniu » (Mircea Cărtărescu, *Solenoid [Solénoïde]*, București, Humanitas, 2015, p. 28).
8. « proiectase străzi strâmbe, canale desfundate [...], magazine cu șapte etaje, șuie și spectrale » (*Ibid.*).
9. « hale lungi și cenușii, cu geamuri înguste, un castel de apă în zare, o livadă cu pomi literalmente negri de păcură » (*Ibid.*, p. 22).
10. Ruxandra Cesereanu, *art. cit.*, p. 15.
11. « totul strălucea stins, totul avea un halou de indescriptibilă singurătate, așa cum doar în marile catedrale poți întâlni » (*Ibid.*, p. 132).
12. « Prinse în bolțuri enorme exact pe linia din centrul incintei, care-o străbătea unind intrarea lăcătuită cu partea din fund a fabricii, se înălțau către acoperiș, aproape ajungându-l, cinci gigantice agregate » (*Ibid.*, p. 132-133).
13. « pretutindeni se ridicau, pe jumătate dezvelite din pământul uscat, cavouri, morminte, monumente funerare » (*Ibid.*, p. 132).
14. Ruxandra Cesereanu, *art. cit.*, p. 13.
15. « sculptate în transparența gingașă a marmurei, travertinului, calcedoniei și malachitei » (*Ibid.*).
16. « coloane frânte și statui cu brațe lucioase, cruci împodobite cu ghirlande de porfir » (*Ibid.*).
17. « descoperiseră aici ceva care nouă ne scăpa, oare pentru că nu mai eram copii, oare pentru că nimeni nu ne inițiasse, prin cine știe ce șotron mistic sau numărătoare simbolică, în misterul din fabrica veche? » (*Ibid.*, p. 134-135).

18. Ruxandra Cesereanu, *art. cit.*, p. 15.
19. « Mă gândeam la vise, la vizitatori, la toată nebunia asta, dar nu e acum momentul » (*Ibid.*, p. 17).
20. « Și, de-aici, o dezlănțuire de apariții, câteva săptămâni în șir. Zilele îmi treceau în confuzie, apatie, parcă nimic nu mai avea sens » (*Ibid.*, p. 417).
21. « În multe nopți rătăcesc în vis printre pavilioanele spitalului Colentina, intru în clădiri necunoscute și ostile, cu pereții acoperiți de planșe anatomice » (*Ibid.*, p. 18).
22. « Un vis cu levitație. Noaptea, lăsându-mă de pe balcon, zburând în salturi largi peste curtea Morii, cu uliutor de exacte detalii, încât era realitatea » (*Ibid.*, p. 299).
23. « Era o femeie care te speria de moarte, din primul moment când o vedeai, pentru că nu avea nas. Dar nu purta nici vreun bandaj sau un nas fals, ci avea, pur și simplu, în mijlocul feței un orificiu larg » (*Ibid.*, p. 19).
24. « Era acolo, în semiumbă, feminină, dar neumană. Femela unei specii grotesc asemănătoare celei a noastre. Lividă și fără vestimente » (*Ibid.*, p. 750).
25. Ruxandra Cesereanu, *art. cit.*, pp. 16-17.
26. « nimeni la telefon, nimeni acasă [...] în afară de părinții mei fantomatici » (*Ibid.*, p. 31).
27. « Plecam de la facultate pe înserat [...] Misterioase în afară, cu cohorta lor de figurine de stuc, casele astea străvechi erau și mai misterioase-n interior. Goale și tăcute, fără un fir de praf depus pe mesele încărcate de macrameuri, păreau părăsite brusc în urma unei panici teribile » (*Ibid.*, p. 37).
28. « Soarele tocmai începuse să coboare, așa că un nimb de raze se așezase chiar pe acoperișul clădirii vechi [...] Mi se strânsese inima: aveam să intru-n școala asta încremenită ca o morgă » (*Ibid.*, p. 22).
29. « Știam că nu trebuie să scrii cu adevărat decât Biblii, decât Evanghelii. Și că destinul cel mai mizerabil de pe pământ e al celui ce-și folosește propria minte și voce ca să rostească vorbe care nu i-au fost niciodată dictate și puse în gură: falșii profeți ai tuturor literaturilor » (*Ibid.*, p. 416).
30. « La Judecata de Apoi unul va veni și va spune "Doamne, am scris *Război și pace*". Altul va spune "Doamne, am scris *Muntele Vrăjii*, în care lumea se sprijină pe sacrificarea unui copil". Altul va zice "Doamne, am scris peste optzeci de romane și volume de povestiri". Altul va spune "Doamne, eu am primit un mare premiu internațional" » (*Ibid.*).
31. « Nu știi (căci de eternități viața ta e un urlet continuu, ca-n adâncul adâncurilor infernului) când e distrusă structura fragilă a construcției tale, când nu mai ești nimic altceva decât o mare pată cleioasă între cele două blocuri infinite de sticlă » (*Ibid.*, p. 424).
32. Ruxandra Cesereanu, *art. cit.*, p. 14.