

Omniprésence de la cathédrale dans la littérature du XIX^e siècle



Le XIX^e siècle a fortement contribué à faire de la cathédrale une figure de premier plan dans la vie culturelle européenne. Le choc émotionnel suscité par l'incendie de Notre-Dame de Paris, le 15 avril 2019, et l'ampleur des réactions diffusées par la presse attestent la continuité de cette prééminence à l'époque contemporaine. Pour comprendre ce phénomène, il faut le replacer dans le contexte du puissant renouvellement esthétique qui a fait entrer les arts et les lettres dans la modernité. Nous nous intéresserons, dans cet article, à la présence récurrente de la cathédrale dans la littérature essentiellement, en nous limitant à deux domaines linguistiques : francophone (Belgique incluse) et britannique.

Une approche chronologique, tout d'abord, nous permettra de remonter aux sources de cet engouement collectif, indissociable du mouvement de Renouveau gothique qui s'amorce en Grande-Bretagne dès la fin du XVIII^e siècle, avant de gagner le continent. Cet engouement culmine avec l'essor du Romantisme, autour des années 1830 : la célébration de l'architecture gothique se double de la consécration de la cathédrale dans la fiction romanesque. Cette entrée en littérature donne prise à l'imagination et érige

l'édifice chrétien, ancré dans l'histoire, en modèle universel.

Au tournant du XIX^e siècle (de 1880 à la Grande guerre), les écrivains portent un regard critique sur l'héritage romantique tout en lui assurant une féconde postérité. Poètes, romanciers, dramaturges jouent avec une grande créativité sur la figuration de la cathédrale conçue comme objet littéraire à part entière. Seule une perspective synchronique pourra rendre compte du foisonnement de ses représentations qui se déclinent simultanément dans les différents courants qui traversent les lettres (naturalisme, symbolisme, Décadence). L'imaginaire de la cathédrale se déploie dans les textes selon des registres contrastés, oscillant entre l'ombre et la lumière, au gré des fantasmes et des rêveries suscités par l'architecture et son ornementation. Enfin, la symbolique religieuse, en ouvrant la voie au monde de l'invisible et du divin, se prête au déchiffrement, source d'innombrables spéculations, et sollicite l'esprit d'analogie, propice à la création poétique.

Répertorier les modes de représentation de la cathédrale les plus significatifs dans cette vaste production littéraire nous aidera à répondre à

une question sous-jacente : que représente la cathédrale ? De quoi est-elle

représentative à chacune des périodes considérées ?

Le mythe gothique

Le parcours que nous entreprenons de reconstituer à grands traits trouve son origine dans la revalorisation du Moyen Âge, qui s'effectue à une époque encore dominée par le goût classique et qui est portée, en Angleterre, par les amateurs d'archéologie, les collectionneurs d'antiquités (*antiquarians*). Ces pionniers souvent érudits découvrent avec intérêt les vestiges d'une architecture tenue pour barbare depuis la Renaissance, ce qui lui avait valu le qualificatif méprisant de *gothique* (d'après l'italien *gotico*, 1615). Les images d'abbayes en ruine, de sépulcres et de cloîtres envahis par la végétation sont popularisées par les artistes topographes et inspirent aux poètes de mélancoliques méditations sur la mort (poésie de la nuit et des tombeaux). Châteaux et monastères deviennent des lieux de prédilection pour composer l'atmosphère terrifiante du roman gothique (Ann Radcliffe) ou pour servir de cadre à l'action du roman historique (Walter Scott). Ainsi le décor médiéval, bientôt repris en France par des imitateurs (roman noir de la Restauration), devient peu à peu familier aux lecteurs et finit par s'inscrire durablement dans l'imaginaire collectif.

C'est dans ce contexte favorable au Moyen Âge que la cathédrale retrouve une force d'attraction assez puissante pour supplanter le goût des ruines et s'imposer dans la réalité comme l'édifice

le plus abouti de l'art gothique, intact et animé par la foi au cœur de nos villes. Deux grands écrivains contribuent à cette prise de conscience, de part et d'autre de la Manche : François-René de Chateaubriand et William Godwin.

Le premier plaide pour un retour à la religion après la Révolution, dans le *Génie du christianisme* (1802) et tire argument des *Beautés de la religion chrétienne*. Émotion religieuse et émotion esthétique se confondent, en effet, dans son éloge des « églises gothiques ». Si Chateaubriand n'emploie pas le mot « cathédrales », c'est pourtant à elles qu'il songe lorsqu'il rappelle l'attachement du peuple pour « ces Notre-Dame de Reims et de Paris, ces basiliques, toutes moussues, toutes remplies des générations des décédés et des âmes de ses pères ». À la volonté de renouer avec le passé, fondateur de la nation, s'ajoute l'idée d'une continuité avec la nature héritée du culte druidique, au temps lointain du paganisme : « Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée ». L'architecte chrétien a réussi le prodige de « bâtir des forêts » : « tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la Divinité ». Dans cette page demeurée célèbre, Chateaubriand reprend l'hypothèse d'une origine

sylvestre de la cathédrale, exprimée pour la première fois par William Warburton, évêque de l'Église anglicane, dans une note figurant dans l'édition posthume des œuvres du poète Alexander Pope (1751). L'analogie établie par le théologien entre les arcs de l'ogive et la voûte formée par une allée d'arbres s'était répandue dans les milieux lettrés que Chateaubriand, en exil à Londres, fréquentait au moment où il rédigeait son ouvrage.

William Godwin la développe dans *La Vie de Geoffroy Chaucer* (1803). Pour enrichir la biographie de ce poète du XIV^e siècle, il reconstitue son environnement culturel, et décrit notamment l'architecture religieuse parvenue en cette fin du Moyen Âge à

l'apogée de son accomplissement. Pour lui, c'est à cette filiation sacrée que la cathédrale gothique doit l'extraordinaire effet qu'elle produit sur les sens, sa capacité à élever l'âme, à communiquer un sentiment d'infini et d'éternité mêlé d'effroi, en un mot à créer les conditions du *sublime*. Cette esthétique, théorisée par Edmund Burke (1757), est fondatrice de la nouvelle sensibilité romantique, réceptive à la beauté d'une architecture qui parle à l'imagination plus qu'à la raison, s'enracine dans le sol ancestral et incarne l'idéal médiéval, en rupture avec la référence gréco-romaine jusqu'alors prédominante. En tant que « fruit authentique du monde occidental » selon Godwin, la cathédrale devient une composante majeure du mythe gothique.

Joëlle
Prunghaud

Du romantisme au réalisme

Exaltée par le médiévalisme romantique, la cathédrale prend une dimension épique sous la plume de Victor Hugo, dans le roman de 1831 : Notre-Dame de Paris se fait tour à tour monument historique, emblème du combat pour la défense du patrimoine médiéval, lieu d'asile dans le cadre pittoresque du XV^e siècle. En même temps, elle s'humanise, s'incarne en héroïne romanesque, protectrice ou persécutrice mais toujours maîtresse de la destinée des personnages. L'imagination de Hugo joue sur l'antithèse du divin et du démoniaque, procède par raccourcis saisissants où chair et pierre se confondent, fait fuser les métaphores pour insuffler le mystère, l'émotion, le ravissement, donner au roman la beauté

magistrale d'une fresque et l'élan lyrique de la poésie. Le romancier parvient à faire vivre à ses lecteurs une relation affective avec « la vieille église », dans le double registre du sublime et du grotesque, et à l'intégrer au monde familier de la légende.

S'il est admiratif de *Notre-Dame de Paris*, Jules Michelet porte sur la cathédrale le regard de l'historien, explique la genèse du gothique par les aspirations de la société : il voit dans l'ogive « l'élan de la liberté vers le ciel », considère le christianisme comme une « merveilleuse inspiration pour l'art ». Tant qu'il adhère au médiévalisme romantique (1833), il associe la cathédrale à des valeurs positives, voit en elle

non seulement la maison de Dieu mais aussi celle du peuple et de l'artiste. Puis, en 1855 (« La déroute du gothique »), lorsqu'il renie le Moyen Âge au profit de la Révolution, il se reproche sa « frénésie pour les cathédrales gothiques » dans lesquelles il voit désormais un symbole d'oppression. Cependant, il retient le *concept* de cathédrale, au sens d'œuvre issue d'une création collective, et en cherche des substituts dans la société contemporaine : ce sera la cathédrale de science bâtie au XIX^e siècle. Au processus de laïcisation de l'édifice chrétien, Michelet ajoute le recours à la métaphore qui, en dissociant le monument de l'époque qui le conçut, en fait un modèle pour l'avenir.

Loin du lyrisme et de l'exaltation romantiques, l'approche réaliste accorde néanmoins une place à la cathédrale dans le roman, comme en témoigne la présence récurrente de Saint-Gatien dans la *Comédie humaine* de Balzac. L'édifice est traité en tant que cadre de la vie ecclésiastique, exposée aux intrigues de province (*Le Curé de Tours*, 1832). Le cycle romanesque d'Anthony Trollope, très populaire en Angleterre (*Les Chroniques du Barsetshire*, 1855-1867) tire un parti comique des luttes de pouvoir entre le chapitre et l'épiscopat, dans la ville-cathédrale fictive de Barchester, fusion de Winchester et de Salisbury. Perçue comme un élément constitutif de la

société, la cathédrale n'échappe pas à la satire ni à l'étude critique des rapports de forces dont elle est le théâtre.

Émile Zola en fait le principal lieu de l'action du seizième roman de son cycle des Rougon-Macquart, *Le Rêve*, publié en 1888. La cathédrale de Beaumont-l'Église, réplique fictive de Notre-Dame de Paris, constitue le milieu dans lequel grandit l'enfant trouvée Angélique, devenue brodeuse, et qui, sous l'effet de la foi et de la grâce, échappe au déterminisme de son origine sociale et de son hérédité. Hors de toute intention polémique, l'auteur tente d'adapter la théologie chrétienne à sa théorie du naturalisme, tire parti de la liturgie catholique, en croisant sources documentaires et souvenirs d'enfance, pour conduire sa démonstration. Il fait de la cathédrale beaucoup plus qu'un décor, car elle représente à ses yeux « la place de l'au-delà, de l'insaisissable », qu'il parvient à suggérer au moyen de la symbolique architecturale et par un jeu de correspondance entre les saintes de vitrail et sa fragile héroïne, emportée par son idéal. Ce roman marque, incontestablement, une étape dans l'utilisation de la cathédrale à des fins didactiques dans la fiction et Zola lui-même aura recours à d'autres églises d'exception pour servir des thèses plus politiques, dans la trilogie des *Trois villes* (1894-1898).

La cathédrale au cœur des conflits

Les écrivains se font l'écho des tensions qui traversent la fin du siècle et qui investissent la cathédrale de valeurs

contradictoires. En Angleterre, l'église du diocèse rappelle le lien originel de la religion anglicane avec Rome. C'est

pourquoi elle devient un point de fixation du conflit qui divise les anglicans, partagés entre la tentation d'un retour au catholicisme (Haute Église) et le respect de l'esprit de la Réforme (Basse Église). La magnificence de l'architecture gothique, associée au faste de la liturgie, encourt le double reproche de la superstition et de l'idolâtrie aux yeux des partisans de l'évangélisme. Il faudra la force de conviction et le talent d'écrivain de John Ruskin pour rendre acceptable l'admiration suscitée par la splendeur des cathédrales. L'argumentaire développé dans la première des *Sept lampes de l'architecture* (1849), la « Lampe du Sacrifice », démontre que la recherche de la perfection en matière d'art et de création, dans l'ornementation et dans la conception même de l'architecture, n'est pas guidée par un coupable désir d'ostentation. Au contraire, elle relève pleinement de l'oblation, du don de soi désintéressé de la part des artistes et artisans restés anonymes. Ruskin n'aura de cesse de faire l'éloge du caractère « inutile » des édifices sacrés construits par les chrétiens du Moyen Âge, à l'opposé des fabriques édifiées par le mercantilisme de son temps qui enlaidissent le paysage urbain. C'est au prix du geste sacrificiel accompli par la collectivité que « l'œuvre de Dieu » se reconnaît. Elle s'exprime dans cet « amas de murs non pas nus mais étrangement travaillés par les mains d'hommes insensés » (*La Bible d'Amiens*, 1885).

En France, les débats sur la laïcité qui entourent la promulgation de la loi de séparation des Églises et de l'État

(1905) se cristallisent sur le sort du patrimoine religieux, et en particulier celui des cathédrales dont le statut se trouve modifié. Craignant que, sans l'aide de l'État, l'épiscopat n'ait plus les moyens financiers d'assurer le culte et que ne s'ensuive une désaffectation du lieu-saint, Marcel Proust défend la notion de « cathédrale vivante » : « les cathédrales ne sont pas seulement les plus beaux monuments de notre art, écrit-il, mais les seuls qui vivent encore leur vie intégrale, qui soient restés en rapport avec le but pour lequel ils furent construits » (« La mort des cathédrales », *Le Figaro*, 1904). Mais face aux violences de la guerre qui éclate dix ans plus tard et met en péril l'existence même de ces édifices d'exception, constatant que la « Chambre anticléricale [...] ne fait plus qu'un avec nos évêques patriotes », Proust reviendra, en 1919, sur son interprétation alarmiste de la loi.

Joëlle
Prunghaud

Le bombardement de Notre-Dame de Reims et les ravages causés par l'invasion allemande dans les villes de Belgique, riches en édifices religieux, placent la cathédrale en position de monument exemplaire de la combativité des nations en guerre. Pour les poètes belges, elle représente la souffrance et la résistance héroïque de leur peuple : glorieuse et triomphante face à l'ennemi, elle s'humanise, à travers sa statuaire, pour exprimer la douleur du deuil et délivrer un message d'espérance (Émile Verhaeren). Parce qu'elle cumule les fonctions cultuelle, historique et culturelle, elle symbolise par excellence l'espace sacré profané, le

patrimoine national bafoué et l'œuvre d'art vandalisée. Elle est personnifiée dans le poème dramatique d'Eugène Morand, *Les Cathédrales* (1915), qui fait dialoguer les grandes églises gothiques de France, unies autour du martyre de Notre-Dame de Reims. Sarah

Bernhardt prête sa voix à la cathédrale captive, Notre-Dame de Strasbourg, et l'âme d'une vaillance guerrière portée par un élan patriotique, nous invitant à voir dans cette figure de pierre une allégorie des femmes combattantes, en marge des champs de bataille.

Creuset de l'idéal

Haut lieu de la chrétienté, monument de spiritualité, le grand vaisseau gothique est perçu comme l'espace de projection d'un idéal qui échappe à l'emprise du temps. C'est en pèlerin que le poète Charles Péguy se rend à pied de Paris à Chartres, en 1912, faisant résonner en lui le martèlement régulier des alexandrins à l'approche du sanctuaire, jusqu'au moment sublime de l'apparition : « Mais voici que c'est vous, reine de majesté » (*La tapisserie de Notre-Dame*, 1913). La sainte figure de la Vierge et le monument de pierre se confondent dans une double épiphanie. Le rythme lancinant de la litanie agit comme un baume pour apaiser la souffrance, en accord avec la vocation médiévale de la cathédrale-asile. L'architecture sacrée habite également l'œuvre dramatique de Paul Claudel, en tant que symbole de la foi et demeure de Dieu. D'abord intériorisée comme un puissant modèle spirituel, la cathédrale finit par s'imposer dans sa matérialité comme « action de grâces » au personnage de l'architecte devenu bâtisseur d'églises, Pierre de Craon. Cette évolution s'affirme au cours de la longue gestation de *L'Annonce faite à Marie*, depuis l'ébauche de 1892 (*La Jeune fille Violaine*) jusqu'à la création

en 1912-1913, et sera confirmée dans la version définitive pour la scène (1948). La poétique incantatoire et la dévotion se combinent dans l'œuvre de ces auteurs catholiques pour faire de la cathédrale le lieu de l'universalité et de l'éternité.

Quant aux poètes symbolistes, ils la représentent comme un point de passage vers un monde supérieur, celui des idées et de la beauté, selon la référence platonicienne. Toute forme sensible étant perçue comme un signe du visible qui renvoie à l'invisible, ils lisent dans les œuvres des artistes du Moyen Âge qui ont façonné le sanctuaire gothique une invitation à la rêverie, un appel à l'inconscient comme voie d'accès à la transcendance. Pour Georges Rodenbach, la cathédrale Saint-Sauveur se fond dans le paysage minéral de la ville de Bruges : sa flèche et le clocher d'une église voisine s'élancent comme des « citadelles de l'air », spiritualisées par un voile de brume (*Bruges-la-Morte*, 1892), comme affranchies de leur ancrage terrestre. Dans cette quête d'un idéal mystique, le symbolisme tend à dématérialiser la pierre, à se soustraire au réel pour pénétrer dans l'au-delà du monde sensible.

Mais une autre dimension permet de comprendre le surinvestissement dont fait l'objet la cathédrale au tournant du XIX^e siècle. Dans la mesure où elle est le fruit d'une création collective – architectes, peintres et sculpteurs, artisans de toutes les corporations s'étant unis pour concourir à la même œuvre – elle répond au rêve contemporain de fusion des arts, porté par Richard Wagner. Du plain-chant aux chœurs liturgiques, des hymnes religieux aux grandes orgues, la musique sacrée donne sa voix à l'architecture sans contredire sa vocation religieuse. Car à la différence de l'abbatiale, la cathédrale a été conçue pour atteindre les fidèles par la sensibilité, pour éveiller en eux des sensations propres à leur faciliter l'accès à l'abstraction du divin. Elle comble l'idéal esthétique des adeptes de « la religion de l'art » qui voient en elle une œuvre ouverte, toujours inachevée, accueillante aux apports artistiques nouveaux, jamais figée dans un style unique mais perméable aux empreintes de cultures étrangères. Les auteurs s'enchantent de découvrir les variations d'un gothique sous influence : l'orient byzantin à Saint-Marc (André Suarès) ; le style mauresque des cathédrales-mosquées andalouses (Jean Lorrain).

S'il est une œuvre qui, à elle seule, synthétise tous les aspects que nous venons de citer, à la fois religieux, mystique et esthétique, c'est bien le roman de Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* (1898). Dans ce troisième volume du cycle de Durtal, du nom du protagoniste qui résiste à la tentation du satanisme pour se convertir au catholicisme et enfin accéder à l'oblature, Notre-Dame de Chartres n'est pas seulement une étape sur la voie de l'ascèse monastique. Elle se présente comme le lieu de l'absolu, censé combler toutes les attentes du postulant et remédier à « l'anémie profonde d'âme » dont il souffre. Elle est la Bible de pierre dont il entreprend de lire les enseignements pour y trouver une alternative à la désespérance symptomatique de son époque. La métaphore n'est pas nouvelle mais, dans la réinterprétation qu'en propose Huysmans, le Livre devient un dictionnaire de symboles, ardu à déchiffrer si ce n'est par l'érudition, car la symbolique religieuse illustrée par les *imagiers* du Moyen Âge n'est plus comprise des fidèles et se dérobe à l'exégèse. Néanmoins, la rêverie et l'émotion de l'esthète tentent de pallier l'occultation du sens et communiquent à l'écriture savante de Huysmans poésie et force d'expression.

Joëlle
Prungnaud

L'imaginaire de la cathédrale

Pour peu que la curiosité nous incite à une exploration systématique de la production littéraire contemporaine des œuvres que nous avons citées, nous aurons la surprise de découvrir un foisonnement de récits, souvent mineurs,

qui placent la cathédrale au cœur de l'intrigue. Nouvelles et romans tirent parti de l'ambivalence du sacré qui fait coexister les sphères du divin et du diabolique dans un même espace. Tandis que le tympan du portail

occidental expose le sort contrasté des damnés et des élus, de monstrueuses gargouilles hérissent les murs de l'édifice et d'inquiétantes chimères peuplent les galeries des parties hautes. Ces figures protectrices, censées repousser le mal à l'extérieur du lieu-saint, sont interprétées *a contrario* comme des créatures maléfiques, susceptibles de contaminer la cathédrale elle-même. La bestialité de leurs formes est projetée sur l'architecture qui apparaît à son tour comme un monstre difforme, gigantesque « léviathan de pierre », animé par des forces surnaturelles (Walter De La Mare). Les nouvelles fantastiques anglaises se focalisent sur le danger des opérations de restauration ou des recherches archéologiques trop intrusives, soupçonnées de réveiller des démons en troublant un ordre séculaire. Montague Rhodes James exploite cette thématique avec talent dans la tradition du récit de terreur. Dans le registre plus subtil de l'inquiétante étrangeté, Vernon Lee combine la beauté composite de la basilique Saint-Antoine de Padoue et le maléfice d'une mystérieuse voix spectrale revenue persécuter le narrateur (« A Wicked Voice », 1890).

La fonction funéraire de l'édifice médiéval, attestée par les tombeaux, les gisants, les inscriptions mortuaires, compose l'image de la cathédrale-sépulcre qui induit des fantasmes de mort et de destruction. L'imaginaire du souterrain, convoqué par la crypte romane, renvoie à la symbolique des Catacombes, refuge des premiers chrétiens. Le tissage de ces éléments,

structurés autour du motif de la cathédrale, sert d'exutoire à l'obsession de la mort dans un curieux roman de la fin du siècle, oublié de la postérité, *Lermia*, de Guy Valvor (1896). L'insistance à décrire la réalité organique des corps jadis ensevelis sous les dalles du sanctuaire se manifeste dans l'un des *Portraits imaginaires* de Walter Pater (« Denys l'Auxerrois », 1887). Lors d'une surprenante scène d'exhumation, représentative du goût de la Décadence pour le dévoiement, l'auteur tend à infléchir vers le macabre et le morbide l'image idéalisée de la cathédrale.

Quand la monumentalité de l'édifice, sa position dominante au cœur de la cité, sont perçues comme écrasantes, quand résonne sous les hautes voûtes de la nef l'impressionnante messe des morts, avec ses prières rituelles psalmodiées en latin, quand se dresse le catafalque tendu de drap noir devant l'autel, les personnages sont saisis d'une terreur sacrée, étreints par la peur du Jugement dernier. Pour comprendre l'épisode qui conduit le héros du roman de Franz Hellens, *En ville morte* (1906), à la vision délirante d'une cathédrale en proie à l'anéantissement, il faut s'imaginer la réalité du cérémonial liturgique en vigueur à cette époque, dans un pays de forte tradition catholique comme la Belgique. Au son du *Dies Irae* qui tonne sous les voûtes de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, se déroule une scène d'Apocalypse : « les nefs se disloquaient, des chapelles grillées de noir s'enfonçaient, sous l'œil des ogives énormes ». Mais au terme de l'office, après plusieurs pages hallucinatoires,

le cauchemar s'efface pour laisser place à « l'éblouissante ascension des colonnes et des voûtes ».

Le tournant du siècle dans sa veine décadente, on le voit, travaille à la dénaturation, voire à la déstabilisation d'une construction à la fois matérielle et spirituelle, historique et intemporelle, qui se donne symboliquement pour la réplique terrestre de la Jérusalem céleste : les « pierres vives » de la cité de Dieu, à la source de la vision lumineuse des poètes symbolistes, sombrent à l'inverse dans la nuit, du côté du mal et de la mort.

Ce rapide parcours à travers la littérature de tout un siècle et de ses marges ne permet pas de conclure à une unité

de représentation de la cathédrale, en dépit de quelques convergences. Il révèle en revanche une étonnante pluralité des approches qui, en dépit de leur antagonisme, ne mettent pas en péril l'unicité du modèle. Par son aptitude à la symbolisation, par sa capacité à contenir des significations contradictoires, la cathédrale littéraire échappe à toute exclusive et conserve son pouvoir de fascination. Elle survit aux fantasmes destructeurs inventés par la fiction, aux conflits idéologiques révélateurs du moment, elle résiste aux effets de rupture pour s'inscrire dans la continuité et le renouvellement. Ouverte à la polysémie, elle se prête à toutes les formes de réécriture et n'a sans doute pas encore épuisé toutes ses potentialités.

Joëlle
Prungnaud

Joëlle Prungnaud, née en 1950, est professeur émérite de littérature comparée à l'université de Lille. À la suite de l'incendie du 15 avril 2019, elle a rejoint l'Association des Scientifiques au service de la restauration de Notre-Dame de Paris. Auteure de nombreux articles sur ces problématiques, elle a dirigé plusieurs volumes collectifs, dont La Cathédrale (Villeneuve-d'Ascq, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2001) et publié deux ouvrages : Gothique et Décadence : Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France, Paris, Honoré Champion, 1997. Réimpression 2015. Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008 (OpenEdition Books)