Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVI^e-XVII^e siècles

*For a visual history of religious sentiment in the sixteenth and seventeenth
centuries*

Ralph Dekoninck

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1316>

DOI : 10.4000/perspective.1316

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2009

Pagination : 397-402

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Ralph Dekoninck, « Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVI^e-XVII^e siècles », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 25 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1316> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1316>

Pour une histoire visuelle du sentiment religieux aux XVI^e-XVII^e siècles

Ralph Dekoninck

– Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image, une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e-XVI^e siècle, (Des travaux)*, Paris, Seuil, 2008. 496 p., 5 fig. en n. et b., 6 fig. en coul. ISBN : 978-2-02-096647-4 ; 26 €.

– Frédéric COUSINIÉ, *Image et méditation au XVI^e siècle, (Art et société)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008. 240 p., 158 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-7535-0514-8 ; 22 €.

– Walter S. MELION, *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625, (Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series, 1)*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2009. 442 p., 157 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-916101-60-6 ; \$90.

L'actualité éditoriale atteste un intérêt croissant pour les questions relatives aux rapports entre art et religion. On ne peut qu'être frappé par la quantité d'ouvrages parus ces derniers temps qui portent sur la dimension sacrée des images¹. Comme un retour du refoulé, les pouvoirs de ces dernières remontent à la surface et retrouvent toute leur épaisseur anthropologique occultée, depuis la Renaissance, par les cadres théoriques, voire idéologiques, propres à la littérature artistique et esthétique, et ensuite à l'histoire de l'art. Ainsi n'est-ce pas un hasard si le tournant anthropologique qui a touché ces dernières années les recherches en histoire de l'art est venu principalement des médiévistes qui ont cherché à révéler les rouages de la croyance dans l'efficacité des images.

Dans le sillage de ces travaux, plusieurs chercheurs ont tâché de repenser l'articulation entre Moyen Âge et Temps modernes en veillant à questionner la prétendue rupture introduite par la Renaissance. Plus précisément, il s'agit de remettre en cause l'idée reçue selon laquelle, durant la première modernité, les domaines de la spiritualité et de l'art seraient en instance de divorce. Une telle perception a naturellement conduit à étudier ces deux champs indépendamment l'un de l'autre dans leur succession chronologique (l'ère médiévale de l'image et l'ère moderne de l'art) ou dans leur

opposition structurelle et idéologique (l'aire religieuse de l'image et l'aire laïque de l'art), ce qui revient bien souvent à projeter les idéaux de notre propre modernité en quête de ses origines. Or, c'est le grand mérite de quelques publications récentes d'avoir démontré que ces deux univers n'ont cessé de dialoguer sous la forme d'emprunts réciproques. Ainsi, la rupture fondatrice – ou le seuil théorique (image/art, culte religieux/culture esthétique) – sur laquelle a pu insister Hans Belting² se révèle être un fait de structure d'ordre anthropologique qui se joue à chacun des moments cruciaux de l'histoire de l'art. Penser de la sorte en termes de dialectique là où on a eu tendance à ne voir qu'oppositions et penser les continuités là où on n'a vu que ruptures s'avère être un des chantiers les plus prometteurs de la recherche actuelle en histoire de l'art, discipline qui procède par la même occasion à un retour critique sur ses fondations historiques et épistémologiques.

D'une noétique à une poétique de l'image

Parmi les récentes tentatives de mise en corrélation de ces deux champs, on peut citer la grande fresque qu'Olivier Boulnois a consacrée à la pensée médiévale de l'image, ouvrage dont l'un des principaux mérites est d'avoir mené l'enquête jusqu'au XVI^e siècle, invitant de la sorte à questionner les habituels découpages chronologiques. Ainsi réfléchit-il sur la manière dont la modernité artistique, au-delà du mythe de la césure, s'inscrit dans la continuité d'une riche pensée de l'image, tout en la déplaçant vers d'autres fins. Ou, pour reprendre les termes mêmes de l'auteur, il s'agit de s'interroger sur la confrontation entre, d'une part, une poétique moderne de l'image et, d'autre part, une noétique et éthique de l'image chrétienne héritée du Moyen Âge. Ainsi la question centrale qui anime les derniers chapitres de son ouvrage pourrait être formulée de la façon suivante : comment dans un nouveau régime iconique, celui inauguré par la Renaissance, la dynamique paradoxale qui animait la pensée et la pratique de l'image médiévale a-t-elle pu se maintenir tout en se métamorphosant ? Cette dynamique paradoxale peut se laisser résumer par ce bel aphorisme de l'auteur : « pour dépasser l'image,

1. *La Trinité*,
miniatures
des *Cantiques*
Rothschild,
f. 40 r. et f. 84 r. :
« L'image suggère
au méditant
qu'il pourrait,
comme lui, être
uni à la divinité
invisible »
[BOULNOIS,
2008, fig. 3-4].

il faut passer par elle » (BOULNOIS, p. 450 ; fig. 1), adage qui garde le souvenir du Psaume 38, placé en exergue de l'ouvrage : « l'homme marche dans l'image » (*homo in imagine ambulat*, Ps 38, 71). Ce qui revient à dire que l'image n'est pas seulement un lieu de passage à travers lequel un au-delà serait visé, mais surtout que la condition imaginaire est le propre de l'homme et que le Verbe fait Image constitue, selon la dynamique située au cœur de *l'Imitatio Christi*, l'ultime horizon vers lequel l'image vivante qu'est l'homme peut tendre dans une reconquête de sa ressemblance avec Dieu. Bref, la condition humaine, sous le régime incarnationnel chrétien, est de toujours courir *dans* et *après* l'image.

Mais que se passe-t-il lorsque l'image matérielle tend à devenir une fin en soi, tendance qui se profile à partir de la Renaissance avec la résurgence d'une autre forme d'imitation, celle de la *mimêsis* antique qui va détrôner progressivement la culture médiévale du symbolisme universel, voie jusqu'à privilégiée d'expression de l'ineffable et de l'infigurable ? C'est en effet à ce moment que la pensée aristotélico-thomiste de la ressemblance entre en confrontation avec la pensée néoplatonicienne de la dissemblance qui sous-tend la symbolique chrétienne. Concomitamment, le modèle poétique de la création tend à prendre le dessus sur le modèle génétique : d'une image pensée dans l'horizon de la causalité naturelle (le monde et l'homme), on glisse insensiblement vers une image pensée dans l'horizon de la production artificielle, laquelle n'est plus jugée tant en termes d'adéquation à la vérité qu'en termes d'efficacité. Il en découle un autre mode de participation à l'image, non plus ontologique, mais affectif : on ne participe plus de l'image

(selon le mode de l'émanation), mais à l'image et à ses effets sensibles ; on n'a plus à traverser l'image, mais on est en quelque sorte traversé par elle. Or n'est-ce pas dans cette transition qu'on a voulu voir le déclin de l'image religieuse et l'éveil de l'art profane, comme si la valeur poétique était exclusive de la valeur spirituelle ? En premier lieu, notons que tous les signes avant-coureurs de l'émergence de ce nouveau régime esthétique peuvent être décelés bien avant la Renaissance³. En second lieu, c'est sans compter sur les reconfigurations du spirituel et sur sa capacité à faire jouer le sensible dans l'expression et l'expérience religieuses, ni sur la propension de l'expression et de l'expérience artistiques à se couler dans les cadres de pensée hérités de la religion médiévale. Boulnois fait à ce propos remarquer très justement que cette expérience, spirituelle et artistique, n'est plus tant celle de l'élévation que celle de l'introspection. L'image se conçoit moins comme une médiation vers Dieu que comme l'occasion d'un retour sur soi-même par le biais d'une expérience affective et sensible. L'importance de la notion même d'expérience, apparaissant ici de manière insistante comme dans les textes spirituels de l'époque, vient ainsi rappeler la part non négligeable que le religieux a pu prendre dans l'émergence de la subjectivité moderne.

Ut pictura meditatio

Mais l'attention portée par Boulnois à la théorie de l'image ne doit pas faire oublier la réalité des pratiques qui, bien souvent, vient sinon contredire la théorie, à tout le moins se développer dans ses marges en créant parallèlement une théorie plastique ou une pensée figurative susceptible d'entrer en résonance (qu'elle soit consonante ou dissonante) avec les discours normatifs. Dans cette étude des écarts et des rapprochements, les travaux de Walter S. Melion apportent un éclairage des plus précieux, comme le démontre encore son dernier livre au titre programmatique, *The Meditative Art*. À partir d'un corpus lié à l'art du Nord (1550-1625) et essentiellement à l'estampe des anciens Pays-Bas (Jan Swart van Groningen, Hendrick Goltzius, les frères Wierix, la famille Galle...), production souvent négligée mais qui a profondément marqué la culture visuelle et spirituelle européenne du XVII^e siècle, l'auteur revient sur certains des enjeux au cœur de sa réflexion sur la place de

l'image et de la vue dans la vie méditative de cette époque charnière. *Ut pictura meditatio*, telle pourrait être l'expression qui résume au mieux cette forme de coïncidence entre peinture et méditation qu'il cherche à mettre en lumière : comment la création et, plus encore, la réception de l'image se laissent-elles penser et éprouver comme méditation, et, en retour, comment celle-ci se trouve-t-elle comprise et vécue comme expérience visionnaire ? Il s'agit donc d'enquêter conjointement sur la représentation et la vision, ou plus précisément sur la façon dont la représentation thématise l'acte de voir et induit dès lors un certain type de vision. On peut parler à ce titre d'exégèse visuelle⁴. Cette dernière expression n'est pas seulement à comprendre au sens d'un simple exercice d'interprétation iconologique, mais renvoie plus exactement aux stratégies visuelles propres à l'image pour produire de la méditation, c'est-à-dire à la fois du sens et du sensible, en vue d'une réforme ou conversion intérieure. L'acte interprétatif, à la fois intellectuel et affectif, est conçu en fonction de sa visée pragmatique. Il est guidé ou induit par une certaine rhétorique visuelle (qui repose notamment sur la combinaison de divers registres figuratifs, du narratif au symbolique) qui, dans les cas – majoritaires dans ce livre – où l'estampe est accompagnée d'un texte, cherche à rivaliser d'ingéniosité pour entrer en résonance avec les profondes exégèses textuelles. Loin de se cantonner à un rôle d'illustration ou d'être dépendante de la glose des commentaires écrits, l'estampe se glose elle-même, voire se pense elle-même en produisant sa propre théorie au sens étymologique du terme, c'est-à-dire en produisant les conditions de sa propre contemplation. Car il s'agit bien de démontrer en images l'efficacité spirituelle de l'image même, selon une certaine forme de mise en abyme particulièrement développée dans cette production gravée qui cherche à réfléchir sur les moyens, les fins et les limites de l'image en matière spirituelle. D'où l'intérêt que Melion porte aux thèmes évangéliques où le lien indissociable entre foi et vision, ou entre production imagée et méditation, se retrouve thématisé, les représentations des mystères christiques nous parlant en quelque sorte des pouvoirs et mystères mêmes de la représentation. Dans des épisodes comme ceux du Christ au Jardin des Oliviers ou ceux relatifs à ses Apparitions (fig. 2), l'acte de vision en vient

en effet à incarner l'acte de foi, et sa figuration se laisse dès lors assimiler à l'acte de vision même de l'image. Contempler l'image d'une contemplation passe donc par l'identification et l'imitation des personnages saints qui font

eux-mêmes l'épreuve de cette vision. Car l'objectif est, en suivant l'exemple de ces modèles saints, de convertir la vue extérieure en vue intérieure. De nouveau, la figure opère cette conversion du regard par ses propres moyens, processus subtil que Melion met parfaitement en évidence à travers l'analyse de certaines estampes ou séries gravées. Pour rendre compte de l'existence de deux voies dans cette production visuelle, il opère la distinction entre, d'une part, les exercices spirituels de type « spéculatif » (« *specular* »), dans lesquels l'image s'offre comme un miroir qui a pour seule fin de conformer le méditant au Christ (fig. 3), et, d'autre part, les exercices spirituels de type « spectaculaire » (« *spectacular* »), où l'image narrative et descriptive donnant vie aux Évangiles invite l'âme à s'identifier aux personnages sacrés et à s'impliquer dans les événements représentés (fig. 2).

Dans ces deux cas de figure, image et croyance apparaissent indissociables, d'où ces jeux figuratifs qui font de la représentation non seulement le

2. Antoine Wierix d'après Bernardino Passeri, *L'apparition du Christ aux saintes femmes*, dans Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Anvers, 1595.

3. Philippe Galle d'après Gérard van Groeningen, frontispice de Benito Arias Montano, *Christi Iesu vitae admirabiliumque actionum speculum*, Anvers, 1573.

4. Boëtius à Bolswert, *Méditation sur le mystère de la Nativité*, dans Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae*, Anvers, 1620.

support ou le lieu de la méditation, mais plus encore le moteur de la transformation spirituelle. Ces jeux ne se laissent que mieux observer là où l'acte de vision se met précisément en scène (fig. 4), invitant de la sorte

à une réflexion de type spéculatif ou auto-réflexif (ou métapictural pour reprendre la terminologie de Victor Stoichita⁵). C'est la preuve que ce trait souvent avancé comme étant la marque même de la modernité artistique est bien, depuis le Moyen Âge, au cœur de l'image spirituelle, l'auto-réflexivité restant toutefois au service de l'introspection méditative.

La peinture comme *machina spiritualis*

On peut inscrire dans la continuité de cette réflexion les travaux de Frédéric Cousinié sur la peinture française du XVII^e siècle qui s'imposent aujourd'hui comme de précieuses contributions à une « histoire visuelle du sentiment religieux », pour détourner le titre du monument bremondien sur la littérature spirituelle de la même époque⁶. Toute la force de son entreprise scientifique réside en effet dans l'ambition d'analyser les interactions entre pratiques spirituelles et pratiques artistiques, ou, pour être plus précis, les interférences entre les caractéristiques plastiques et symboliques des œuvres d'une part, et les modalités méditatives de leur création comme de leur réception d'autre part. Aussi invite-t-il à réfléchir sur l'outillage mental du spectateur dévot de l'époque, c'est-à-dire sur la façon dont sa culture visuelle et spirituelle est profondément imprégnée des protocoles de lecture et d'expérience de l'image véhiculés par la littérature méditative. La question, située au cœur de son dernier ouvrage, est posée en ces termes : comment « le discours de l'oraison non seulement détermine la production des images (tableau comme 'méditation-peinte', intégrant intentionnellement

un certain nombre d'éléments plastiques et sémantiques déterminés qui seront relevés et exploités par la pratique de l'oraison), mais également règle, 'encadre', par un ensemble bien déterminé de procédures et de 'protocoles de lecture', le rapport générique du croyant à l'ensemble des images religieuses » ? (COUSINIÉ, 2008, p. 52).

Un tel questionnement le conduit à revenir sur des peintures souvent connues, mais avec des questions nouvelles permettant de reconsidérer les approches iconographiques et stylistiques traditionnelles à l'aune notamment des effets pragmatiques induits par les œuvres elles-mêmes grâce à divers dispositifs visuels qui sont conçus en fonction de l'horizon d'attente du spectateur. C'est ce qu'il démontre notamment à travers une analyse de la *Descente du Saint-Esprit* de Charles Le Brun (1657, Paris, Musée du Louvre ; fig. 5) en prenant en considération les témoignages de l'expérience qu'en fit le commanditaire, Jean-Jacques Olier, curé de Saint-Sulpice. Il apparaît ainsi que les principes académiques qui régissent la littérature artistique en voie de constitution ne permettent pas de rendre compte des valeurs religieuses et des usages dévotionnels attendus d'un ecclésiastique confronté à une telle représentation. On touche là à la délicate question de la réception que Cousinié affronte à travers le prisme d'une littérature largement négligée par les historiens de l'art et qui pourtant a pu fournir des modes d'appréhension intellectuelle et sensible de l'image bien plus répandus que ceux codifiés par la littérature d'art contemporaine. On est en tout cas bien loin d'une invitation à l'appréciation distanciée et désintéressée, ou, pour le dire en un mot, contemplative, ce dernier terme laissant toutefois deviner les continuités entre les univers spirituels et esthétiques. De même, on ne peut parler d'une approche exclusivement intellectuelle, comme le laisserait à penser un certain déni de l'image mentale et *a fortiori* matérielle propre à une littérature mystique, qui n'en continue pas moins à user et à abuser de l'image, aussi dissemblable soit-elle, pour rendre compte d'une expérience inimaginable. Ce riche paradoxe, que met en lumière Cousinié dans le chapitre 2, tient essentiellement à la place ambiguë réservée à l'imagination, les

traités d'oraison hésitant entre rejet et encouragement, car l'exercice de cette faculté peut être tour à tour source de distraction ou d'illusion, et moyen de concentration ou de révélation (COUSINIÉ, 2008, p. 29-74). Quoi qu'il en soit, elle joue bien, dans la pratique, le rôle d'opérateur de conversion entre les images matérielles et leurs référents spirituels, entre représentation artificielle et présence réelle, engageant ainsi un processus dynamique et relationnel de projection et d'introjection que les études sur la peinture religieuse ont quelque peu négligé en perdant de vue toute l'importance des continuels déplacements de seuils de l'image (dans ses différents états : artificiels, mentaux, surnaturels...), comme des reconfigurations perpétuelles qu'elle subit au gré des étapes de l'itinéraire spirituel (perception, imagination, révélation...). Loin de s'arrêter à la perception, à la délectation et à la réflexion, le rapport à l'image, tant mentale que matérielle, encouragé par les traités et les recueils de méditation du XVII^e siècle, met donc en jeu « des processus imaginatifs, réflexifs et participatifs par lesquels le spectateur est amené à s'immerger dans un espace représenté » (COUSINIÉ, 2008, p. 23).

Cousinié émet ensuite l'hypothèse convaincante selon laquelle les procédures qui sont à l'œuvre lors de la construction imaginaire, réglée et expérimentée dans la méditation, peu-

vent s'appliquer également, au moins partiellement, aux images matérielles qui seront lues selon des modèles analogues. Ainsi propose-t-il une quadruple grille de lecture inspirée du *modus operandi* méditatif : référentielle (dénotative ou « littérale »), sémantique (connotative ou « figurale »), expressive (émotive) et phatique (de contact ; COUSINIÉ, 2008, p. 54). La prise en considération de ces quatre dimensions permet de rendre compte de la force spirituelle des œuvres, ce dernier adjectif méritant de retrouver toute l'épaisseur sensible et la charge émotionnelle qui ont pu entrer en résonance avec l'art de l'époque. Les peintures religieuses du XVII^e siècle peuvent en effet être appréhendées comme d'authentiques *machinae spirituales*, dans le sens où elles déploient des stratégies plastiques, stylistiques, expressives, narratives, symboliques... aux visées essentiellement pragmatiques, cherchant à produire des effets, des relations et des transformations. Destinées à interpeller le spectateur cognitivement et émotionnellement, selon une psychologie aux mécanismes bien réglés, toutes ces stratégies ont en effet pour objectif ultime la transformation intérieure et la conformation du fidèle aux modèles qui lui sont donnés en exemples à imiter, avec pour horizon ultime l'union avec Dieu. Or c'est sur ce terrain que la méditation peut rejoindre la peinture qui lui sert de modèle pour penser l'acte d'imitation, le méditant étant assimilé à une image vivante, une ressemblance en devenir, qui subit ou participe à l'œuvre de conformation, sorte de « galvanoplastie spirituelle » pour reprendre la belle expression de Bremond⁷. Ainsi, l'image en acte paraît bien être au cœur de tout processus méditatif, comme moyen et comme fin.

Ces trois ouvrages tendent à déplacer l'attention de l'image vers la vision, c'est-à-dire vers la relation du méditant à l'objet de la méditation à travers la représentation de cette dernière. Ils viennent démentir l'idée de W. J. T. Mitchell selon laquelle « we cannot see what seeing is »⁸ en révélant la façon dont la représentation peut s'offrir comme une méditation sur l'acte même de voir. Plus largement, ils ouvrent de très stimulantes perspectives de recherches sur l'expérience de l'image, ou plutôt sur l'image conçue et vécue comme expérience.

5. Charles Le Brun, *Descente du Saint-Esprit*, 1657, Paris, Musée du Louvre.

1. Pour ne citer que quelques ouvrages parus récemment en France sur le XX^e siècle, on peut mentionner : *Traces du sacré*, Mark Alizart éd., (cat. expo., Paris, Centre George-Pompidou/Munich, Haus der Kunst, 2008-2009), Paris, 2008 ; Jérôme Cottin, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris, 2007. Sur ces deux ouvrages, voir le compte rendu d'Isabelle Saint-Martin, « Du spirituel dans l'art du XX^e siècle », dans *Archives de sciences sociales des religions*, 144, octobre-décembre 2008, p. 125-139. Signalement également l'ouvrage de François Boespflug, *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 2008.

2. Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990].

3. Voir, entre autres, l'étude récente d'Yves Delègue, *Imitation et vérité en littérature. Origine et devenir d'une mutation*, Strasbourg, 2008.

4. Voir également Walter S. Melion, « Bible illustration in the Sixteenth-Century Low Countries », dans *Scripture for the Eyes: Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, James Clifton, Walter S. Melion éd., (cat. expo., New York, Museum of Biblical Art, 2009), New York, 2009, notamment p. 14-106.

5. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993.

6. Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, édition intégrale et augmentée, François Trémolières éd., 5 vol., Grenoble, 2006.

7. Bremond, 2006, cité n. 6.

8. W. J. T. Mitchell, « Showing seeing. A critique of visual culture », dans *Journal of Visual Culture*, 1/2, 2002, p. 166.

Ralph Dekoninck, Université catholique de Louvain
ralph.dekoninck@uclouvain.be

Archéologie et topographie du mobilier d'église

Sébastien Bontemps

– Pascal JULIEN, *D'ors et de prières. Art et dévotions à Saint-Sernin de Toulouse, XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2004. 427 p., 38 fig. en n. et b. ISBN : 2-85399-568-2 ; 34 €.

– Émilie MOTTE-ROFFIDAL, *Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2008. 313 p., 117 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-85399-700-3 ; 27 €.

– Paul PHILIPPOT et al., *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600-1770*, Sprimont, Mardaga, 2003. 1 167 p., fig. en coul. et en n. et b. ISBN 2-87009-838-3 ; 150 €.

Le mobilier religieux¹ est souvent considéré en marge de l'histoire de l'art : les recherches en matière de patrimoine religieux s'orientent davantage vers la statuaire figurée, oubliant souvent que celle-ci fait partie du mobilier lorsqu'elle s'intègre à un grand ensemble décoratif, comme celui des retables². Si les travaux universitaires s'engagent volontiers dans l'étude d'un lieu de culte et de son mobilier³, aucun projet ne vient par la suite coordonner ces recherches et créer une synthèse sur le sujet. Trois ouvrages récents sont à ce titre à considérer avec attention. Trois ouvrages récents abordent la question du mobilier d'église à l'époque moderne en France et dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège à l'échelle locale, régionale ou nationale.

Pascal Julien s'attache à l'art sacré de Saint-Sernin de Toulouse (les travaux d'embellissement de l'édifice, ses différents ouvrages de sculpture, de menuiserie, de ferronnerie et d'orfèvrerie) et à son histoire sur trois siècles dans *D'ors et de prières...*, publication de sa thèse de doctorat. L'auteur construit son propos en suivant l'ordre chronologique, du XVI^e au XVIII^e siècle, et justifie la possibilité et la motivation d'un tel travail par la découverte de plusieurs centaines de documents inédits oubliés et conservés « miraculeusement » dans l'ancienne salle des archives du monument toulousain. Le mobilier de l'église, objet continu de vénération, de rites et de piété, occupe une place particulière dans cet ouvrage (JULIEN, 2004, p. 5).