

La cathédrale Saint-Étienne de Cahors

900 ans d'histoire



LISTE DES AUTEURS

Claude Andrault-Schmitt, professeur émérite en histoire de l'architecture médiévale, Université de Poitiers/CNRS, UMR 7302 CESC

Marcello Angheben, maître de conférence en histoire médiévale, Université de Poitiers/CNRS, UMR 7302 CESC

Laurent Barrenechea, conservateur régional des Monuments historiques à la DRAC de Bourgogne-Franche-Comté, ancien conservateur régional des Monuments historiques d'Occitanie

Edina Bozoky, maître de conférence émérite en histoire médiévale, Université de Poitiers, CESC

Anaïs Charrier, archéologue du bâti, chargée d'inventaire à la direction du patrimoine de la Ville de Cahors

Gérard Collin-Thiébaud, artiste plasticien

Virginie Czerniak, maître de conférence en histoire de l'art, Université Toulouse - Jean Jaurès, UMR 5608 TRACES

Gaël Favier, doctorant à l'École pratique des hautes études

Patrice Foissac, docteur en histoire, ancien président de la Société des études du Lot

Valérie Gaudard, conservatrice générale du patrimoine, conservatrice régionale des Monuments historiques à la DRAC des Pays de la Loire, ancienne conservatrice régionale adjointe des Monuments historiques d'Occitanie

Laurent Guyard, responsable du service archéologie de Bordeaux Métropole, UMR 5607 AUSONIUS : Université Bordeaux-Montaigne/CNRS/Ministère de la Culture, ancien responsable de la cellule départementale d'archéologie du Lot et UMR 5608 TRACES : Université Toulouse-Jean Jaurès/CNRS/Ministère de la Culture

Florent Hautefeuille, professeur d'archéologie médiévale, Université Toulouse - Jean Jaurès, UMR 5608 TRACES

Pascal Julien, professeur d'histoire de l'art, Université Toulouse - Jean Jaurès - Framespa

Térence Le Deschault de Monredon, docteur ès lettres, historien de l'art médiéval

Bénédicte Mayer, attachée de conservation, Galerie des peintures murales et des vitraux, musée des Monuments français - Cité de l'architecture et du patrimoine

Stéphane Moreau, conservateur-restaurateur (diplôme d'État), Atelier de conservation et restauration d'œuvres sculptées

Isabelle Morin Loutrel, conservatrice générale du patrimoine, conservatrice à la conservation régionale des Monuments historiques, DRAC d'Île-de-France

Pascale Moulrier, archiviste du diocèse de Saint-Flour

Julien Ollivier, ingénieur d'études, service régional de l'archéologie à la DRAC Occitanie et Université Toulouse-Jean-Jaurès/CNRS/Ministère de la Culture, UMR 5608 TRACES

Pierre-Alain Parot (†), maître-verrier

Georges Pon (†), maître de conférence honoraire, Université de Poitiers/CNRS, UMR 7302 CESC

Élise Rachez, conservatrice-restauratrice (diplôme d'État), Atelier de conservation et restauration d'œuvres sculptées

Gilles Séraphin, architecte du patrimoine

Manon Vidal, conservatrice des Monuments historiques à la conservation régionale des Monuments historiques, DRAC d'Occitanie

SOMMAIRE

7 Préfaces

Jean-Luc Marx
M^{re} Laurent Camiade
Michel Roussel

12 Avant-propos

L'ambition d'un colloque
Valérie Gaudard

14 Des origines à la Réforme

16 Nouvelles recherches sur la *Vita* de saint Didier, premier évêque de Cahors (630-655)
Georges Pon et Claude Andrault-Schmitt

22 L'archéologie du sous-sol (Antiquité - haut Moyen Âge)
Laurent Guyard et Julien Ollivier

36 La ville de Cahors vers 1100 : contexte politique
Florent Hautefeuille

44 Le réfectoire roman de l'ensemble cathédral de Cahors
Anaïs Charrier

64 La cathédrale et son clergé aux XV^e et XVI^e siècles
Patrice Foissac

70 Architecture et décor

72 La recherche des effets : la file de coupes comme alternative architecturale
Claude Andrault-Schmitt

84 Le chœur gothique de la cathédrale de Cahors
Gilles Séraphin

96 La sculpture du portail nord de la cathédrale de Cahors
Marcello Angheben

112 Le décor peint des années 1300 de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors
Virginie Czerniak

126 Une cathédrale Monument historique

128 Le sanctuaire de la cathédrale de Cahors au XIX^e siècle, entre monument historique et lieu d'usage
Isabelle Morin Loutrel

138 Le regard des architectes-restaurateurs sur les files de coupes au XIX^e siècle : les chantiers des cathédrales de Périgueux et Cahors
Laurent Barrenechea

146 La cathédrale de Cahors au musée des Monuments français
Bénédicte Mayer

154 À propos des nouveaux vitraux de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors
Gérard Collin-Thiébaud et Pierre-Alain Parot

168 Les enjeux de l'ensemble cathédral au XXI^e siècle
Valérie Gaudard

180 La Sainte Coiffe et son reliquaire

182 Les dons de reliques attribués à Charlemagne
Edina Bozoky

190 La Sainte Coiffe ou Saint Suaire de Cahors : histoire et culte
Patrice Foissac

198 Étudier une relique exceptionnelle : la Sainte Coiffe de Cahors et la Sainte Tunique d'Argenteuil
Valérie Gaudard

210 Les reliquaires de la Sainte Coiffe
Manon Vidal

214 Le reliquaire de la Sainte Coiffe, une œuvre de l'atelier Poussielgue-Rusand (1847-1963)
Gaël Favier

224 Le décor de la chapelle de la Sainte-Coiffe

226 Laurent Bassot et le décor de la chapelle du Saint-Suaire au XVII^e siècle
Pascale Moulrier

232 Le *Christ aux liens* du sculpteur Gervais Drouet, disciple du Bernin
Pascal Julien

242 La restauration du *Christ aux liens* de Gervais Drouet au service de la compréhension de l'œuvre
Élise Rachez et Stéphane Moreau

250 Conclusion

Térence Le Deschault de Monredon

LE CHŒUR GOTHIQUE DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS

Gilles Séraphin

La datation de la nef à file de coupoles de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors est centrale quant à la place qu'il convient d'attribuer aux campagnes gothiques qui ont touché l'édifice (fig. 1). Or, l'époque à laquelle il fut décidé de doter la cathédrale de sa nef actuelle reste sujette à discussion. Raimond Rey supposait qu'elle avait pu être entreprise dès la fin du XI^e siècle et qu'elle avait

précédé l'édification du chœur, bâti entre 1100 et 1119¹. Marcel Durliat², inversant la chronologie proposée par son prédécesseur, estimait au contraire que le chantier de reconstruction du XII^e siècle avait commencé par le chœur, entrepris entre 1112 et 1119, et s'était poursuivi par l'édification de la nef, élevée dans la continuité du chantier précédent dès les environs de 1120. Le portail sud polylobé aurait été réalisé vers 1130. La mise en œuvre du portail nord aurait suivi de près, après 1150, datation estimée à

Fig. 1 : Cahors, la cathédrale Saint-Étienne, vue du sud. La nef à file de coupoles et le chevet gothique. Au premier plan, le cloître. Cliché Gilles Séraphin.

Fig. 2 (page de droite) : Cahors, la cathédrale Saint-Étienne, le chevet gothique. Cliché Jean-François Peiré, DRAC Occitanie.



même mouvement de reconstruction les trois nefs à files de coupôles de Cahors, de Moissac et de Périgueux, peut-être au lendemain de la chevauchée d'Henri II Plantagenêt (1159) dont ces localités, en y ajoutant Agen, furent les principales étapes. On sait que Moissac et Cahors furent alors placées sous la tutelle de Thomas Beckett. Un tel scénario impliquerait de considérer les nouvelles nefs de Cahors, de Moissac et de Périgueux (et d'autres sans doute) comme des manifestations d'une architecture emblématique, expressive du rayonnement du duc d'Aquitaine et de la duchesse Aliénor sur le Périgord, l'Agenais et le Quercy.

Il semble que la réalisation des voûtes en cul-de-four conçues, en principe, pour compléter les files de coupôles, ait posé un problème insoluble aux constructeurs, dès lors qu'elles dépassaient un diamètre de 15 m, soit qu'elles se soient effondrées après réalisation, ce qui semble avoir été le cas à Périgueux, soit qu'on en ait différé la réalisation, ce qui fut le cas à Cahors où il s'agissait préalablement de débarrasser l'ancien chœur roman de son déambulatoire. L'ouvrage final ne fut réalisé en effet qu'un peu avant 1289, sous l'épiscopat de Raimond de Cornil (1280-1293)⁷. La construction des chapelles latérales, initiée apparemment par le même Raimond de Cornil, se serait poursuivie jusqu'à la fin du XIII^e siècle grâce aux libéralités des deux lignages bourgeois connus à Cahors sous le nom de Jean, celui des Junies aux rocs d'échiquier et celui de Saint-Projet, à l'aigle éployée⁸. On a pensé que la construction du massif occidental n'aurait débuté qu'en 1308 pour s'achever vers 1324, en lien avec le projet de place publique à établir devant la cathédrale⁹. Cependant, un acte de la fin du XIII^e siècle démontre qu'un portail occidental était déjà identifiable à cette date, indice qu'au minimum, le chantier était déjà engagé, hypothèse que semble confirmer un calendrier liturgique de 1746 qui en attribue la paternité à l'évêque Raimond de Cornil¹⁰.

Du chœur à déambulatoire au chœur gothique

Deux indices importants confortent l'idée selon laquelle la nef unique à file de coupôles aurait été greffée tardivement sur un chœur primitif à déambulatoire. Le premier réside dans l'accolement à la jonction des deux ouvrages de deux tours d'escalier contiguës, l'une des deux appartenant au chœur primitif, la seconde, prenant le relais de la première, appartenant à la nouvelle nef dont elle constitue la pile nord-est¹¹. À l'intérieur, les traces

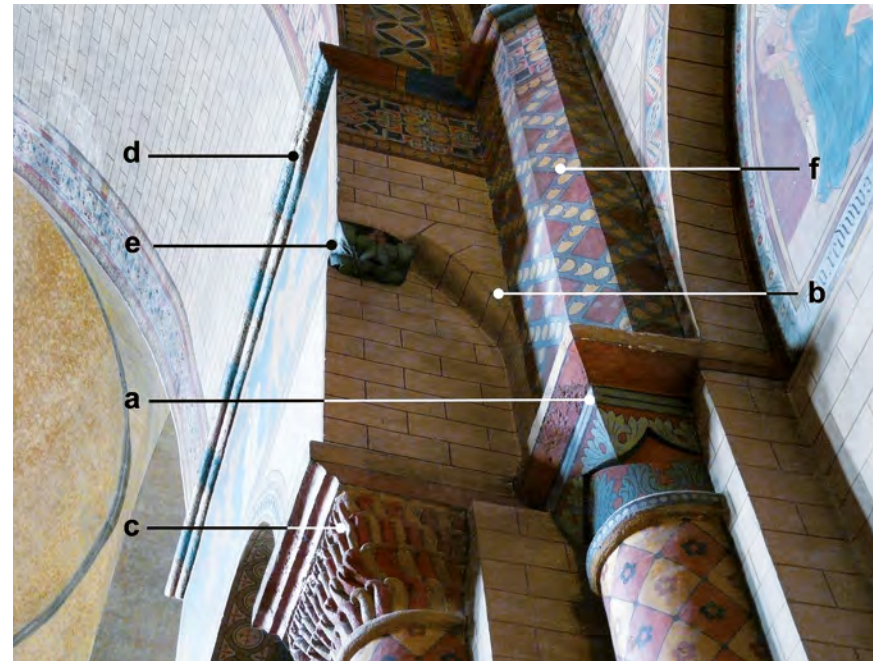


Fig. 5 : Cahors, cathédrale Saint-Étienne, vue intérieure. Raccordement de la pile nord-est de la file de coupôles et du chœur gothique. Cliché Gilles Séraphin.
a : chapiteau du déambulatoire roman.
b : vestiges d'arc doubleau de l'ancien déambulatoire.
c : chapiteau lié à la pile nord-est de la file de coupôles.
d : raccord des cordons en double quart de rond de la file de coupole et du chœur gothique.
e : culot sculpté orné de feuillages naturalistes.
f : pile polygonale du premier niveau du chœur gothique.

de reprises à l'angle de la même pile nord-est de la nef confirment bien cette hypothèse, de même que les vestiges d'un arc transversal, rescapé de l'ancien déambulatoire et soutenu tardivement par un culot à feuillage naturaliste après avoir été sectionné (fig. 5). À en juger par le style de ce culot, la suppression du déambulatoire ne serait donc pas antérieure au XIII^e siècle.

Il en résulte que la nouvelle nef unique a vraisemblablement cohabité longtemps avec le déambulatoire du chœur, ce qui ne doit pas surprendre puisqu'un cas de figure analogue s'observe encore aujourd'hui à Fontevraud. Au demeurant, la nef étant achevée, il restait encore à débarrasser le chœur de son déambulatoire en recréant, comme à Sainte-Marie de Souillac et à Saint-Caprais d'Agen, un hémicycle unifié, pour lequel il aurait été logique de prévoir un cul-de-four, autrement dit une demi-coupole, en cohérence avec l'architecture de la nef. Visiblement, les dimensions importantes de l'ouvrage et la volonté de conserver les



Fig. 6 : Cahors, cathédrale Saint-Étienne, vue des supports gothiques établis sur les supports périphériques de l'ancien déambulatoire roman. Cliché Gilles Séraphin.

LA SCULPTURE DU PORTAIL NORD DE LA CATHÉDRALE DE CAHORS

Marcello Anghelen

Le portail monumental qui se dresse sur le flanc nord de la cathédrale de Cahors compte parmi les plus accomplis du monde roman, à la fois par l'originalité de son programme iconographique et ses qualités esthétiques (fig. 1). Sa célébrité émane aussi de son appartenance à un groupe d'œuvres affiliées au portail de Moissac dont le porche très saillant et orné d'un vaste programme historié semble avoir inspiré une série de monuments, dont le portail de Cahors, même si le décor de son porche est essentiellement ornemental. Il a pourtant peu retenu l'attention des chercheurs, la dernière monographie qui lui a été consacrée demeurant celle de Elke Bratke qui remonte à 1977¹. Cette étude est toutefois exhaustive et n'appelait pas de compléments majeurs.

La présente étude visera dès lors simplement à préciser quelques points. En ce qui concerne l'iconographie, l'accent sera mis sur la tradition iconographique qui permet de mieux comprendre ses sources d'inspiration et sa conception. Les comparaisons seront par ailleurs étendues aux premiers portails gothiques avec lesquels Cahors présente des affinités remarquables. Sera également envisagée la représentation de Dieu dans la *Lapidation de saint Étienne*. En ce qui concerne les formes, l'attention portera sur l'appropriation des modèles issus de la façade de la cathédrale d'Angoulême, car ils permettent de situer plus précisément le portail de Cahors dans le paysage artistique de la première moitié du XII^e siècle et de proposer une datation tenant compte de la chronologie de ce chantier.



Fig.1 : Cahors, cathédrale Saint-Étienne, portail nord, vue d'ensemble.
Cliché Jean-François Peiré, DRAC Occitanie.



Fig. 4 : Cahors, cathédrale Saint-Étienne, les coupoles et le massif occidental après sa restauration en 2016. Cliché Valérie Gaudard, Drac Occitanie.

La cathédrale de Périgueux est aussi un chantier laboratoire qui a permis d'expérimenter le dévoilement des grandes coupoles. Il servira ultérieurement de repères lorsqu'il s'agira d'envisager la restauration de la cathédrale de Cahors. D'importantes différences existent cependant dans la manière dont ont été traités les deux monuments au XIX^e siècle. À Périgueux, le peu d'intérêt porté aux couvertures du XVIII^e siècle, la recherche d'un archétype architectural et les moyens importants mis en œuvre sont à l'origine d'une reconstruction intégrale de l'édifice, dont seul le clocher est encore médiéval. À Cahors, au contraire, les modifications portées dès la période gothique à l'édifice roman initial ont retardé les interventions sur les couvertures. Leur conservation a même été envisagée tout au long du XIX^e siècle, dans un souci esthétique et patrimonial lié à leur ancienneté et à l'harmonie générale

du monument tel qu'hérité de la période gothique. Ce n'est guère que la vétusté de ses charpentes qui a donc conduit, en dernière extrémité, à la réinvention d'un système de couvertures à la fin des années 1870. Ce dernier, par l'usage de charpentes indépendantes et d'ardoises étrangères à la région, s'éloigne par ailleurs fortement du modèle romano-byzantin recherché à Périgueux (fig. 4). Si le projet cadurcien ne peut donc s'inscrire, comme celui de Périgueux, dans une grande perspective doctrinale, au moins a-t-il pu permettre la conservation de l'intégralité des maçonneries romanes des coupoles, et donc de l'authenticité d'une grande partie du monument dont nous fêtons en 2019 les 900 ans de la consécration.

1 Série d'ouvertures, généralement cintrées, établie au sommet d'un édifice. De l'occitan *miranda* signifiant « tour de guet ».

2 Dessin de Léo Drouyn, 1856 ; gravure de Dauzats publiée dans les *Voyages Pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Ch. Taylor et J. Nodier (1833) ; photographies conservées dans les dossiers de travaux des Archives nationales (cf. note suivante) ; collection particulière.

3 SCÉLÈS, SÉRAPHIN 2002.

4 AN, F/19/7663 et AN, F/19/7664 ; la mémoire de l'ensemble des travaux décrits dans l'article provient de ces cartons d'archives.

5 AN, F/19/7663 et AN, F/19/7664.

6 E. Viollet-le-Duc, « Restauration », dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1866, t. VIII, pp. 14-34.

7 P. Abadie, *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction et des Cultes*, non paginé, AN, F/19/7664

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 VERNEILH 1851.

11 VERNEILH 1851, p. 140

12 C. Laroche, « Saint-Front de Périgueux : la restauration du XIX^e siècle », dans *Congrès archéologique de France, 156^e session, 1998, Monuments du Périgord*, Paris, 1999, p. 267-280.

13 TOURRETTE 1875.

Marc Gaida, *Le prophète Jérémie*, relevés des peintures de la coupole, 1891-1892. Médiathèque du patrimoine et de la photographie. Cliché Manon Vidal, DRAC Occitanie.



Travée est, baies 111, 109, 107 : thèmes inspirés de l'Évangile selon saint Marc
Dominante rouge/orangé/turquoise

Clichés Gérard Collin-Thiébaud

Baie 111 : Jean-Baptiste à Jésus le Bien-Aimé : Baptême du Christ, l'épreuve au désert, les Tentations du Christ.

Ingmar Bergman, *La Source*, 1960, photogramme ; Ary Scheffer, *La Tentation du Christ*, 3^e quart du XIX^e siècle, huile sur toile, Paris, musée du Louvre ; Francisco de Goya, *Saint Jean-Baptiste enfant dans le désert*, vers 1810-1812, huile sur toile, Madrid, musée du Prado ; Andrea Verrochio et Léonard de Vinci, *Le Baptême du Christ*, entre 1470 et 1475, tempera et huile sur bois, Florence, Galerie des Offices ; Maître E., *Le Christ au désert servi par six anges*, 3^e quart du XV^e siècle, eau-forte, Chantilly, musée Condé.



Baie 109 : *La parabole du Semeur et l'évocation des quatre « terrains »*

« Un semeur sortit pour semer. Comme il semait, une partie de la semence tomba le long du chemin : les oiseaux vinrent, et la mangèrent. Une autre partie tomba dans les endroits pierreux, où elle n'avait pas beaucoup de terre : elle leva aussitôt, parce qu'elle ne trouva pas un sol profond ; mais, quand le soleil parut, elle fut brûlée et sécha, faute de racines. Une autre partie tomba parmi les épines : les épines montèrent, et l'étouffèrent. Une autre partie tomba dans la bonne terre : elle donna du fruit, un grain cent, un autre soixante, un autre trente. » (Marc, IV, 3-8)

Cathédrale Saint-Étienne de Cahors, photographie de Gérard Collin-Thiébaud ; Karl Dreyer, *Ordet (La Parole)*, 1955, photogramme (Un matin, Morten Borgen et deux de ses fils partent à la recherche du troisième, Johannes, qui vient de s'enfuir. Ils le retrouvent dans les dunes voisines, se prenant pour le Christ et reprochant aux hommes de ne point entendre sa voix) ; Jean-François Millet, *Le Semeur*, 1850, huile sur toile, Boston, Museum of Fine Arts ; Enfant de onze mois, retournant le feuillage d'automne tombé au sol d'un taxodium, à l'aide d'un bâton, par un jour de printemps, photographie de Gérard Collin-Thiébaud chez lui.



Baie 107 : *La Transfiguration et la voix du Père* (Marc 9, 2-10).

L'intérêt de ce passage est une évocation en forme de question des disciples sur la résurrection. La présence de Moïse et d'Élie. Raphaël, *La résurrection du Christ*, vers 1501, huile sur bois, São Paulo, musée d'Art ; Philippe de Champaigne, *Moïse présentant les Tables de la Loi*, 1663, huile sur toile, Amiens, musée de Picardie ; icône d'après une interprétation d'icône ancienne du XIII^e siècle de la tradition grecque ou russe, *Le Prophète Élie*.



MUR SUD

Travée est, baies 108, 110, 112 : thèmes inspirés de l'Évangile selon saint Luc
Dominante parme

Clichés Gérard Collin-Thiébaud

Baie 108 : *La parabole du bon Samaritain*

Cahors, maisons de la place Jean-Jacques Chapou faisant face à la cathédrale, photographie de Gérard Collin-Thiébaud ; Aimé Morot, *Le Bon Samaritain*, 1880, huile sur toile, Paris, Petit Palais ; Jacopo Bassano, *Le Bon Samaritain*, vers 1550-1570, huile sur toile, Londres, National Gallery.



Baie 110 : *La parabole du fils prodigue*, la découverte de la figure du Père

Rembrandt van Rijn, *Le Retour du fils prodigue*, 1668, huile sur toile, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage ; Arnaud Desplechin, *Un Conte de Noël* (l'acteur Jean-Paul Roussillon), 2008, photogramme ; Bartolomé Esteban Murillo, *Le Retour du fils prodigue*, 1667-1670, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art.



Baie 112 : *Les pèlerins d'Emmaüs*

Jean Restout, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 1735, huile sur toile, Lille, palais des Beaux-Arts ; L'abbé Pierre vers 2005, photographie retravaillée par l'artiste ; Lelio Orsi, *La marche vers Emmaüs*, vers 1565-1575, huile sur toile, Londres, National Gallery.



LAURENT BASSOT ET LE DÉCOR DE LA CHAPELLE DU SAINT-SUAIRE AU XVII^e SIÈCLE

Pascale Moulrier

Nous savons, grâce à un prix-fait¹, que Laurent Bassot a répondu en 1677 à une commande passée par le chapitre cathédral de Cahors pour la chapelle du Saint-Suaire, dite aussi de la Sainte-Coiffe. Qui était Laurent Bassot ? Plusieurs années de prospections dans les églises et dans les archives ont été nécessaires pour réunir les données, qui restent incomplètes car il est progressivement tombé dans un oubli total, bien qu'il soit sans conteste l'artiste le plus intéressant en Haute-Auvergne au XVII^e siècle. Son œuvre maîtresse était à Aurillac le tableau de *La Cène*, décrit par un chroniqueur local vers 1800 comme le

« meilleur morceau de la ville » (fig. 1). Peu de temps après, sa notoriété s'efface puisque cette œuvre est attribuée au peintre italien Le Bassan, durant tout le XIX^e et une partie du XX^e siècle. C'est la découverte d'une signature en 1997², lors d'une restauration, conjointement à la découverte de plusieurs prix-faits, qui a permis la réattribution³. Nous disposons malheureusement de peu d'informations biographiques, les sondages effectués dans les registres paroissiaux d'Aurillac étant à l'heure actuelle peu concluants. Laurent Bassot pourrait être affilié à la dynastie de peintres vosgiens portant le même nom, qui se sont expatriés en Bretagne et à Paris au milieu du XVII^e siècle suite à l'invasion de la Lorraine en 1634⁴. Les mentions d'archives le concernant s'échelonnent de 1651 à 1683, ce qui laisse supposer une naissance autour des années 1620-30. Nous savons par un prix-fait qu'il travaillait à Rodez en 1651. Laurent Bassot était en effet un proche du sculpteur ruthénois Germain Cayron, auteur de nombreux retables conservés en Haute-Auvergne et en Rouergue.

Fig. 1 : Laurent Bassot, *La Cène*, huile sur toile, Aurillac, église Notre-Dame aux Neiges. Cliché Pascale Moulrier.



Dans les prix-faits et les commandes qui sont passés de 1653 à 1683, Bassot est mentionné comme « maître-peintre habitant de la ville d'Aurillac ». On peut donc penser qu'il est arrivé en Rouergue vers 1650 et qu'il a ensuite décroché des contrats intéressants auprès des institutions religieuses aurillacoises, l'incitant à s'installer sur place. À défaut d'informations biographiques plus substantielles, il nous reste donc ses toiles, peu nombreuses (le corpus des œuvres actuellement inventoriées et attribuées à Laurent Bassot s'élève à une douzaine de pièces), mais de grande qualité, et qui surclassent de loin la production locale de cette époque. Par ailleurs, Laurent Bassot était au courant de ce qui se pratiquait dans la capitale, comme en témoigne sa *Cène*, qui reprend dans les grandes lignes celle de Philippe de Champaigne, produite en 1648, tout en conservant sa touche personnelle⁵.

Fig. 2 : Laurent Bassot, *Saint François remettant la règle du tiers-ordre à saint Louis et sainte Élisabeth de Hongrie*, huile sur toile, église de Giou-de-Mamou (Cantal). Cliché Pascale Moulrier.



Une commande dont on connaissait seulement le prix-fait fut un élément important de la redécouverte de cet artiste. En 1657, la confrérie du tiers-ordre cordeliers d'Aurillac commande à Laurent Bassot trois grandes toiles pour orner le retable de leur chapelle. Le contrat stipulait que l'artiste devait exécuter « trois tableaux à l'huile sur toile ». Le premier devait représenter trois personnages, saint François d'Assise, saint Louis et sainte Élisabeth. Le second devait représenter saint Yves et le dernier saint Roch⁶. L'artiste disposait donc d'une certaine liberté pour mettre en scène les diverses figures.

Un tableau qui avait été déplacé après la Révolution dans une église proche d'Aurillac (Giou-de-Mamou) a été identifié comme étant l'une des trois œuvres commandées en 1657 (fig. 2). Cette grande toile restaurée représente *Saint François remettant la règle du tiers-ordre à saint Louis et sainte Élisabeth*, une iconographie rare. On constate que Bassot n'a pas reproduit un modèle gravé, comme c'était souvent le cas à cette époque. On peut observer dans ce tableau plusieurs caractéristiques du style de Laurent Bassot : composition rigide, personnages figés, goût du texte intégré dans l'image, insertion d'éléments architecturaux, signature sur un bout de papier en trompe-l'œil (fig. 3). Le second tableau devait représenter saint Yves, patron des hommes de loi, dont plusieurs étaient membres du tiers-ordre cordelier à Aurillac. Nous l'avons identifié dans les réserves du musée d'Aurillac, où il avait été catalogué sous une iconographie erronée. C'est une œuvre qui présente un riche décor intérieur à l'arrière-plan,

Fig. 3 : Signature de Laurent Bassot, détail du tableau de l'église de Giou-de-Mamou. Cliché Pascale Moulrier.

