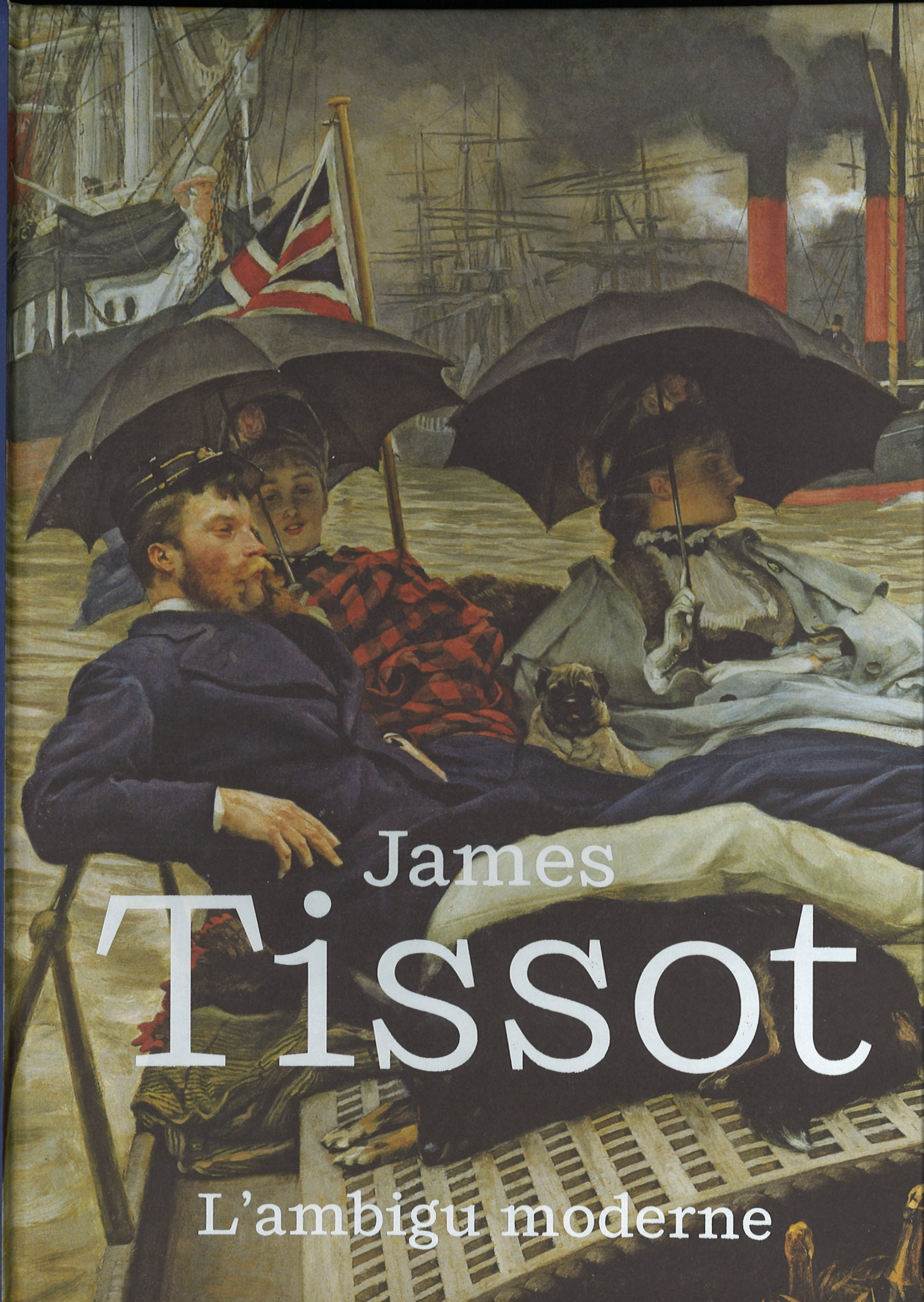




James Tissot

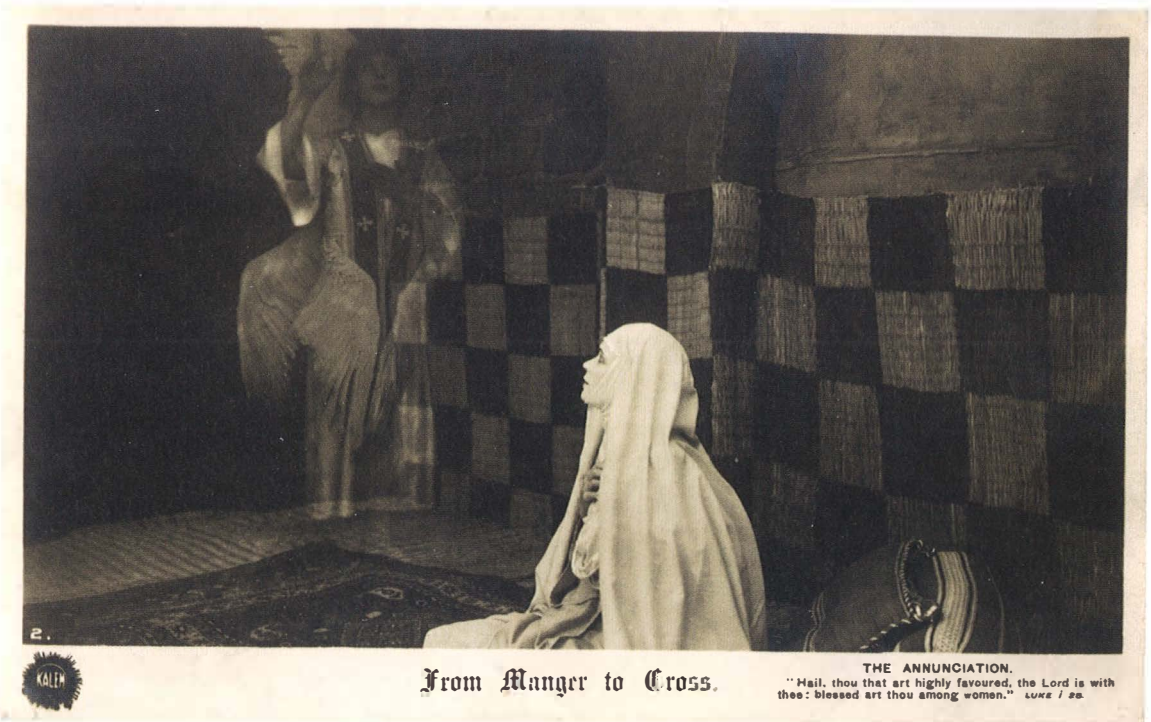


RMN : EK 19 7489
ISBN : 978-2-7118-7489-7
Prix : 45 euros



James Tissot

L'ambigu moderne



James Tissot et le cinéma : la peinture ressuscitée

Valentine Robert

Par ses « cadrages » inédits, son sens « documentaire » du détail et ses effets spectaculaires, l'œuvre de James Tissot eut un grand retentissement au cinéma. *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, sa série de 350 gouaches illustrant le Nouveau Testament¹ (cat. 143-151), fut d'un intérêt tout particulier pour la production filmique. Entreprises dès 1886 par le biais de vastes campagnes d'études, d'esquisses et de photographies menées en Terre sainte, les illustrations bibliques de Tissot ont tout à la fois été exposées en tant que cycle d'œuvres originales – dès 1894 à Paris, puis à Londres, aux États-Unis et au Canada – et diffusées largement par l'édition. Communément dénommée « la Bible de Tissot », l'édition (française dès 1897, anglaise dès 1898) de *La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* combine les images avec des extraits des Évangiles et des commentaires de Tissot d'ordre historique, artistique ou narratif, basés sur des sources telles que les textes apocryphes, les écrits et témoignages judaïques, des recherches archéologiques et ethnographiques, etc.² Si cette série picturale existe sous forme d'expositions et d'ouvrage, elle connut certainement sa plus riche « re-médiation³ » avec le cinéma. Non seulement les compositions du peintre donneront lieu à des reconstitutions filmiques nombreuses, fidèles jusqu'au tableau vivant, mais sa démarche artistique tout entière demeurera une source d'inspiration pour les cinéastes de toutes générations désirant représenter la figure christique.

Tableaux

Dès l'émergence du médium cinématographique, nombre de films consacrés à la vie de Jésus reconnaissent explicitement l'influence des images de Tissot⁴. Et tandis que le détail et la « composition picturale » des plans de *The Deluge* (J. Stuart Blackton, 1911) font reconnaître aux critiques la « touche » et l'« inspiration » du peintre⁵, le réalisateur Fred Niblo explique avoir fait le casting de la Vierge Marie de *Ben Hur* (1925) en cherchant celle de Tissot⁶. Le film *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912) se base même si étroitement sur l'œuvre du peintre que l'historien de l'art Cyrille Sciana s'est exclamé « avoir l'impression que Tissot [était] derrière la caméra⁷ ». Cette production compte en effet une vingtaine de tableaux

1. La Bible de Tissot publiée contient 15 images de plus que le cycle des 350 exposées dès 1894 et conservées au musée de Brooklyn. La localisation de ces 15 images supplémentaires originales demeure largement inconnue.

2. Sur *La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* de James Tissot, voir New York 2009-2010.

3. Selon le concept de Bolter et Grusin 1999.

4. Dès 1906, par exemple on annonce la projection de films bibliques « d'après l'artiste français J.J. Tissot » - *New York Daily Tribune* 1906, p. 5. Vitagraph proclame avoir consulté son œuvre pour préparer les décors de *The Life of Moses* (J. Stuart Blackton, 1910) - *Film Index* 1910, p. 10.

5. « On reconnaît la touche d'une main de maître dans le détail des scènes et leur composition picturale, et l'on ne sera pas surpris d'apprendre que Tissot en a été l'inspiration » (*Nickelodeon* 1911, p. 196).

6. « Tissot nous dit que la Vierge était

une petite fille très jeune aux yeux bleus. Sa conclusion est qu'elle était blonde. Un type exactement à l'opposé de la célèbre Madone Sixtine [de Raphaël]. Certaines autorités pensent qu'elle avait les cheveux roux et la plupart des peintres esquivent la question en cachant ses cheveux. Après des mois de recherche, il a été décidé que Tissot était la meilleure autorité en la matière et la recherche d'un prototype a commencé. Plus d'un millier de jeunes femmes ont été interviewées » (*Film Daily* 1925, p. 23).

7. Cyrille Sciana, interviewé dans le documentaire *First Passion* (Philippe Baron, 2010).

159 (ill.)
James Tissot, *L'Annonciation*, vers 1886-1894
Gouache et graphite sur papier vergé gris, 17 × 21,7 cm
New York, Brooklyn Museum

160 (cat.)
Sidney Olcott, *From the Manger to the Cross*, 1912
Photographie de plateau, carte postale
Collection Valentine Robert

vivants, autrement dit des reconstitutions, exactes jusque dans leurs moindres détails, des compositions du peintre⁸. La scène de l'Annonciation illustre la précision avec laquelle Olcott recrée les décors, accessoires et costumes peints par Tissot (ill. 159 et 160). Les arcades aveugles et leur revêtement à carreaux, les tapis, coussins et drapés : tout se matérialise devant la caméra. Ce tableau vivant démontre en outre comment la part mystique de l'iconographie de Tissot (ici la présence surnaturelle de l'ange) est finement traduite cinématographiquement dans un jeu d'éclairage et de trucage, utilisant ici la technique de la surimpression pour superposer les photogrammes et revêtir l'ange d'une transparence fantomatique.

Cette exploration mystique de l'éclairage filmique mène par ailleurs Olcott à se réapproprier certaines compositions sous forme de tableaux vivants plus libres, comme la *Vision de Joseph* (vers 1894 ; Brooklyn Museum) où l'ange de Tissot est transposé en un pur faisceau de lumière, ou comme la *Jeunesse de Jésus* (vers 1894 ; Brooklyn Museum) que le cinéaste reconstitue amplifiée d'un jeu d'ombre portée qui rend plus saisissante la préfiguration de la crucifixion, projetant aux pieds du jeune Jésus l'ombre de la croix. Sa fidélité au peintre reste néanmoins extrême, et nourrit son film dès l'ouverture qui remet en scène *La Sainte Vierge jeune* (vers 1894 ; Brooklyn Museum) en un tableau vivant « si évident⁹ » que d'aucuns l'ont considéré comme une annonce visuelle incitant à contempler l'entier du film d'Olcott « presque comme une version filmée de *La Vie du Christ de Tissot*¹⁰ ». Ce cas n'est pas isolé. *La Vie du Christ* (Alice Guy, 1906) et *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) modèlent également plusieurs de leurs scènes sur les œuvres de Tissot¹¹. Et de nombreux films bibliques se sont essayés à l'imitation d'au moins l'une de ses compositions, à l'instar d'*Intolerance* (David W. Griffith, 1916), de *Redenzione* (Carmine Gallone, 1919) ou de *Ben Hur* (William Wyler, 1959), qui explore tout le potentiel cinématographique de l'une des images les plus insolites de la Passion qu'ait proposées Tissot : le *Forum vu à « vol d'oiseau »* (cat. 145) lors de la condamnation du Christ¹². L'échelle et l'ampleur de la composition s'adaptent parfaitement au format Cinemascope ; l'équilibre chromatique, en particulier la dialectique du rouge et du blanc qui entoure la silhouette de Jésus, permet au réalisateur d'exalter les possibilités du Technicolor ; enfin le point de vue surplombant, qui dédramatise cet instant par la distance et l'ordonnance tout en lui donnant sa juste mesure collective et historique, rejoint parfaitement le travail du point de vue mené par Wyler dans son film, où le Christ n'est jamais qu'une silhouette, sans visage¹³.

En plus d'inspirer ces reconstitutions précises et documentées, les illustrations de Tissot semblent avoir joué un rôle référentiel structurant pour certains plans filmiques, ainsi qu'en témoignent leur comparaison visuelle et la spécificité des éléments de composition sollicités (notamment au niveau de la disposition et du cadre spatial), qu'on ne retrouve ni dans l'iconographie sulpicienne ni dans les bibles illustrées utilisées comme autres sources et références par les réalisateurs, à l'instar de celle de Gustave Doré¹⁴. Ainsi, la disposition pyramidale de la *Résurrection de la fille de Jaïre* de Tissot, déployée dans un espace qui, entre construction et jardin, problématise le seuil entre la vie et la mort, réapparaît dans la résurrection de Lazare de *La Vie et la passion de Jésus-Christ* (Alexandre Promio, 1898). Les enfilades architecturales complexes dont Tissot encadre le *Troisième reniement de saint Pierre* se retrouvent dans l'entrelacs des arcades et colonnades de *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* (Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet, 1907) ; son « sas » rocheux du tombeau de Lazare (à nouveau symbolique du seuil, amplifié de cavités et d'escaliers) se reflète dans les décors de *La Résurrection*

8. Herbert Reynolds a révélé et remarquablement documenté cette référence dans « From the Palette to the Screen : The Tissot Bible as Sourcebook for *From the Manger to the Cross* », dans Cosandey, Gaudreault et Gunning 1992, p. 275-276.

9. Jeffrey L. Staley, « *From the Manger to the Cross* (1912) », dans Reinhartz 2013, p. 99.

10. *Ibid.*

11. L'héritage de Tissot chez Alice Guy a été explicité par la réalisatrice elle-même dans ses Mémoires et entretiens, et étudié notamment par Foster 1998, p. 6-17 ; Jeffrey L. Staley, « *From the Manger to the Cross* (1912) », dans Reinhartz 2013 ; David J. Shepherd, « *La Naissance, la vie et la mort*

du Christ (Gaumont, 1906) », dans Shepherd 2016, p. 60-77. En ce qui concerne *Christus*, film justement célèbre pour ses nombreux tableaux vivants repris à toute l'histoire de l'art, personne n'a jamais identifié l'importance de cette influence de Tissot, alors même qu'on peut y découvrir une dizaine de reconstitutions de ses illustrations.

12. Morris 2009, p. 23.

13. Sur cet usage filmique de l'éviction du visage du Christ, voir Valentine Robert, « La Sainte Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma », dans Rinuy et Saint-Martin 2015, p. 211-228.

14. Valentine Robert, « Doré et le cinéma », dans Paris-Ottawa 2014, p. 287-295.

de Lazare (Honoré Le Sablais, 1910) et *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927). Enfin, sa représentation du face-à-face entre Pilate et l'Homme de douleur, à la solennité magnifiée par le rythme et l'assise des colonnades et la disposition oblique, est rejouée dans *Jésus de Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977).

Plans

Le premier trait de la Bible de Tissot, qui en fait toute l'exception souvent dite « proto-cinématographique¹⁵ », réside dans le caractère séquentiel de ses illustrations, qui décrivent les événements dans une quasi-continuité spatio-temporelle, une exhaustivité digne d'un « procès-verbal iconique de la Passion¹⁶ », et une démultiplication des points de vue au sein d'un même décor. Traditionnellement subdivisée en quatorze stations, la Passion se déploie chez Tissot en plus de cent compositions, pour former une œuvre souvent considérée dans des termes cinématographiques, qu'Amy Sitar y voie un défilement « plan par plan¹⁷ », ou que Philippe Kaenel conclue : « Jamais le "film" des événements n'avait été autant imagé¹⁸. »

La Bible de Tissot inspira ainsi Alice Guy non seulement dans ses décors – la réalisatrice a explicitement demandé à son décorateur Henri Ménessier de construire vingt-cinq décors d'après la Bible de Tissot¹⁹ –, mais aussi dans sa manière de les cadrer. À deux reprises, imitant la variation des points de vue de Tissot, le film change de cadrage au sein d'une même scène – ce qui est exceptionnel dans le cinéma des premiers temps, où le découpage cinématographique n'existait pas, les prises de vues réservant traditionnellement un seul plan large et statique à chaque scène, chaque décor. Le miracle du voile de Véronique filmé par Guy est agrémenté d'un précurseur « plan de coupe » isolant l'ostentation de la Sainte Face²⁰. Et si sa flagellation du Christ et son *Ecce homo* se succèdent dans le même décor (scrupuleusement calqué sur Tissot qui le détaille en une demi-douzaine de points de vue), la cinéaste varie aussi son cadrage et tourne chaque épisode dans une échelle de plan différente.

Ce n'est dès lors pas un hasard si *From the Manger to the Cross*, le film qui se réfère le plus explicitement et le plus systématiquement à Tissot, est le premier film sur Jésus qui rompt avec la forme cinématographique des tableaux autonomes, pour présenter toutes les scènes de manière continue en variant les plans. Cette manière de filmer les événements évangéliques « assemblés en une seule chaîne [...] de la crèche à la croix » est saluée dès la sortie du film en 1912 comme une façon d'accomplir l'ambition de James Tissot, qui, en cherchant à « relier entre eux ces grands événements que les artistes n'avaient jusqu'alors représentés que séparément », semblait, dit-on, « attendre l'avènement des merveilles du cinématographe²¹ ». Certes, le « découpage » du peintre reste plus riche que celui du film d'Olcott – en particulier la Crucifixion, qui chez Tissot marque le point d'orgue de sa démultiplication des points de vue, révélant le Crucifié en une vingtaine d'illustrations qui couvrent tous les angles, tournent autour de la croix, la décentrent, et adoptent même la vision subjective de Jésus lui-même (cat. 149-151). Pour atteindre cette diversité, le cinéma devra attendre les virtuosités du montage de *The King of Kings*, *The Last Temptation of the Christ* (Martin Scorsese, 1988) ou *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004). Olcott filme cependant le Crucifié de manière inédite, et ses plans pris derrière, sous ou très loin de la croix connaîtront un grand impact cinématographique²². Même les intertitres qui rythment les changements de plan s'inspirent directement des textes de la Bible de Tissot²³, et achèvent de démontrer qu'Olcott s'en est véritablement servi, pour reprendre les termes d'Herbert Reynolds, comme « une sorte de scénario préparatoire, un storyboard²⁴ ».

15. Buser 2002, p. 429.

16. Kaenel 2008, p. 314.

17. Amy Sitar, « The Passion », dans New York 2009-2010, p. 200. Notons que l'ampleur de ce développement réservé à la Passion dans le cycle de Tissot est tout particulièrement apte à avoir inspiré le cinéma des premiers temps qui a érigé les passions du Christ en un véritable « genre » filmique avant l'heure.

18. Kaenel 2008, p. 314.

19. Foster 1998, p. 10.

20. David J. Shepherd prétend même

que le peintre a « anticipé » le « plan de coupe

cinématographique » (Shepherd 2016, p. 71).

21. Toutes les formules citées dans cette phrase sont tirées de l'article de Jackson 1912, p. 121.

22. Robert 2008, p. 29-52.

23. Herbert Reynolds, « From the Palette to the Screen : The Tissot Bible as Sourcebook for *From the Manger to the Cross* », dans Cosandey, Gaudreault et Gunning 1992, p. 285 n° 5.

24. *Ibid.*, p. 277.

Documents

Ainsi que l'a montré l'historien du cinéma Charlie Keil, les cinéastes n'ont pas seulement utilisé Tissot comme une référence artistique, ils voyaient aussi en lui un « moyen d'atteindre l'imprimatur authentique de l'histoire²⁵ ». L'une des plus importantes caractéristiques du travail du peintre consiste, de fait, à s'être rendu en Palestine pour y tracer ses croquis d'après nature, accumuler notes et documents, en octroyant à ses images tout un exotisme perçu alors comme le moyen d'un voyage dans le temps, au gré d'un raccourci orientaliste qu'explique bien David Shepherd : « Comme l'avait découvert Tissot, la visualisation d'une culture associée géographiquement aux terres bibliques pouvait être promue comme un puissant garant d'"authenticité" biblique pour le public cinématographique, et elle était de toute évidence considérée comme telle²⁶. » D'autant que sa Bible complète ses compositions de commentaires et dessins présentés de manière scientifique²⁷.

Olcott a suivi l'exemple de Tissot en tout point, et filmé son récit christique en Terre sainte, ce qui fut vanté et reçu comme un gage d'authenticité extraordinaire. Et tandis qu'Alice Guy dit s'être servie de « la très belle bible illustrée [par Tissot] d'après les esquisses qu'il avait faites en Terre sainte » comme d'une « documentation idéale pour les décors, les costumes et même les coutumes locales²⁸ », Griffith en usa de la même manière pour son film *Intolerance*, citant même en ses intertitres Tissot à titre d'autorité comparable aux plus grands spécialistes de l'histoire biblique²⁹.

Si tous les films sur Jésus ne présentent pas de tableau vivant, autrement dit de reconstitution exacte des illustrations de Tissot, la plupart incluent l'un ou l'autre détail visuel de sa Bible, longtemps considérée dans la production cinématographique comme un répertoire iconographique fort de « la plus grande autorité sur le contexte et les costumes de l'époque juive³⁰ ». Qu'il s'agisse de décors (tels que les arches en enfilade de Jérusalem [ill. 161 et 162]), de costumes ou d'accessoires (à l'instar des jarres, lampes ou guirlandes fleurées), ou bien des cordes pour élever la croix, du *titulus* en trois langues ou de la couronne d'épines qui couvre la tête de Jésus comme un bonnet, on ne peut certifier l'authenticité de ces éléments présentés par Tissot comme archéologiques. Mais, dans l'histoire du cinéma, où sa Bible a fait autorité, ces éléments visuels sont devenus référentiels (ill. 163 et 164).

Spectacle

Enfin, si le médium cinématographique s'empare immédiatement des images de Tissot, c'est aussi parce que l'artiste les avait lui-même destinées à la reproduction et à la diffusion. Il n'a pas même fini son cycle qu'il l'expose déjà au Tout-Paris au Salon du Champ-de-Mars en 1894. Aussitôt l'ensemble terminé, il le propage sous forme non seulement d'expositions, mais surtout d'illustrations, au sein de livres qui deviendront des « best-sellers internationaux³¹ », usant des procédés lithographiques les plus sophistiqués. Il va même jusqu'à exposer les pages de sa Bible côte à côte avec les gouaches originales dans des expositions d'un nouveau genre, dédiées moins aux peintures qu'à la qualité spectaculaire de leur reproduction³². Les compositions de Tissot (dont les droits de reproduction seront cédés une fortune) se déploieront même en « produits dérivés » (cartes postales, tableaux de prière, images de catéchisme, vitraux...)³³, et trouveront l'un de leurs moyens de popularisation privilégiés sur écran, sous forme de projections lumineuses.

En effet, à peine sa *Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* publiée, les illustrations de Tissot font l'objet de reproductions sur plaques de lanterne magique et se propagent dans le cadre

25. Charles Keil, « *From the Manger to the Cross: The New Testament Narrative and the Question of Stylistic Retardation* », dans Cosandey, Gaudreault et Gunning 1992, p. 117.

26. Shepherd 2013, p. 145.

27. Sur la place de Tissot dans le contexte scientifique et historique de l'époque, voir Gert Schiff, « *Tissot's Illustrations for the Hebrew Bible* », dans New York 1982, p. 19-50.

28. Guy Blaché 1986, p. 45.

29. Voir l'intertitre qui annonce les « Noces de Cana ». Sur Tissot utilisé comme

documentation visuelle pour *Intolerance*, voir Martin 1983, p. 231-233.

30. Brownlow 1968, p. 52.

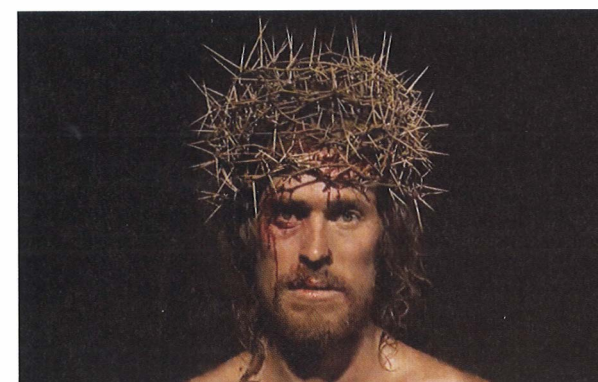
31. Judith F. Dolkart, « *James Tissot, Prodigal Son* », dans New York 2009-2010, p. 27.

32. À propos de ces expositions promotionnelles qui eurent lieu au printemps 1897 à la galerie Georges Petit à Paris et peut-être déjà en 1896, voir *ibid.*, p. 27 et 33 n° 72.

33. Judith F. Dolkart, « *The Life of Christ Comes to the "Acropolis of Brooklyn"* », dans *ibid.*, p. 45.



161



163



162



164

161 (ill.)

James Tissot, *Le Cortège dans les rues de Jérusalem*, 1886-1894
Gouache et graphite sur papier vergé gris,
22,5 × 17,6 cm
New York, Brooklyn Museum

162 (cat.)

David W. Griffith, *Intolerance*, 1916
Photogramme
Lobster Films Collection

163 (ill.)

Martin Scorsese, *The Last Temptation of the Christ*, 1988
Photogramme
Universal Pictures

164 (ill.)

James Tissot, *La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Tours, Alfred Mame et fils, 1896
Lithographie de la page de titre, *Christ de douleur*
Collection particulière

de conférences et sermons illustrés³⁴. Les peintures y sont projetées (souvent sur les murs mêmes des églises) en images fixes, agrandies, illuminées, commentées, voire musicalisées. Leur pouvoir de fascination et d'immersion est décuplé, et leur logique séquentielle parachevée : les images se substituent l'une à l'autre dans le même cadre, successivement, en un jeu de montage et de défilement qui les identifie presque à des plans. Le chercheur David Morgan a recensé des sermons illustrés par les images de Tissot dès janvier 1899³⁵, soit quelques mois à peine après la publication de sa *Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ*, à une époque où le cinéma existe déjà. Mais le développement du cinéma n'atténua en rien le succès de Tissot en projections fixes, au contraire. Les séries de ses plaques restent populaires dans les catalogues jusque dans les années 1920, et le succès du film d'Olcott, qui use de la Bible de Tissot presque comme d'un « storyboard », est même érigé en argument publicitaire de ces projections lumineuses, annoncées comme « la base de la fameuse production de la Kalem³⁶ ».

Or, si l'état de la recherche actuelle n'a pu exhumier aucun lien concret entre Tissot et le cinéma émergent (Tissot ne commente pas le procédé, ni ne semble entretenir aucune relation avec le milieu), on sait que le peintre s'est investi dans au moins l'une de ces projections lumineuses de ses œuvres, sélectionnant lui-même les « cent peintures de Tissot les plus importantes » projetées en l'église de Plymouth à Brooklyn le 29 novembre 1899³⁷, avec un succès qui joua assurément un rôle dans l'acquisition, par souscription publique, du cycle original de Tissot par le Brooklyn Museum en 1900. En outre, il n'est pas exagéré de considérer la démarche d'exposition de Tissot à l'aune de celle d'un exploitant de cinéma des premiers temps. Déjà en 1890, lorsque le peintre dévoile les premières compositions de son cycle christique chez lui devant un cercle d'amis, il n'hésite pas à en faire tout un spectacle :

« À notre entrée le bruit terrestrement céleste d'un orgue-mélodum, dont joue l'artiste [...]. Puis aussitôt commence le défilé des cent vingt-cinq gouaches, dont Tissot fait le boniment à voix basse, comme on parle dans une église [...]. Des dessins très exacts, très rigoureux, donnant le cailloutage de ce pays de montagne, le piétinement des terrains par les troupeaux de moutons, la verdure émeraude de l'herbe au printemps, le dessèchement violacé des fonds de torrents, les silhouettes de candélabres des grands oliviers. [...] Mais les beaux, les touchants, les remuants dessins, ce sont les dessins du crucifiement, dessins très nombreux donnant presque, heure par heure, l'agonie du crucifié en haut du Golgotha, et les affaissements des saintes femmes, et l'étreinte amoureuse des bras de la Madeleine autour du bois de la croix. Et à mesure que le drame se déroule, Tissot s'animant, s'exaltant, et toujours parlant avec une voix plus basse, plus profonde, plus religieusement murmurante, prête aux choses représentées, des sentiments, des idées, des exclamations qui feraient une glose curieuse à joindre aux Évangiles apocryphes³⁸. »

Il présente ainsi successivement en un flux visuel et narratif ses images dont il se fait, avec une élocution remarquable, le « bonimenteur » – figure clé des spectacles de lanterne magique qui deviendra essentielle aux séances de cinéma des premiers temps³⁹.

Et si cette séance de présentation de ses gouaches à ses amis s'ouvrait sur une installation scénique, puisque les visiteurs contemplaient en entrant, mis en scène dans un « théâtre d'enfant », un épisode de la Passion figuré « par de petites maquettes » et travaillé dans un jeu d'éclairage saisissant⁴⁰, Tissot retravaille un dispositif mêlant exposition et spectacle à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, pour laquelle il imagine un « Musée-théâtre où serait exposée son œuvre (*Vie de Jésus*) et où seraient représentées les scènes de la Passion⁴¹ » (ill. 129 et 130). La part théâtrale de ce musée ne verra pas le jour, mais les mois qui suivent la

34. Voir notamment les catalogues *W.B. Moore's Illustrated and Descriptive Catalogue and Price List of Stereopticons, Lantern Slides, Moving Picture Machines, Accessories for Projection*, Chicago, 1902, p. 153, 431-434, et *Kleine Optical Co.'s Complete Illustrated Catalog of Moving Picture Machines, Stereopticons, Slides, Films*, Chicago, novembre 1905, p. 164-166. Le catalogue de Moore précise notamment que, « pour les églises et les messes du dimanche soir, ces plaques sont particulièrement populaires ».

35. David Morgan, « American Holy Land : Tissot's Bible in the National Context »,

dans *New York 2009-2010*, p. 59.

36. *Moving Picture World* 1912, p. 1024.

37. « Tissot's Great Paintings », *Brooklyn Daily Eagle*, 28 novembre 1899, cité dans *New York 2009-2010*, p. 65 n. 28.

38. Goncourt 1882, 1^{er} février 1890.

39. Voir notamment Lacasse 2000, et Boillat 2007.

40. Goncourt 1882, 1^{er} février 1890.

41. *Figaro* 1897 A. Le projet est détaillé (impliquant notamment le producteur Lemerrier, le musicien Widor et l'architecte Nénot) dans *Le Temps* du 17 février 1897.

soumission et la médiatisation de ce projet sont marqués par le triomphe d'une pièce de théâtre qui donne bel et bien vie scéniquement à l'univers de Tissot : *La Samaritaine*, d'Edmond Rostand, jouée par Sarah Bernhardt. Le peintre n'y est pas mêlé directement, mais son nom est sur toutes les lèvres. On dit du décor qu'il donne « l'illusion d'être transporté dans le site même que nous a montré l'une de ces admirables gouaches [de James Tissot]⁴² », des costumes qu'ils ont été « coupés et drapés d'après les admirables aquarelles de James Tissot⁴³ » – on se plaît même à les attribuer à Sarah Bernhardt elle-même en arguant qu'« ayant beaucoup feuilleté la *Vie de Jésus*, illustrée par Tissot », elle aurait dirigé la costumière⁴⁴ ! Enfin on conclut que la pièce entière « suscite à l'esprit sans cesse les splendides et pittoresques images du peintre » et « semble une suite de pages animées, vivantes, de ce livre si prestigieux⁴⁵ ».

Cette inscription claire dans un paradigme de spectacularisation se cristallise enfin par la manière dont Tissot va lancer ses images « en tournée ». *La Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* devient en effet une exposition publique payante itinérante qui, aux États-Unis et au Canada (1898-1900), touchera un public de masse en suivant très exactement la voie (tant topologique qu'économique) du cinéma. Les expositions de Tissot investissent les mêmes salles que les projections filmiques naissantes (alors elles aussi itinérantes). Les tableaux vivants d'Alice Guy et de Sidney Olcott ont ainsi parfois été projetés – réanimés – sur les murs mêmes où les tableaux originaux de Tissot avaient été accrochés. À New York par exemple, le grand magasin Wanamaker dédie dès 1899 son cinquième étage à une « galerie Tissot » qui expose ses gouaches et vend ses bibles⁴⁶; or c'est en ce même lieu que prendra place la première de *From the Manger to the Cross* quelque douze ans après⁴⁷.

Ayant suivi les compositions de l'artiste trait pour trait, son récit pictural plan par plan, et ses circuits de production et de promotion pas à pas – de la Terre sainte au Nouveau Monde – le cinéma a offert à l'œuvre de Tissot sa plus parfaite « résurrection ».

42. Vallier 1897.

43. *Vie théâtrale* 1897.

44. Tardieu 1897.

45. Champsaur 1897.

46. *New York Tribune* 1899, p. 6.

47. Morowitz 2009, p. 199.