

2



Rembrandt dessinant ou gravant près d'une fenêtre

1648

Eau-forte et pointe sèche ; état IV/IX

Ancien fonds

MAH, inv. E 2004-109

Rembrandt réalise plus d'une centaine d'autoportraits au cours de sa carrière, une quarantaine peints, une trentaine gravés et des dessins. Si la pratique est répandue parmi les peintres de son époque, l'artiste est le premier à s'adonner à l'exercice de façon aussi répétée. Son premier autoportrait apparaît dans sa première peinture datée et conservée, *La Lapidation de saint Étienne* (Lyon, Musée des Beaux-Arts) en 1625 et le dernier en 1669 (La Haye, Mauristhuis), l'année de sa mort.

La majeure partie de ses autoportraits gravés date du début de sa carrière, en particulier lorsqu'il réside à Leyde. Il grave 22 autoportraits entre 1628 et 1634. Son autoportrait de 1648 est son dernier grand autoportrait gravé. Âgé d'une quarantaine d'années, il se représente en habit de travail, revêtu de sa blouse de peintre et d'un couvre-chef, l'air mélancolique, fixant le spectateur, occupé à dessiner ou graver à la lumière du jour.

Dans ce quatrième état, Rembrandt a ajouté un paysage dans l'encadrement de la fenêtre qu'il a obscurci. Cela lui permet de masquer les craquelures apparues dans le vernis et de se représenter ainsi dans un clair-obscur intense.

4



Vue d'Amsterdam depuis le Nord-Ouest

Vers 1641

Eau-forte ; état unique

Ancien fonds

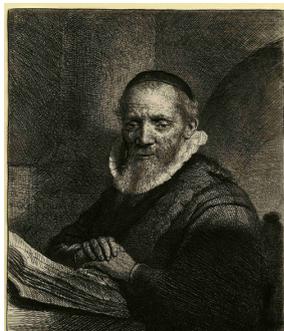
MAH, inv. E 2008-235

Dans le premier catalogue de l'œuvre graphique de Rembrandt publié en 1751, le marchand d'art Edme François Gersaint (1694-1750) rapporte l'anecdote suivante à propos de la gravure *Le Pont de Six* datée de 1645. Alors que Rembrandt et son ami le bourgmestre Jan Six (1618-1700) se promènent dans la campagne amstellodamoise, un serviteur vient leur annoncer que le dîner est prêt. Ils s'aperçoivent alors qu'il manque la moutarde et envoient un valet en chercher dans le village le plus proche. Rembrandt parie avec le bourgmestre « qu'il graverait une planche avant que ce domestique fût revenu. La gageur fut acceptée ; et comme Rembrandt avait toujours des planches toutes prêtes au vernis, il en prit aussitôt une, et grava dessus le paysage qui se voyait du dedans de la salle où ils étaient : en effet, cette planche fut gravée avant le retour du valet, et Rembrandt gagna le pari » [1].

Cette *Vue d'Amsterdam depuis le Nord-Ouest*, dessinée en traits enlevés à l'eau-forte a peut-être été réalisée dans les mêmes conditions. Ce point de vue sur la ville, ne se trouve en effet pas très loin de chez Rembrandt et la gravure offre une topographie exacte du panorama. On reconnaît notamment, de gauche à droite, la tour de Herrings Packers, ancienne tour de guet, l'église Oude Kerk, les entrepôts de la V.O.C. (Compagnie néerlandaise des Indes orientales), le moulin sur la rivière Rijzenhoofd et, au loin, la ceinture de moulins qui entoure Amsterdam.

[1] Edme François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris : Chez Hochereau l'aîné, 1751, p.163.

5



Jan Cornelis Sylvius

1633

Eau-forte ; état II/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2009-10

Jan Cornelis Sylvius (vers 1563/1564 – 1638) est un pasteur de l'Église réformée d'Amsterdam et cousin par alliance de Saskia van Uylenburgh (1612-1642), riche héritière dont il est le tuteur et qu'il autorise à épouser Rembrandt. Ce portrait est d'ailleurs réalisé l'année de leurs fiançailles.

Rembrandt saisit le pasteur dans le calme de son intimité. Il paraît absorbé dans la méditation d'un passage de la Bible dont il vient d'interrompre la lecture. Admiré pour sa foi, sa vie simple et honnête, ainsi que le déclarent les vers qui ornent son portrait posthume gravé par Rembrandt en 1646, ces qualités et sa bonté transparaissent dans ce portrait mélancolique.

6



Jeune homme avec un bonnet en velours (Petrus Sylvius ?)

1637

Eau-forte ; état II/II

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2009-11

L'homme représenté serait Petrus Sylvius (1610-1653), le fils de Jan Cornelis (voir inv. E 2009-0010), lui aussi pasteur. En 1637 il est appelé pour diriger la congrégation de Sloten, en Frise. Ce portrait gravé aurait été réalisé à l'occasion de son départ, comme souvenir pour ses amis et parents qu'il quittait.

Étant donné les liens qui lient Rembrandt à sa famille, il n'est pas étonnant que l'artiste réalise ce petit portrait. La mère de Sylvius est en effet la cousine de Saskia, l'épouse de Rembrandt, et son oncle est le marchand d'art Hendrick van Ulyenburgh (vers 1587-1661) qui collabore avec l'artiste à son arrivée à Amsterdam.

7



Jan Uytenbogaert

1635

Eau-forte ; état VII/IX

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2004-67

Ce portrait gravé du prêcheur Jan Uytenbogaert (1557-1644) est le second qu'exécute Rembrandt après un tableau peint en 1633 (Amsterdam, Rijksmuseum). Ce personnage joue un rôle important dans les querelles religieuses et politiques qui secouent les Provinces-Unies au XVII^e siècle. Il est l'auteur de la *Remontrance* soumise aux États de Hollande en 1610, qui donne son nom au mouvement des remontrants, partisans d'un calvinisme assoupli où la grâce divine peut, dans une

certaine mesure, dépendre de la foi et des œuvres du croyant et non de la seule prédestination. Leurs adversaires, les contre-remonstrants, sont partisans d'un calvinisme strict, qui subordonne exclusivement le salut à la seule décision divine. Bien que les États généraux aient promulgué un édit tolérant les deux courants, le conflit se poursuit et devient politique. Les remonstrants sont finalement vaincus, exécutés, emprisonnés ou exilés, comme Uytenbogaert en 1618. L'accession au pouvoir en 1625 du stadhouder Frederik Hendrick d'Orange-Nassau, son ancien élève, lui permet de revenir secrètement à La Haye en 1626, avant que les remonstrants ne soient officiellement autorisés à y résider de nouveau. Les remonstrants soutiennent la politique de pacification du stadhouder vis-à-vis de l'Espagne, mais celui-ci fait volte-face en 1633 consacrant la victoire politique et religieuse des contre-remonstrants.

Cette estampe est la première commande officielle d'un portrait gravé reçue par Rembrandt. Le célèbre juriste Hugo Grotius (1583-1645), important membre du parti des remonstrants et ami d'Uytenbogaert, rédige les vers élogieux en latin qui accompagnent le portrait gravé et évoquent ces événements : « Les gens du peuple tout comme les hommes pieux et les militaires furent obligés de condamner un homme qu'ils admiraient tant, et de condamner ses convictions. Ainsi, La Haye, ton Uytenbogaert est revenu, après une longue errance, et les années ne sont pas l'unique cause de son épuisement » [1]. Ce portrait était peut-être destiné aux amis et suiveurs du prêcheur, qui aurait pu le commander.

[1] Traduction tirée de : Gisèle Lambert, Elena Santiago Páez, *Rembrandt : la lumière de l'ombre*, cat. exp. Barcelone, Fundació Caixa Catalunya, 28 novembre 2005 - 26 février 2006, Madrid, Biblioteca nacional de España, 22 mars – 12 juin 2006, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 octobre 2006 – 7 janvier 2007, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2006, p.284.

8



Portrait d'un homme, Menasseh Ben Israël ?

1636

Eau-forte ; état III/V

Ancien fonds

MAH, inv. E 2009-12

L'identification de ce portrait avec celui du rabbin et auteur Menasseh Ben Israël (1604-1657) remonte au premier catalogue de l'œuvre graphique de Rembrandt publié en 1751 par le marchand d'art Edme François Gersaint (1694-1750) [1]. Néanmoins, cette identification est contestée.

Fils d'un juif portugais qui a fui l'inquisition et s'est installé à Amsterdam, Menasseh Ben Israël occupe une place prépondérante dans la communauté juive sépharade amstellodamoise. Il fonde la première imprimerie en hébreu de Hollande et publie en 1632 *El Conciliador*, un ouvrage qui réconcilie les divergences apparentes dans l'Ancien Testament et lui gagne l'estime de théologiens de toutes confessions. Il est une figure importante du dialogue entre chrétiens et juifs, qui connaît un regain d'intérêt dans la Hollande du XVII^e siècle.

Il habite le même quartier que Rembrandt, enseigne l'hébreu au fils de Cornelis Claesz. Anso (1592-1646), prédicateur mennonite proche de Rembrandt et côtoie le médecin Ephraïm Bueno, qui finance sa maison d'édition et dont Rembrandt grave le portrait en 1647. Les occasions de rencontre entre les deux hommes n'ont pas dû manquer.

En 1655, il commande à Rembrandt quatre illustrations pour son ouvrage *Piedra Gloriosa (Le Rêve de Nabuchodonosor, Le Rêve de Jacob, David et Goliath, Vision de Daniel : les quatre bêtes)*, une première dans l'histoire du livre juif, car pour la première fois un artiste chrétien est sollicité. Il influence fortement l'iconographie des gravures de Rembrandt, pour ce traité sur la foi juive en la venue du Messie à connotation eschatologique.

[1] Edme François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris : Chez Hochereau l'aîné, 1751, p.195.

9



Juifs dans la synagogue
1648

Eau-forte et pointe sèche ; état II/IX

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-172

Le premier titre de cette estampe remonte à l'inventaire de la collection de Clément de Jonghe (vers 1612/1625 – 1677) à Amsterdam en 1679. L'œuvre s'appelle alors *Pharisiens dans le Temple*. Dans l'inventaire de sa collection Valerius Röver (1686-1739) la mentionne comme *Le Temple des Juifs* et Edme François Gersaint (1694-1750) dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Rembrandt l'appelle *Synagogue des Juifs*. L'historien de l'art Ludwig Münz (1889-1957) a proposé de voir dans l'homme assis de dos, Judas pris de remords et rapportant les 30 deniers (Matthieu, XXVII, 3-4). Franz Landsberger (1883-1964) souligne pour sa part que les personnages sont au nombre de dix, le quorum nécessaire pour la prière juive, et interprète les éléments architecturaux en référence aux prescriptions traditionnelles [1]. Plus récemment, Shirley Karen Perlove et Larry A. Silver ont repris l'hypothèse des dix juifs, nombre minimum requis pour la prière, tout en soulignant que l'architecture n'est pas celle des synagogues amstellodamoises du temps de Rembrandt – ce que certains auteurs avaient avancé- mais celle du Temple de Jérusalem, telle qu'elle pouvait être connue à l'époque [2].

[1] *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem : Juifs et chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, cat. exp. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 28 mars 2007 – 1^{er} juillet 2007, Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007, p. 244..

[2] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, 242-243.

11



Adam et Ève

1638

Eau-forte ; état II/II

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0118

Rembrandt possédait une importante collection d'œuvres d'art d'autres artistes, dont 34 albums d'arts graphiques, ce qui équivaut à environ quatre mille pièces. Cette collection constitue un formidable répertoire de sources visuelles pour Rembrandt. Son choix de certains thèmes, en particulier issus de la Genèse, est parfois directement influencé par l'exemple des gravures de grands maîtres. C'est le cas pour sa gravure d'*Adam et Ève* qui est une réponse aux gravures célèbres sur le même sujet de Dürer (1504), Marcantonio Raimondi d'après Raphaël (vers 1512-1514), Lucas de Leyde (1529) et Hendrick Goltzius (1585).

La vision de Rembrandt ne ressemble en rien à ces précédents et a déstabilisé ses contemporains. Les corps ne sont pas idéalisés. Presque laids, ils anticipent la souillure du péché. Ève occupe le centre ; l'ombre projetée du dragon/Satan, qui possède ainsi symboliquement son corps, souligne plus qu'elle ne cache son ventre et son sexe dont sortira l'humanité et fait écho au commentaire de Calvin : « maintenant la dépravation s'était diffusée dans toutes les parties de son âme ainsi que de son corps » [1].

En outre, Rembrandt représente le serpent tentateur sous la forme d'un dragon repris de la gravure au burin de Dürer *La Descente du Christ aux limbes* de 1512. Cette référence, qui n'aurait pas échappé au public de Rembrandt, permet de rappeler visuellement la conséquence théologique ultime de la première scène : la victoire du Christ sur Satan et son rachat de l'être humain, puisque, selon les traditions apocryphes inspirées de la Première épître de Pierre, la première action du Christ après sa mort, et avant sa résurrection, est de délivrer Adam et Ève des limbes et de les rétablir au Paradis [2].

[1] Jean Calvin, *Commentaire sur le premier livre de Moïse appelé Genèse*, cité dans Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 71-74 (traduction de l'auteur).

[2] *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem : Juifs et chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, cat. exp. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 28 mars 2007 – 1^{er} juillet 2007, Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007, cat. 127

12



Abraham recevant les trois anges

1656

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-99

Rembrandt possédait une importante collection d'œuvres d'art d'autres artistes, dont 34 albums d'arts graphiques, ce qui équivaut à environ quatre mille pièces. Cette collection où l'on trouve les œuvres gravées par ou d'après de grands artistes occidentaux du temps de Rembrandt ou qui l'ont précédé (Lucas de Leyde, Dürer, Titien, Raphaël, Mantegna, Michel-Ange, Rubens, etc.), mais aussi des miniatures indiennes, constitue un formidable répertoire de sources visuelles pour l'artiste. Sa gravure représentant *Abraham recevant les trois anges* s'inspire d'une miniature moghole jadis en sa possession et aujourd'hui insérée dans le décor de la salle « Millionenzimmer » du château de Schönbrunn, tandis que le dessin qu'il en a fait vers 1656-1661, *Quatre mollahs assis sous un arbre* (Sheikh Husain Jami, Sheikh Husain Ajmeri, Sheikh Muhammad Mazandarani et Sheikh Miyan Mir) est conservé au British Museum (inv. 1895,0915.1275).

Cette estampe témoigne également d'une originalité de Rembrandt dans la représentation de scènes bibliques. Souvent, il suggère, sans le montrer, l'épisode suivant et les réverbérations du moment critique représenté. Tel est le cas dans cette œuvre où l'on voit Ismaël à l'arrière-plan maniant un arc, action qui anticipe le passage biblique (Genèse, 21, 14-21) où Agar et Ismaël chassés par Abraham – la conséquence directe de l'annonce de la naissance d'Isaac représentée dans l'estampe – se retrouvent dans le désert et où celui-ci devient un habile tireur à l'arc [1].

La tradition iconographique jusqu'au milieu du XVII^e siècle représente les trois anges sous la forme de trois personnages se ressemblant, mais Rembrandt met l'un des trois en évidence, le vieillard au centre. Il suit en cela le commentaire de Calvin sur ce passage, repris dans la Bible des États, qui indique qu'il s'agit de « deux anges et le Seigneur lui-même ».

[1] Pierrette Jean-Richard, *Rembrandt : gravures et dessins de la collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des Dessins*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 16 mars 2000 – 19 juin 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 265.

13



Abraham parlant à Isaac

1645

Eau-forte ; état I/II

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-98

Cette eau-forte représente - peut-être pour la première fois - un sujet rare dont Rembrandt a pu tirer l'idée d'une xylographie de Lucas de Leyde et d'une gravure d'après Maerten de Vos, vers 1603. Toutes deux montrent, sur la même feuille, le voyage d'Abraham et Isaac vers le lieu du sacrifice et le sacrifice lui-même. Rembrandt situe la scène sur le lieu du sacrifice ainsi que le décrit Flavius Josèphe [1], qui précise qu'il s'agit du lieu où le roi David bâtit le Temple, tandis que la Genèse indique qu'après ce dialogue Abraham et Isaac continuent à marcher vers le lieu du sacrifice. De même, Flavius Josèphe développe le dialogue entre le père et le fils, où Abraham explique à Isaac qu'il va être sacrifié, ce que celui-ci accueille joyeusement et avec soumission, émotions qui semblent se lire sur son visage dans l'estampe [2].

[1] Antiquités judaïques, chapitre XIII, 2-4.

[2] Peter van der Coelen (dir.), *Patriarchs Angels & Prophets : The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas Van Leyden to Rembrandt*, cat. exp., Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis 20 décembre 1996 – 9 mars 1997, Amsterdam : Museum Het Rembrandthuis, 1996, cat. 11.

14



Le Sacrifice d'Abraham

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

1655

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0120

Vingt-ans après sa peinture sur le même sujet (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) où il se concentre sur l'aspect dramatique de la scène, Rembrandt propose ici un traitement plus psychologique, s'intéressant au conflit intérieur d'Abraham qui se reflète sur ses traits. Le moment saisi est celui où l'ange, dont les ailes semblent frémir encore, vient juste d'arrêter le geste d'Abraham. Le visage de ce dernier, aux orbites noires et saisissantes, exprime à la fois soulagement, angoisse et incrédulité, tandis qu'une lumière divine, qui disperse les sombres nuées, éclaire la scène. À gauche, à peine visible entre le manteau d'Isaac et l'aile de l'ange, se trouve le bélier, dont les cornes sont embarrassées dans un buisson, qui servira au sacrifice, tandis qu'à droite on distingue, en contrebas de la montagne, deux serviteurs.

15



L'Échelle de Jacob

1655

Eau-forte, pointe sèche et burin sur parchemin contrecollé sur japon ; état I/III

Illustration pour l'ouvrage *Piedra gloriosa* de Menasseh Ben Israël

Musée Jenisch Vevey – Cabinet cantonal des estampes, Fonds des estampes du professeur Pierre Decker, inv. DK-0077

Cette estampe et les trois autres qui appartiennent à la même série (*La Statue de Nabuchodonosor*, *David et Goliath* et *La Vision de Daniel*) sont réalisées par Rembrandt pour l'ouvrage *Piedra gloriosa* de Menasseh Ben Israël (1604-1657). Elles sont inhabituelles dans sa production, qui ne comprend que deux autres illustrations pour des livres : *La Médée* ou *Le mariage de Jason et Créuse* en 1648 pour la tragédie éponyme de son ami Jan Six (1618-1700) et *Le Navire de Fortune*, en 1633, pour l'ouvrage *Der Zee-Vaert Lof* d'Elias Herckman, une histoire des exploits marins depuis l'Arche de Noé.

Le livre de Menasseh Ben Israël (voir E 2009-0012), en espagnol, traite de la foi juive en la venue du Messie. Dans les histoires bibliques illustrées, une pierre est mentionnée et joue un rôle bénéfique pour Israël (la pierre de la fronde de David, la pierre sur laquelle Jacob dort...), l'auteur affirme qu'il s'agit toujours de la même pierre, la « pierre glorieuse » du titre qui symbolise le Messie [1]. L'iconographie des

gravures de Rembrandt est en partie dictée par le texte de Menasseh. L'ouvrage est le premier livre juif à être illustré par un artiste chrétien [2].

[1] Peter van der Coelen (dir.), *Patriarchs Angels & Prophets : The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas Van Leyden to Rembrandt*, cat. exp., Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis 20 décembre 1996 – 9 mars 1997, Amsterdam : Museum Het Rembrandthuis, 1996, cat. 52.

[2] *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem : Juifs et chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, cat. exp. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 28 mars 2007 – 1^{er} juillet 2007, Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007, cat. 176.

16



Trois figures orientales (Jacob et Laban ?)

1641

Eau-forte et pointe sèche ; état II/II

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-160

Le sujet de cette estampe demeure ambigu. Décrit comme « trois figures orientales » dans les premiers catalogues de l'œuvre de Rembrandt, il a été mis en relation par Charles Blanc en 1859 avec la confrontation entre Laban et Jacob (Genèse 30, 25-34). Cependant cette interprétation est toujours sujette à débat car l'âge et le nombre de personnages ne correspondent pas au texte biblique, que Rembrandt suit en général fidèlement.

17



Joseph racontant ses songes

1638

Eau-forte ; état III/VI

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-92

Plusieurs dessins et esquisses, dont une grisaille de 1633 conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam, prévue peut-être pour une gravure de reproduction, attestent que Rembrandt a réfléchi au sujet plusieurs années avant de créer ce tour de force graphique. En effet, sur une surface de 8 par 11 cm pas moins de 13 personnages (14 si l'on compte celui dont seule la main est visible à droite) organisés sur 11 plans successifs dans une composition à deux diagonales se croisant au centre, sur Joseph, occupent l'espace. Tous sont individualisés et trahissent des émotions différentes à l'écoute du récit des songes de Joseph. Rembrandt s'éloigne de la tradition iconographique et du texte biblique en ajoutant deux femmes, peut-être Dinah, la demi-sœur de Joseph, assise, et Léa, sa tante et belle-mère, allongée. Il se représente également sous les traits d'un des frères de Joseph, derrière celui-ci, debout, coiffé d'un turban.

18



Joseph et la femme de Putiphar

1634

Eau-forte ; état III/IV

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-100

Rembrandt s'est inspiré de l'eau-forte d'Antonio Tempesta des années 1590 pour cette scène au réalisme très cru. Comme dans sa gravure *Adam et Ève*, de façon typique, Rembrandt n'idéalise pas le corps féminin, représenté de façon très charnelle. Le montant de lit au symbolisme phallique immanquable et le pot de chambre dévoilé sous le lit, caractéristique de l'approche terre-à-terre de Rembrandt de certaines scènes, accentuent la charge sexuelle de l'image par leurs sous-entendus.

La résistance de Joseph a une forte valeur d'exemplarité pour les commentateurs religieux, dont Calvin qui y voit notamment une mise en garde des maris contre la perfidie de leur femme et un appel à se défier de ses sens. L'interprétation de Rembrandt a du cependant en choquer plus d'un par sa crudité, surtout comparée aux représentations plus chastes du sujet dans l'iconographie nordique jusque-là.

19



Jacob chérissant Benjamin, dit aussi Abraham caressant Isaac

Vers 1637

Eau-forte ; état III/IV

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-95

Cette estampe a longtemps été acceptée comme représentant Abraham et Isaac, jusqu'à ce qu'en 1893 Albrecht Jordan propose d'y voir Jacob et Benjamin, par comparaison avec un dessin conservé à l'Albertina de Vienne, présentant une paire de figures similaires. De nombreux spécialistes de Rembrandt acceptent aujourd'hui cette interprétation [1].

Le sujet est rare. Il représente Jacob et son fils préféré Benjamin, le dernier qui lui reste de sa femme Rachel.

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, cat. 5.

20



David en prière

1652

Eau-forte et pointe sèche ; état II/III

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-102

Cet homme qui prie avec ferveur dans sa chambre est le roi David, identifié grâce à la harpe qui se trouve à ses pieds. Cette scène peut être rapprochée de deux événements bibliques : soit le moment où David prie pour que le fils adultérin qu'il a eu de Bethsabée, la femme d'Urie, se rétablisse (2 Samuel 12, 15-17), soit celui où il prie Dieu d'épargner son peuple frappé par la peste (2 Samuel 24, 15-17).

Rembrandt a sans doute tiré son inspiration de la gravure de 1420 de Lucas de Leyde (v. 1494-1533) illustrant ce dernier épisode. Le cadre plus intimiste de la

gravure de Rembrandt suggérerait plutôt que le roi David prie pour la survie de son fils. Bien que l'artiste ait peint plusieurs épisodes de la vie de David, il s'agit de sa seule gravure consacrée au grand roi biblique, auteur des psaumes. Elle semble d'ailleurs faire écho au Psaume XXXIX, 13 « Écoute ma prière, Éternel, et prête l'oreille à mes cris ! Ne sois pas insensible à mes larmes ». David est le pénitent modèle, et Rembrandt traduit ici le rapport personnel qui lie Dieu à sa créature, sur lequel la Réforme insiste [1].

[1] *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem : Juifs et chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, cat. exp. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 28 mars 2007 – 1^{er} juillet 2007, Paris : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007, cat. 150.

21



Le Triomphe de Mardochée

Vers 1641

Eau-forte et pointe sèche ; état III/IV

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-97

Deux précédents ont inspiré visuellement Rembrandt pour cette scène tirée du Livre d'Esther : la gravure de Lucas de Leyde (v. 1494-1533) de 1515 et la peinture de son maître Pieter Lastman (1583-1633) de 1617 (Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis), dont il combine certains éléments. Rembrandt utilise toutes les ressources de l'eau-forte et de la pointe sèche pour obtenir une large gamme de nuances de clair-obscur. Il oppose la partie gauche de l'estampe, dans l'ombre, à la partie droite, lumineuse, où les contours des personnages sont dessinés avec finesse et les formes laissées vides. Le visage de Mardochée, se détache sur le ciel clair, majestueusement encadré par la voûte sombre. En haut à droite, de manière originale, Rembrandt représente Esther et Assuérus, qui ne sont pas présents dans la scène biblique, sous les traits de son épouse Saskia et de lui-même, regardant la marche triomphale de Mardochée.

22



Tobit aveugle

1651

Eau-forte et pointe sèche ; état II/II

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0123

Rembrandt grave par trois fois des épisodes du *Livre de Tobit*. Accepté comme texte canonique par le concile de Trente en 1546, le texte est rejeté par Calvin mais admis par l'Église réformée hollandaise comme authentique, bien qu'en dehors du canon et donc non commenté dans la Bible des États.

L'intérêt de Rembrandt pour l'histoire de Tobit est peut-être lié à son père, devenu aveugle, comme Tobit, mais peut-être aussi à sa clientèle mennonite pour qui Tobit est un exemple de l'importance du mariage endogame au sein de la même foi, ou à ses clients luthériens qui voient dans son histoire un modèle de la patience et de la tolérance dans le mariage [1]

La scène représentée est caractéristique de la manière dont Rembrandt privilégie l'intervalle plein de suspens qui précède le moment critique. Ici, l'imagination du spectateur anticipe les retrouvailles de Tobit et son fils.

[1] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 147.

23



L'Ange disparaît devant la famille de Tobie

1641

Eau-forte, pointe sèche et quelques touches de burin ; état V/IX

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843 MAH, inv. E 2008-103

Le raccourci saisissant de l'ange, qui ne laisse voir que le bas de son corps en haut à droite, accentue l'effet de scène saisie sur le vif. Les personnages surpris expriment diverses émotions (alarme, étonnement, curiosité, prière). Tobit et sa

famille sont touchées par la révélation divine, ce que traduit le rayon de lumière qui les englobe, tandis que les personnages dans l'ombre ne le sont pas. Le coffre en bas à droite contient les richesses que Tobie et son père voulaient offrir à Raphaël pour le remercier d'avoir raccompagné Tobie sain et sauf. Il représente les richesses terrestres, tandis que l'ange juste au-dessus incarne le monde spirituel [1].

[1] Peter van der Coelen (dir.), *Patriarchs Angels & Prophets : The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas Van Leyden to Rembrandt*, cat. exp., Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis 20 décembre 1996 – 9 mars 1997, Amsterdam : Museum Het Rembrandthuis, 1996, cat. 50.

25



L'Annonciation aux bergers

1634

Eau-forte, burin et pointe sèche ; état IV/VI

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-107

Cette estampe est l'une des plus grandes et théâtrales de Rembrandt. L'effet grandiose de cette scène nocturne, la première gravée par Rembrandt, est accentué par la petite taille des personnages au milieu de la nature immense. Rembrandt utilise toutes les ressources techniques à sa disposition : après avoir gravé la scène à l'eau-forte, il accentue les nuances du clair-obscur avec des incisions au burin qu'il rehausse par endroits à la pointe sèche pour obtenir des noirs profonds. Il explore ainsi tout le spectre des effets lumineux, rendant avec précision les effets de la lumière divine sur les plantes, les animaux, les personnages pour créer un effet pictural.

L'artiste rend fidèlement le texte biblique : « Il y avait dans la même région des bergers qui passaient la nuit dans les champs pour y garder leur troupeau. Un ange du Seigneur leur apparut et la gloire du Seigneur resplendit autour d'eux. Ils furent saisis d'une grande frayeur » (Luc 2, 8-9). La manière presque comique, mais tellement vraisemblable, dont il représente les vaches, moutons et bergers effrayés, rend vivante la scène pour les spectateurs.

26



L'Adoration des bergers avec la lampe, dit aussi La Nativité

Vers 1654

Eau-forte ; état I ou II/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 90-6

En 1654, Rembrandt réalise six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ dont cette œuvre fait partie avec *La Circoncision dans l'étable*, *La Fuite en Égypte*, *le passage d'un gué*, *La Sainte Famille*, dite *La Vierge au chat*, *Jésus assis parmi les docteurs* et *Jésus ramené du Temple par ses parents*. Il entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que la décision de Rembrandt de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

Cette scène intimiste, baignée en son centre d'une lumière irréaliste ou plutôt divine – la lampe à huile à l'arrière-plan ne suffit pas à expliquer ce rayonnement – irradie de tendresse et de réalisme grâce au sens de l'observation de Rembrandt. En effet, tout autant que le Fils de Dieu, c'est l'enfant d'un humble couple qui est présenté à l'attention des participants. Le détail de cet enfant, que l'on suppose se hissant sur la pointe des pieds pour mieux voir l'Enfant, évoque tous les enfants accueillant un petit frère ou une petite sœur. L'universalité de la scène saisie par Rembrandt touche le spectateur.

27



L'Adoration des bergers, la nuit

Vers 1657

Eau-forte, pointe sèche et burin ; état VIII/VIII

Legs Élisabeth Bodmer, 1912

MAH, inv. E 2009-58

En total contraste avec la gravure du même sujet réalisée vers 1654, cette adoration des bergers est une scène nocturne, dont l'obscurité n'est percée que de quelques touches de lumière. La scène, traitée par Rembrandt pour être au plus près de ce

qu'aurait été la venue de bergers dans une étable la nuit, est « si intensément mystique qu'un silence surnaturel se perçoit » [1].

Pour aboutir à ce huitième et dernier état, Rembrandt a graduellement effacé les zones de lumière pour ne faire ressortir que l'expressivité du sujet.

[1] Gisèle Lambert, Elena Santiago Páez, *Rembrandt : la lumière de l'ombre*, cat. exp. Barcelone, Fundació Caixa Catalunya, 28 novembre 2005 - 26 février 2006, Madrid, Biblioteca nacional de España, 22 mars – 12 juin 2006, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 octobre 2006 – 7 janvier 2007, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2006, cat. 32.

28



La Circoncision, petite planche

Vers 1630

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0127

Rembrandt réalise trois gravures sur ce thème, dont sa toute première estampe connue, vers 1626. La scène se déroule dans le Temple, présidée par la haute figure du grand prêtre, qui regarde le *mohel* – dans la religion juive, la personne en charge de la circoncision - circoncire Jésus dans les bras de Joseph. Une lumière venue du ciel, éclaire les principaux participants, tandis que les personnages de part et d'autre au premier plan sont plongés dans l'ombre et servent de repoussoir. Une fois de plus, l'originalité de Rembrandt et son attention à la condition humaine se traduisent dans le visage du Christ : celui de n'importe quel bébé, malgré son auréole divine, réagissant vivement à ce qu'on lui fait subir.

29



La Circoncision dans l'étable

1654

Eau-forte ; état III/V

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-106

En 1654, Rembrandt réalise six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ dont cette œuvre fait partie avec *L'Adoration des bergers avec la lampe*, *La Fuite en Égypte*, *le passage d'un gué*, *La Sainte Famille*, dite *La Vierge au chat*, *Jésus assis parmi les docteurs* et *Jésus ramené du Temple par ses parents*. Il entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que la décision de Rembrandt de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

Rembrandt grave trois fois la scène de la Circoncision, vers 1625, vers 1630 et en 1654. Les deux premières suivent la tradition iconographique qui situe la scène dans le Temple de Jérusalem, celle-ci en revanche se déroule dans l'étable où le Christ est né. Si cette représentation est conforme au texte évangélique (Luc 2, 21-22) qui situe la scène juste après l'adoration des bergers, elle reflète sans doute avant tout une meilleure connaissance de Rembrandt des pratiques historiques juives, probablement acquise au contact de ses commanditaires et voisins israélites. Selon la loi mosaïque, en effet, une femme ne peut entrer au Temple que quarante jours après son accouchement. La Vierge ne peut donc être présente dans le Temple le huitième jour après la naissance, date requise pour la circoncision [1].

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, p.160.

30



La Présentation au Temple avec l'ange, petite planche
1630

Eau-forte ; état II/II

Legs Élisabeth Bodmer, 1912

MAH, inv. E 2008-123

La Vierge et Joseph sont agenouillés de dos au premier plan. Siméon, l'enfant Jésus sur un bras, révèle qu'il est le Messie, tandis qu'un ange murmure à l'oreille de la prophétesse Anne debout au centre. À l'arrière-plan, les cérémonies rituelles présidées par les prêtres du Temple se déroulent. Cette séparation est conforme à la distinction que fait Calvin dans son commentaire sur le texte de l'Évangile : le Saint-Esprit choisit de résider dans Siméon et Anne à cause de leur piété et leur sainteté, et non dans les prêtres et autres gouvernants. Un spectateur calviniste y verrait le

contraste entre la vérité de la nouvelle alliance, le Christ, et les rituels de l'ancienne ainsi que la simplicité de l'Église réformée face à la pompe des prêtres catholiques [1].

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, p.180.

31



La Présentation au Temple, planche oblongue

Vers 1640

Eau-forte et pointe sèche ; état II/V

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-116

Comme dans *La Présentation au Temple avec l'ange, petite planche* de 1630, Rembrandt ménage une distinction nette entre le groupe centré autour de la Sainte Famille, de Siméon et Anne et à l'arrière-plan celui des prêtres et officiants du Temple. Du point de vue théologique, cela marque la différence entre la nouvelle alliance (Nouveau Testament) et l'ancienne (Ancien Testament). Certains commentateurs voient dans les deux colombes au-dessus de la tête de la prophétesse Anne, l'une rayonnante et l'autre effacée, une traduction symbolique de ces différences [1].

La composition de Rembrandt résonne également d'autres implications. La manière dont Siméon tend l'enfant à la Vierge évoque celle dont la Vierge recevra le corps mort de son fils et reflète la prophétie de Siméon qui prédit la future douleur de la Vierge. De même, les femmes présentes autour de la Vierge, qui ne sont pas signalées dans la Bible, évoquent celles qui l'accompagnent lors de la crucifixion et de la déposition de Croix. Rembrandt réussit à traduire ainsi visuellement les paroles de Siméon, ce qui témoigne de la profondeur de sa lecture de la Bible. Cela ne l'empêche pas dans le même temps d'insérer un détail qui traduit son observation attentive de la vie quotidienne : l'attention d'un enfant, entre Anne et Joseph, est détournée de la scène remarquable qui se déroule sous ses yeux par un chien se grattant de l'autre côté.

[1] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 214.

32



La Fuite en Égypte, la nuit

1651

Eau-forte et pointe sèche ; état IV/X

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 90-7

Rembrandt grave huit fois le sujet de la fuite en Égypte (cinq fois la fuite proprement dite et trois fois le repos pendant la fuite). Il la traite ici sous forme de nocturne, peut-être inspiré par la gravure sur le même sujet en 1613 d'Hendrick Goudt (vers 1583-1648) d'après une peinture d'Adam Elsheimer (1578-1610).

33



La Fuite en Égypte

Vers 1652

Eau-forte et pointe sèche ; état VI/VII

Musée Jenisch Vevey – Cabinet cantonal des estampes, Fonds des estampes du professeur Decker, inv. DK-0053

À l'origine de cette estampe se trouve une gravure d'Hercule Seghers (vers 1589/1590 – vers 1637/1638) *Tobie et l'ange*, tirée à très peu d'exemplaires et dont Rembrandt a récupéré la plaque de cuivre. Il a ensuite effacé au brunissoir le groupe de Tobie et Raphaël à droite, où l'on distingue encore l'aile de l'ange – sans doute laissée exprès -, pour le remplacer par celui de la Sainte Famille et quelques arbres. Il a en revanche conservé sur le reste de la plaque le paysage, l'une des spécialités de Seghers, artiste qu'il admirait et dont il conservait huit tableaux au moment de l'inventaire de ses possessions.

34



La Fuite en Égypte, le passage d'un gué

1654

Eau-forte, pointe sèche et burin ; état unique

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-113

La dernière des huit gravures de Rembrandt sur le sujet de la fuite en Égypte fait partie d'un ensemble de six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ (*La Circoncision dans l'étable*, *L'Adoration des bergers avec la lampe*, *La Sainte Famille*, dite *La Vierge au chat*, *Jésus assis parmi les docteurs* et *Jésus ramené du Temple par ses parents*). Il entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que la décision de Rembrandt de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

Au contraire de ses autres gravures sur le même thème, la Sainte Famille chemine ici de gauche à droite. Comme dans les autres gravures de l'Enfance du Christ de 1654, intimité et tendresse imprègnent la scène.

35



Le Repos pendant la Fuite en Égypte, la nuit

Vers 1644

Eau-forte et pointe sèche ; état VII/IX

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-121

Le sujet spécifique du repos pendant la fuite en Égypte n'apparaît pas dans les évangiles synoptiques, mais dans l'évangile apocryphe du pseudo-Matthieu. La scène décrite de jour est représentée par Rembrandt la nuit, sans doute sous l'influence de l'évangile de Matthieu qui relate la fuite de nuit. La scène nocturne permet également de montrer son talent dans ce genre alors très en vogue et recherché des amateurs. Lors du repos, le Christ réalise deux miracles que

Rembrandt ne met pas en scène, il se concentre sur la scène domestique d'une famille au repos.

36



La Sainte Famille

Vers 1632

Eau-forte ; état unique

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-122

Rembrandt brouille ici les frontières entre scène domestique et religieuse. Il est peut-être inspiré par des raisons commerciales : en effet, le sujet, plutôt catholique, apparaît protestant dans son traitement et peut donc attirer les acheteurs des deux confessions. La figure de la Vierge n'est soulignée d'aucune auréole et se présente sous la forme d'une Vierge d'humilité, assise par terre, un pied nu, allaitant son fils comme une ménagère hollandaise. Le panier à ouvrage et le siège en osier évoquent la vie d'une mère amstellodamoise. Sur un plan différent, Joseph est absorbé dans sa lecture et en partie dans l'ombre, peut-être pour souligner le fait qu'il est un juif non converti, pas encore complètement « éclairé » [1].

[1] Larry A. Silver, Shelley Karen Perlove, « Rembrandt's Protestant Joseph », in Joseph F. Chorpennig, *Joseph of Nazareth Through the Centuries*, Philadelphie : Saint Joseph's University Press, 2011, p. 191.

37



La Vierge à l'Enfant dans les nuages

1641

Eau-forte et pointe sèche ; état I/II

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-105

La principale inspiration visuelle de cette estampe est *La Vierge à l'Enfant dans les nuages* de Federico Barocci (vers 1535-1612) datant de 1580-1584 dont Rembrandt donne ici une variation libre. Dans cette représentation habituellement plutôt catholique, Rembrandt effectue des modifications qui rendent ce sujet de dévotion acceptable pour de potentiels clients protestants. La Vierge et l'Enfant sont abaissés et le halo de la Vierge plus discret, ce n'est plus ici la Vierge reine du Ciel des catholiques. En outre, son expression plus intérieure est triste, comme si elle méditait sur les douleurs à venir. Le Christ ne regarde pas le spectateur et semble presque oublieux de sa divinité.

On distingue sur le genou gauche de la Vierge une tête de chérubin à peine esquissée : un faux départ de Rembrandt qui a ensuite retourné sa plaque à 180 degrés pour graver son sujet.

38



La Sainte Famille, dite La Vierge au chat
1654

Eau-forte ; état I/IV

Legs Irène et Vassily Photiades, 1977

MAH, inv. E 77-265-13

Cette gravure appartient à un ensemble de six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ (*La Circoncision dans l'étable, L'Adoration des bergers avec la lampe, La Fuite en Égypte, le passage d'un gué, Jésus assis parmi les docteurs* et *Jésus ramené du Temple par ses parents*). Contrairement aux autres estampes de la série, celle-ci ne représente pas un passage biblique particulier. Rembrandt entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que sa décision de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

À partir de la *Vierge à l'Enfant* gravée au burin par Andrea Mantegna (vers 1430/1431 – 1506) vers 1480-1485, Rembrandt compose une scène domestique chargée de symboles. La Vierge est assise par terre, selon l'iconographie de la Vierge d'humilité, cependant le fauteuil à l'arrière-plan évoque aussi les images de la Vierge trônant, reine du Ciel. Le panier à ouvrage ouvert, d'où s'échappent des linges, fait écho aux vertus féminines d'obéissance et de diligence associées à Marie, mais évoquent aussi le travail d'Ève, qui file, au côté d'Adam. La Vierge est également la nouvelle Ève, qui piétine ici le serpent tentateur, tandis que Joseph observe la scène derrière une fenêtre, dont un des carreaux fait une auréole à Marie,

et qui est aussi le symbole de sa virginité (la lumière traverse le verre sans le briser, comme Marie, mère, reste vierge).

39



Jésus parmi les docteurs, petite planche

1630

Eau-forte ; état VI/VII

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-125

Rembrandt grave par trois fois ce sujet. Comme dans l'estampe de 1652, il renonce à mettre ici le Christ en position d'enseignant, selon l'iconographie habituelle. Peut-être est-il influencé en cela par le commentaire de Calvin sur ce passage de l'évangile qui insiste sur l'attitude modeste du Christ et le fait que les docteurs le traitent comme un égal [1].

À droite, à l'arrière-plan, deux silhouettes se dirigent vers le lieu de la discussion : il s'agit de Marie et Joseph venant rechercher leur fils.

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, cat. 37.

40



Jésus parmi les docteurs

1652

Eau-forte et pointe sèche ; état I/II

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-126

Cette estampe inondée de lumière aux personnages simplement esquissés présente un caractère inachevé, mais assumé par Rembrandt qui l'imprime ainsi. Le Christ captive l'attention d'une foule d'auditeurs aux réactions variées. Selon Shelley Karen Perlove et Larry A. Silver, la scène se situe dans le Beth Hammidrash ou Midrash, c'est-à-dire l'école théologique du Temple de Jérusalem [1].

Le sujet de la scène revêt un intérêt particulier pour les protestants hollandais et anglais qui sont alors engagés dans une polémique avec les juifs, organisant des

débats publics afin de les convertir, en s'appuyant notamment sur les textes hébraïques [2].

[1] Larry A. Silver, Shelley Karen Perlove, « Rembrandt's Protestant Joseph », in Joseph F. Chorpensing, *Joseph of Nazareth Through the Centuries*, Philadelphie : Saint Joseph's University Press, 2011, p.236.

[2] Larry A. Silver, Shelley Karen Perlove, « Rembrandt's Protestant Joseph », in Joseph F. Chorpensing, *Joseph of Nazareth Through the Centuries*, Philadelphie : Saint Joseph's University Press, 2011, p. 229-230.

41



Jésus assis parmi les docteurs

1654

Eau-forte ; état unique

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-119

Dans cette troisième et dernière estampe qu'il consacre à ce passage de l'évangile de Luc, Rembrandt représente le Christ assis parmi les docteurs, comme il est indiqué dans le passage biblique. La figure du Christ est dessinée simplement, mais de cette simplicité résulte une luminosité qui semble en faire la source de lumière à l'intérieur de l'image, métaphore à la fois de la divinité et de l'illumination [1].

Cette gravure appartient à un ensemble de six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ (*La Circoncision dans l'étable, L'Adoration des bergers avec la lampe, La Fuite en Égypte, le passage d'un gué, La Sainte Famille dite La Vierge au chat et Jésus ramené du Temple par ses parents*). Rembrandt entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que sa décision de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, cat. 39.

42



Jésus ramené du Temple par ses parents

1654

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0130

Cette gravure est la dernière d'un ensemble de six estampes de formats proches, probablement conçues comme une série, autour de l'enfance du Christ (*La Circoncision dans l'étable, L'Adoration des bergers avec la lampe, La Fuite en Égypte, le passage d'un gué, La Sainte Famille dite La Vierge au chat et Jésus assis parmi les docteurs*). Rembrandt entame à la même époque une autre série autour de la Passion du Christ. Il semble que sa décision de réaliser des séries d'estampes religieuses soit liée à ses problèmes financiers, les séries – pratique courante pour ce type de gravures aux XVI^e et XVII^e siècles – se vendent en effet plus cher et sont susceptibles d'attirer un autre public que celui des feuilles individuelles.

Ce sujet iconographique est a priori sans précédent ; le sujet de l'estampe de Rembrandt a d'ailleurs été longtemps confondu avec la Fuite en Égypte ou le Retour de la Fuite en Égypte. Les estampes de Lucas Vorsterman (1595/1596-1674/1675) et Schelte Adamsz. Bolswert (vers 1586-1659) d'après Rubens (1577-1640) sur ce thème ont d'ailleurs pu servir d'inspiration à Rembrandt. Rien ne vient souligner la sainteté des personnages et la scène pourrait être la représentation d'une famille de paysans revenant du marché.

43



La Décollation de saint Jean-Baptiste

1640

Eau-forte, pointe sèche et quelques touches de burin ; état III/III

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-128

La lumière met en valeur au premier plan le bourreau, le saint et le serviteur portant le plat sur lequel sera déposé la tête du martyr dans quelques instants. Les deux femmes à l'arrière-plan ont été identifiées comme Salomé et Hérodiade, même si le

texte biblique ne les place pas sur le lieu de l'exécution. Leur présence ajoute à la tension dramatique qui se dégage de l'image, où les assistants sont tous suspendus au geste de l'exécuteur. Le saint seul, absorbé dans sa prière, paraît indifférent à l'événement.

47



Jan Georg van Vliet
Leyde ?, vers 1600-1610 — Leyde, 1668
D'après Rembrandt
Vieille femme lisant
Vers 1631
Eau-forte et burin ; état II/III
Ancien fonds
MAH, inv. E 2009-364

La collaboration entre Rembrandt et Jan Georg van Vliet (vers 1600/1610 – 1668) s'étend de 1631 à 1636. Celui-ci exécute une dizaine de gravures de reproduction d'après des peintures de Rembrandt réalisées entre 1628 et 1631 et participe conjointement avec l'artiste à la réalisation de deux grandes estampes : *La Descente de Croix* et *Le Christ devant Pilate*. Le tableau de Rembrandt, daté de 1631 et conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, représente une vieille femme lisant, probablement la prophétesse Anne, que l'on trouve dans l'épisode biblique de la Présentation au Temple représenté plusieurs fois par Rembrandt.

48



Jeune femme lisant
1634
Eau-forte ; état III/III
Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2009-40

Les représentations de lecteurs, et particulièrement de lectrices, sont fréquentes dans l'œuvre de Rembrandt. Certaines lectrices sont identifiées, comme la prophétesse Anne dans la gravure réalisée par van Vliet d'après le tableau conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam ou bien la mère de l'artiste dans d'autres. Ici, la lectrice n'est pas identifiée mais pourrait être une des femmes de l'entourage de Rembrandt plongée dans la lecture de la Bible.

Dans la Hollande protestante, la lecture de la Bible est une activité répandue puisque les Réformateurs ont entrepris de traduire la Bible en langues vernaculaires pour la rendre accessible à tous. Dans les Provinces-Unies, la *Statenbijbel* (Bible des États) imprimée en 1637 à Leyde, est la première Bible officielle complète de l'Église réformée en langue néerlandaise.

49

Biblia Sacra, dite *Vulgate*

Anvers, 1603

Atelier Plantin

Imprimé par Jan Moretus

Anvers, 1543 – Anvers, 1610

Impression typographique

Zentralbibliothek Zurich, acquisition avant 1744, inv. Bibl. 90

En 1546, le concile de Trente, convoqué en réaction à la Réforme protestante, accorde un statut d'authenticité incontestable à la Vulgate, la traduction latine de la Bible proposée au IV^e siècle par saint Jérôme. Imprimé en 1603 à Anvers – ville belge appartenant alors au territoire des Pays-Bas espagnols – le volume exposé ici contient une Vulgate sixto-clémentine, c'est-à-dire une version révisée et promulguée dès 1592 par le pape Clément VIII. Souvent réimprimée, elle restera l'édition de référence officielle de l'Église catholique romaine jusqu'en 1979.

50

Biblia (Bible néerlandaise « d'après l'exemplaire de Genève »)

Leyde, 1609

Imprimé par Jan Jacobsz Paedts

?, 1542 - ?, 1622

Impression typographique

MIR, don de la Fondation Swan Trust, en mémoire de M. Dick van Nievelt, 2007, inv. 2007-055

Jusqu'à la publication de la Bible des États en 1637, la *Deux-Aesbijbel* (Bible des « Deux-Aes ») constitue la traduction qui, pour les réformés, fait le plus autorité dans l'espace linguistique néerlandais. Publiée pour la première fois complètement en 1562 à Emden par un imprimeur gantois issu d'une communauté de réfugiés flamands, cette Bible, datée de 1609, est présentée ici en troisième édition revue et corrigée. Fait étonnant, elle contient, traduites en néerlandais, les notes latines de

Théodore de Bèze tirées de son édition genevoise du Nouveau Testament en grec de 1565. Cette particularité fait la rareté de ce volume.

51

Statenbijbel (Bible des États)

Leyde, 1637

Imprimé par Paulus Aertsz van Ravesteyn

?, vers 1586 – Amsterdam, 1655

Impression typographique

Zentralbibliothek Zurich, don de la famille von Muralt, 1641, inv. Bibl. 50

La Bible des États, présentée ici en édition *princeps*, constitue la première Bible officielle complète de l'Église réformée en langue néerlandaise. Traduite sur la base des textes massorétiques hébreux et du *textus receptus* grec publié par Érasme, elle se distingue en cela des éditions néerlandaises antérieures, traduites, pour leur part, à partir des versions latine de saint Jérôme ou allemande de Martin Luther.

Commanditée par le synode de Dordrecht en 1618 et imprimée en 1637 à Leyde – ville natale de Rembrandt – la *Statenbijbel* ou *Statenvertaling* doit son nom aux États généraux des Pays-Bas qui financent sa publication.

Tirée à plus de 500'000 exemplaires entre 1637 et 1657, la Bible des États est le seul livre que l'on retrouve à cette époque dans de très nombreux foyers des Pays-Bas. Exerçant une influence importante sur la modernisation de la langue néerlandaise ou sur la politique, elle inspire bien sûr également l'œuvre des artistes qui la lisent.

52



Jan Georg van Vliet

Leyde ?, vers 1600-1610 — Leyde, 1668

D'après Rembrandt

Édité par Dancker Danckerts

Amsterdam, 1634 — Amsterdam, 1666

Saint Jérôme en prière

1631

Eau-forte et burin ; état II/II

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2009-363

La collaboration entre Rembrandt et Jan Georg van Vliet (vers 1600/1610 – 1668) s'étend de 1631 à 1636. Celui-ci exécute une dizaine de gravures de reproduction

d'après des peintures de Rembrandt réalisées entre 1628 et 1631 et participe conjointement avec l'artiste à la réalisation de deux grandes estampes : *La Descente de Croix* et *Le Christ devant Pilate*. Le tableau original de Rembrandt est perdu. Rembrandt, lecteur assidu de la Bible, grave sept fois saint Jérôme (v. 347-420), le docteur de l'Église qui en a donné une version latine, la Vulgate, d'après l'original hébreu et la version grecque. Cette version est reconnue en 1546 comme la version officielle de l'Église catholique au concile de Trente, convoqué en réaction à la Réforme protestante.

53



Saint Jérôme en prière

1632

Eau-forte ; état III/V

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-154

Ainsi que l'a démontré Catherine Scallen [1], Rembrandt s'est emparé d'une iconographie plutôt catholique, celle du saint Jérôme pénitent, rendue populaire par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine (vers 1225-1230-1298), pour en donner une vision très personnelle et plus protestante, tournée vers la repentance. Dans cette version de saint Jérôme en prière, Rembrandt s'inspire d'une gravure de Willem Pietersz. Buytewech (1591/1592-1624) vers 1612-1613 représentant saint François d'Assise en prière. Il conserve la position, inversée, du saint et son vêtement dont il altère la ceinture et ajoute le paysage, le lion et les livres, attributs traditionnels de saint Jérôme.

[1] Catherine B. Scallen, « Rembrandt's Reformation of a Catholic Subject : The Penitent and the Repentant Saint Jerome », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 30, n°1 (1999), pp. 71-88.

54



Saint Jérôme lisant

1634

Eau-forte ; état unique

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-153

Le lion soigné par saint Jérôme selon l'anecdote rapportée par Jacques de Voragine (vers 1225-1230-1298) dans *La Légende dorée* et devenu le compagnon du saint, occupe le premier plan de cette gravure. Le saint, confortablement emmitoufflé dans un manteau de fourrure, au milieu de la nature, est plongé dans la lecture de la Bible. Rembrandt est loin de l'iconographie traditionnelle du saint pénitent, macérant son corps dans le désert. Il propose ainsi une image plus « protestante » du saint catholique, plus portée sur la repentance, la prière et l'examen de conscience. Cette image cependant était tout à fait acceptable pour une audience catholique. C'est d'ailleurs la gravure de saint Jérôme la plus copiée de Rembrandt.

55



Saint Jérôme en prière à genoux, regard baissé

1635

Eau-forte ; état I/II

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-155

Le lion et à l'arrière-plan, rapidement esquissés, un livre et des feuillages évoquant la nature où il s'est retiré, identifient le saint. Cette image de saint Jérôme, l'une des sept qu'il grave, se concentre sur la figure de l'homme âgé, absorbé dans une prière intense. Elle témoigne de l'intérêt que porte Rembrandt à la représentation de la prière et de la contemplation individuelle tout au long de sa carrière. Pour un public protestant, cette image traduit magnifiquement l'importance de la relation directe du croyant à son Dieu, par la prière.

56



Saint Jérôme dans son cabinet

1642

Eau-forte, pointe sèche et burin ; état II/III

Don d'Alfred Gampert, 1957

MAH, inv. Est 1104

Contrairement à ses six autres gravures du saint, Rembrandt le montre ici dans son cabinet d'étude, méditant face à la Bible dont il réalise la traduction. Dans d'autres tirages on distingue les différents attributs de saint Jérôme : à gauche, suspendu à la rampe d'escalier, le chapeau de cardinal, sous le bureau à droite, le lion, et sur l'étagère au fond, le crâne, en plus du crucifix placé sous la fenêtre que l'on discerne en partie dans cet exemplaire. Le thème de l'érudit méditant dans son cabinet, souvent sombre, est récurrent dans l'œuvre de Rembrandt. Dans son tableau de 1632, aujourd'hui au musée du Louvre, *Le Philosophe en contemplation*, dit aussi *Philosophe en méditation*, on retrouve le même escalier en volute qui évoque l'élévation de l'esprit du saint ou de l'intellectuel [1], mais aussi le processus mental du va et vient de la pensée consacrée à un travail de longue haleine comme la traduction de la Bible à laquelle se livre le saint.

[1] Pierrette Jean-Richard, *Rembrandt : gravures et dessins de la collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des Dessins*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 16 mars 2000 – 19 juin 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, cat. 29.

59



Jésus prêchant, dit La Petite tombe

Vers 1657

Eau-forte et pointe sèche ; état I/II

Ancien fonds

MAH, inv. E 2009-57

Le titre *La Petite tombe* provient d'une mauvaise compréhension par Edme François Gersaint (1694-1750), le premier auteur d'un catalogue des œuvres gravées de Rembrandt en 1751, d'une mention dans l'inventaire de Clément de Jonghe en 1679. La tombe en question n'est pas une « tombe » sur laquelle serait perché le Christ

dans l'estampe, mais sans doute Pieter Latombe (1593-1677), qui aurait commandé la gravure à l'origine.

La figure du Christ au centre illumine, au propre et au figuré, son auditoire. Rembrandt se concentre sur la prédication du Christ, qui est aussi un des actes fondamentaux de la doctrine protestante, et représente un public varié dont le spectateur fait également partie *in fine* : la parole du Christ s'adresse à tous. Même aux enfants qui, comme celui du premier plan, semble s'en désintéresser, mais que le Christ englobe d'un regard bienveillant.

60



Jésus et la femme de Samarie dans les ruines

1634

Eau-forte et quelques touches de pointe sèche ; état III/IV

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-135

Rembrandt grave deux fois ce sujet qui a un écho particulier dans le contexte religieux à Amsterdam à l'époque. En effet, la rencontre du Christ et de la Samaritaine est l'exemple même de la manière dont un non croyant peut être éclairé. Or, dans les années 1650 à Amsterdam un fort courant « philosémite », dont Rembrandt fréquente certains membres, promeut la tolérance et la persuasion plutôt que la persécution pour convertir les juifs, dont la conversion est considérée comme cruciale pour le retour du Messie, prédit dans les Écritures.

Le bâtiment surmonté d'un dôme à droite représente le lieu où adorent les Samaritains, tandis que les ruines imposantes sur lesquels se détachent le Christ et la Samaritaine pourraient faire écho aux anciennes croyances qui s'écroulent devant la révélation du Christ. À droite au second plan, les disciples en pleine discussion montent la colline.

61



Jésus et la femme de Samarie

1657

Eau-forte et pointe sèche ; état III/IV

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-150

On retrouve dans cette gravure les mêmes éléments que dans celle de 1634 sur le même sujet (montagne avec temple des Samaritains, disciples, etc.) mais le Christ et la Samaritaine sont plus proches du spectateur et Rembrandt met l'accent sur leur échange, tandis que les disciples ont un air réprobateur et s'étonnent, comme le dit la Bible, « de ce qu'il parlait avec une femme ».

Le paysage à l'arrière-plan évoque celui des œuvres vénitiennes de la fin du XV^e siècle et du XVI^e siècle dont Rembrandt possédait plusieurs exemples.

62



Le Bon Samaritain

1633

Eau-forte, burin et pointe sèche ; état IV/IV

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-140

Une scène nocturne sur le même sujet de Jan van de Velde II (1593-1641) a inspiré Rembrandt. Comme cet artiste, il suit une vieille tradition qui dévie du texte biblique : le Samaritain paye l'hôte à son arrivée à l'auberge et non le lendemain à son départ.

Le chien déféquant au premier plan a été l'objet de nombreux commentaires : exemple d'anticlassicisme de Rembrandt, commentaire sur l'humilité chrétienne qui ne doit pas s'offusquer des fonctions naturelles, impureté bestiale par opposition à la pureté de l'eau tirée du puits...

63



Le Retour du fils prodigue

1636

Eau-forte ; état I/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-141

Rembrandt s'inspire ici d'une xylographie de Dirck Volckertz Coornhert (1522-1590) d'après Maerten van Heemskerck (1498-1574) vers 1548, mais y infuse un sens de l'émotion bien plus vrai. Le groupe central, mis en valeur par la zone presque vide à gauche, dégage une profonde émotion et une grande présence. Rembrandt crée une scène d'un naturalisme saisissant : le spectateur a l'impression d'assister à un événement qui vient de se dérouler, le fils vient de lâcher son bâton, et l'on entendrait presque le dialogue échangé entre les deux hommes. À droite, comme souvent, Rembrandt anticipe la suite de l'histoire avec la présence d'un serviteur apportant de nouveaux vêtements pour le fils prodigue.

Rembrandt a gravé cette image au verso d'un cuivre, aujourd'hui conservé au Museum Het Rembrandthuis à Amsterdam, utilisé pour une illustration d'un ouvrage mathématique, *Descubrimientos geométricos*, de Juan Alfonso de Molina Caro en 1598 [1].

[1] Pierrette Jean-Richard, *Rembrandt : gravures et dessins de la collection Edmond de Rothschild et du Cabinet des Dessins*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 16 mars 2000 – 19 juin 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, cat. 14.

64



La Résurrection de Lazare, grande planche

Vers 1632

Eau-forte et burin ; état VII/IX

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2009-110

Cette grande estampe, l'une des plus théâtrales de Rembrandt, est à mettre en relation avec la peinture qu'il réalise à la même époque sur le sujet et aujourd'hui conservée au Los Angeles County Museum of Art, et celle de son condisciple Jan Lievens (1607-1674), à laquelle l'estampe répond peut-être. L'encadrement marqué de la gravure l'apparente d'ailleurs à une peinture, de même que les forts contrastes de clair-obscur, très picturaux. Pour les obtenir, Rembrandt a mordu profondément sa plaque à certains endroits pour obtenir des noirs profonds, tandis qu'à d'autres il n'a gravé que de très fines lignes, peu mordues. Celles-ci disparaissent au fur et à mesure des impressions et à partir du 6^e état la plaque a dû être retravaillée pour y remédier.

65



La Résurrection de Lazare, petite planche
1642

Eau-forte avec quelques touches de pointe sèche ; état II/II

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2009-62

Réalisée une dizaine d'années après la grande planche sur le même sujet, le parti pris de Rembrandt pour représenter cette scène a changé du tout au tout. Rien de grandiloquent ici, même si les réactions d'étonnement des spectateurs demeurent, l'échelle est plus humaine et le geste du Christ plus en retenue. Peut-être plus en accord avec le texte de l'évangile (Jean 11, 32-44) où Jésus est troublé par le manque de foi initial de Marthe et Marie et répugne à accomplir le miracle.

66



Jésus prêchant et guérissant les malades, dit La Pièce aux cent florins

Vers 1648

Eau-forte, pointe sèche et burin ; état II/IV

Musée Jenisch Vevey – Cabinet cantonal des estampes, collection du Musée Alexis Forel, inv. MAF-0063

Dans une lettre du 9 février 1654 à l'évêque de Bruges Karel van den Bosch (1597-1665), le peintre et graveur Jean Meyssens (1612-1670) d'Anvers signale qu'une gravure de Rembrandt représentant Jésus guérissant les malades s'est vendue plusieurs fois pour 100 florins et plus en Hollande, une fortune à l'époque. La nature remarquable de la gravure, une des réalisations les plus grandioses du maître du point de vue de la technique et de la composition, est donc reconnue très tôt par ses contemporains, quelques années à peine après sa réalisation. C'est dans le journal de Zacharias Conrad von Uffenbach (1683-1730), à la date du 1^{er} mars 1711, que pour la première fois cette gravure est appelée *La Pièce aux 100 florins*, titre qui lui restera.

Cette estampe, parmi les plus recherchées de Rembrandt, notamment dans ses premiers tirages, a été victime de son succès. La plaque de cuivre est passée de mains en mains, retravaillée de manière grossière pour en continuer les tirages, puis découpée par son propriétaire Guillaume Baillie (1723-1810) en quatre morceaux pour en tirer des épreuves séparées.

La figure du Christ au centre, est éclairée en plein et se détache sur un fond sombre. Les rayons de son auréole repoussent les ténèbres qui s'étendent derrière lui.

Rembrandt représente littéralement le Christ comme « lumière du monde ». Sur sa tunique immaculée se découpe l'ombre du profil et des mains jointes de la veille femme suppliante agenouillée à ses pieds. Rembrandt donne ainsi, en un résumé fulgurant, une traduction plastique de la mission rédemptrice du Christ.

Les personnages représentés sur cette estampe sont de tous âges, sexes, conditions et origines et témoignent ainsi de l'universalité de la mission du Christ.

Pour Rembrandt, les sermons du Christ s'adressent à tous, et en particulier à celui qui regarde cette scène et prend ainsi sa place parmi les personnages l'écoutant.

Au temps de Rembrandt, le passage de l'évangile de Matthieu illustré ici est sujet à controverse. En effet, il fournit le seul fondement biblique permettant d'argumenter pour ou contre le baptême des enfants. L'Église réformée, à la suite de Calvin, estime que le geste du Christ n'est pas vide de sens et y voit la sanctification du baptême des enfants, et se sert de ce passage contre les anabaptistes qui refusent le baptême des enfants. D'un autre côté, les mennonites voient dans ce même texte une justification pour ne pas baptiser les enfants.

67



Le Denier de César

Vers 1634

Eau-forte avec quelques touches de pointe sèche ; état I/IV

Legs Élisabeth Bodmer, 1912

MAH, inv. E 90-5

La scène se déroule dans le Temple de Jérusalem, dans la cour des Gentils [1]. Ce passage de l'évangile, relativement peu représenté, sert souvent de justification à la division des responsabilités entre autorités séculières et religieuses, et à l'obligation des membres des Églises de payer l'impôt séculier.

[1] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 255.

68



Jésus chassant les marchands du Temple

1635

Eau-forte avec quelques touches de pointe sèche ; état II/IV

Ancien fonds

MAH, inv. E 90-9

Pour un amateur du XVII^e siècle, cette scène des évangiles renvoie à divers conflits théologiques. Érasme et Calvin la commentent en relation avec la corruption du clergé et le besoin de purifier l'Église de l'époque. Dans les Provinces-Unies elle est associée à la victoire des contre-remoutrants contre leurs adversaires, les remoutrants, deux courants du calvinisme, au synode de Dordrecht en 1618, etc. Comme souvent, Rembrandt tire son inspiration d'une œuvre existante. Il reprend ici la figure du Christ, inversée, de la xylographie de Dürer sur le même sujet dans sa suite de la *Petite Passion* vers 1508-1509.

69



L'Agonie dans le Jardin

Vers 1652

Eau-forte et pointe sèche ; état I ou II/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-142

Rembrandt choisit une vision humaniste de cette scène, où l'ange reconforte le Christ physiquement (la tradition iconographique le représente plutôt dans le ciel) avec une grande tendresse. Les apôtres dorment en bas à gauche, tandis qu'au loin s'avance la troupe de soldats menée par Judas. Le sujet de cette estampe a une signification très différente pour un public catholique ou protestant à l'époque. Pour les uns ce passage de l'évangile souligne l'autorité de la prêtrise (l'ange porte normalement un calice) et donc l'obéissance due à l'Église, tandis que pour les autres, la soumission du Christ à sa destinée démontre l'inviolabilité du plan de Dieu [1].

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, cat. 49.

70



La Crucifixion, petite planche

Vers 1635

Eau-forte ; état I/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-146

Il s'agit de la plus petite des trois estampes que Rembrandt consacre à la crucifixion. La composition, en particulier le grand vide de la partie supérieure droite, attire l'attention sur la diagonale invisible créée par l'échange poignant de regards entre le Christ et sa mère, effondrée de douleur. Plutôt que la description d'un moment précis du récit de la crucifixion, Rembrandt offre un support de méditation au spectateur.

71



Jésus crucifié entre les deux voleurs, planche ovale

Vers 1641

Eau-forte et pointe sèche ; état III/III

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843

MAH, inv. E 2008-132

Seule gravure de format ovale de Rembrandt, cette crucifixion semble représenter le moment où le bon larron s'adresse au Christ (Luc 23, 40-43). Les deux hommes debout de dos à gauche pourraient être Nicodème et Joseph d'Arimatee qui interviennent dans la descente de croix et la mise au tombeau, les épisodes suivant du récit de la Passion. Le Christ, au centre, resplendit dans un rayon de lumière, utilisé par Rembrandt pour souligner sa divinité.

72



Édité par Frans Carelse
Actif à Amsterdam entre 1665 et 1683
La Crucifixion, dit Les Trois Croix
1653
Pointe sèche et burin ; état V/V
Fondation Jan Krugier, inv. JK 6179

Cette impressionnante crucifixion est un des chefs-d'œuvre de l'œuvre gravé de Rembrandt. Réalisée à l'origine entièrement à la pointe sèche - une première pour une estampe d'une telle taille - Rembrandt tire une cinquantaine d'épreuves des trois premiers états avant de retravailler entièrement la plaque, trop usée. Il n'efface pas la composition, mais la recouvre avec de nouveaux traits de pointe sèche et de burin, d'où ces zones très sombres où les personnages sont à peine visibles et moins modelés, et cette atmosphère oppressante et dramatique.

Dans cette nouvelle version, Rembrandt illustre le moment juste avant la mort du Christ et les bouleversements cosmiques qui l'entourent (les ténèbres qui se répandent, la terre qui tremble...) d'après l'évangile de Matthieu. Le personnage énigmatique à cheval, coiffé d'un couvre-chef Renaissance, est inspiré d'une médaille de Pisanello (vers 1395-vers 1455) représentant Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444). Il pourrait s'agir de Ponce Pilate ou d'un personnage symbolisant le refus de la grâce offerte, car il paraît indifférent à l'événement, regardant droit devant lui.

73



Avec Jan Georg van Vliet
Leyde ?, vers 1600-1610 — Leyde, 1668
La Descente de Croix
1633
Eau-forte et burin ; état VI/VIII
Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-223

La collaboration entre Rembrandt et Jan Georg van Vliet (vers 1600/1610 – 1668) s'étend de 1631 à 1636. Celui-ci exécute une dizaine de gravures de reproduction d'après des peintures de Rembrandt réalisées entre 1628 et 1631 et participe conjointement avec l'artiste à la réalisation de deux grandes estampes : cette *Descente de Croix* et *Le Christ devant Pilate*. Celle-là est une variation sur une peinture du même sujet peinte en 1633 pour le stadhouder Frederik Hendrik (1584-1647) aujourd'hui à l'Alte Pinakothek de Munich. La gravure semble avoir été principalement réalisée par van Vliet et retouchée par Rembrandt. Une première plaque de la même composition avait été réalisée mais un accident lors de la morsure avait endommagé le fond et l'oeuvre avait dû être refaite à nouveau sur une nouvelle plaque.

74



La Descente de Croix, esquisse

1642

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888

MAH, inv. E 2008-147

Les quatre descentes de Croix gravées par Rembrandt sont très différentes. Celle-ci traduit sa maîtrise de la technique de l'eau-forte. La liberté avec laquelle il grave directement la plaque, campant des personnages en quelques traits, confère à sa gravure l'aspect d'une esquisse. Cette représentation, où le décor est quasiment absente, se concentre sur les personnages.

75



La Descente de Croix au flambeau

1654

Eau-forte et pointe sèche ; état I/IV

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 90-8

Avec *La Présentation au Temple*, *manière noire*, *Jésus mis au tombeau* et *Les Pèlerins d'Emmaüs*, *grande planche*, de mêmes taille et format, cette gravure pourrait avoir fait partie d'une série. La scène est très différente des autres descentes de Croix gravées par Rembrandt : l'action se déroule de nuit, conformément aux Écritures et l'action principale n'est plus centrale, mais décalée à gauche, ne laissant plus voir la croix en entier. La seule source de lumière provient de la torche portée par l'homme au pied de la croix, qui éclaire le point central du drame : la main qui émerge de l'obscurité s'apprêtant à soutenir la tête du Christ et qui dirige ainsi le regard vers son visage.

76



Jésus porté au tombeau

Vers 1645

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-137

Le moment transitoire où les disciples apportent le corps du Christ à son tombeau est peu souvent représenté. Les personnages à l'arrière-plan au sommet de la falaise, sans doute des spectateurs de la crucifixion curieux de voir la suite, observent la scène.

77



Jésus mis au tombeau

Vers 1654

Eau-forte, pointe sèche et burin ; état IV/IV

Don inaliénable de la famille Cuendet
Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet
& Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0146

La Présentation au Temple, manière noire, La Descente de Croix au flambeau, Les Pèlerins d'Emmaüs, grande planche et cette œuvre, de mêmes taille et format, pourraient avoir constitué une série. Cette splendide scène nocturne à l'atmosphère recueillie témoigne de l'habileté de Rembrandt à jouer de la blancheur du papier pour répartir les lumières.

La composition, et en particulier l'architecture, s'inspire d'un dessin de Polidoro da Caravaggio que Rembrandt possédait (Harvard, Fogg Museum) et dont il avait fait une copie (Harlem, Teylers Museum).

78



Les Pèlerins d'Emmaüs, petite planche
1634

Eau-forte et pointe sèche ; état unique

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-143

Rembrandt grave deux fois le repas des pèlerins à Emmaüs à vingt ans d'écart. Dans cette version de jeunesse, le Christ de profil irradie de lumière. Le chien à droite, placé de biais, sert d'entrée visuelle dans l'image et ajoute une touche réaliste, permettant d'ancrer le miracle dans la vie quotidienne des Hollandais du XVII^e siècle. On peut y voir aussi un symbole de l'ancienne loi (alliance de la chair) par opposition à la nouvelle loi, représentée par le Christ (alliance de l'esprit) [1].

[1] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 317.

79



Les Pèlerins d'Emmaüs, grande planche
1654

Eau-forte et pointe sèche ; état II/V

Legs Jean-Jacques Burlamaqui, 1748, dépôt de la Bibliothèque de Genève, 1843
MAH, inv. E 2008-138

Cette estampe pourrait faire partie d'une série avec *La Présentation au Temple, manière noire*, *La Descente de Croix au flambeau* et *Jésus mis au tombeau* qui ont toutes à peu près les mêmes dimensions et formats.

Dans cette représentation du repas à Emmaüs, la figure du Christ, sous un baldaquin, se détache sur un encadrement rectangulaire et fait écho à celle de *La Cène* de Léonard de Vinci, dont Rembrandt avait fait un dessin (New York, Metropolitan Museum) d'après une gravure. Rembrandt suggère ainsi le parallèle théologique entre les deux événements, renforçant les implications eucharistiques du miracle à Emmaüs [1]. La composition d'une simplicité classique tranche avec l'agitation baroque de la gravure de 1634 sur le même sujet.

L'aubergiste, ou le domestique, interrompu dans sa descente incarne le choix crucial offert au non-converti : rejeter ou non le Christ [2]. Tandis que les feuillages à droite, en ouvrant la scène sur le monde extérieur, pourraient signifier que la réincarnation du Christ s'adresse au monde ou bien la promesse d'une nouvelle vie [3].

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, p. 16.

[2] Lloyd DeWitt, Blaise Ducos, Georges S. Keyes (dir.), *Rembrandt et la figure du Christ*, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 18 avril 2011 – 18 juillet 2011 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 3 août 2011 – 30 octobre 2011 ; Detroit, Detroit Institute of Arts, 20 novembre 2011 – 12 février 2012, Paris : Louvre ; Milan : Officina Libraria, 2011, p. 83.

[3] *Ibid.*, p. 14 et 83.

80



Jésus apparaissant à ses disciples
1656

Eau-forte ; état unique

Don inaliénable de la famille Cuendet

Musée Jenisch Vevey - Cabinet cantonal des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, inv. FWC&ASP-1978-0148

Autrefois identifiée comme le Christ guérissant les malades, ou l'incrédulité de saint Thomas ou encore la transmission de la Loi, cette scène est aujourd'hui réinterprétée comme la première apparition du Christ aux apôtres à Jérusalem.

81



Pierre et Jean à la porte du Temple

1659

Eau-forte, burin et pointe sèche ; état V/VI

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-130

Cette estampe est la dernière gravure à sujet religieux réalisée par Rembrandt.

L'action se déroule dans la cour du Temple de Jérusalem dont Rembrandt représente divers éléments à l'arrière-plan tirée des descriptions de la Bible, des textes de Flavius Josèphe (vers 37/38 – vers 100) et peut-être aussi des tentatives de reconstitutions parues dans des ouvrages érudits au XVII^e siècle [1].

Selon les interprétations, les deux personnages adossés à la colonne à gauche sont le grand prêtre et le gardien du Temple ou bien deux juifs modernes, descendants des Hébreux, non convertis.

[1] Charles M. Rosenberg, *Rembrandt's Religious Prints : the Feddersen Collection at the Snite Museum of Art*, Bloomington : Indiana University Press, 2017, cat. 66.

82



La Lapidation de saint Étienne

1635

Eau-forte avec quelques touches de burin ; état III/IV

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888
MAH, inv. E 2008-148

Sujet de sa première peinture datée connue en 1625 (Lyon, Musée des Beaux-Arts), la représentation du premier martyr chrétien pourrait faire écho à un événement politique contemporain : l'exécution de Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619) avocat des États de Hollande et remontrant. La même année Rembrandt exécute le portrait de Jan Uytenbogaert, l'auteur de la *Remontrance* soumise aux États de Hollande en 1610, qui donne son nom au mouvement des remontrants, partisans d'un calvinisme assoupli où la grâce divine peut, dans une certaine mesure, dépendre de la foi et des œuvres du croyant et non de la seule prédestination. Leurs adversaires, les contre-remontrants, sont partisans d'un calvinisme strict, qui subordonne exclusivement le salut à la seule décision divine. Bien que les États généraux aient promulgué un édit tolérant les deux courants, le conflit se poursuit et devient politique. Les remontrants sont finalement vaincus, exécutés, emprisonnés ou exilés.

83



Le Baptême de l'eunuque
1641

Eau-forte et quelques touches de pointe sèche ; état II/IV

Don de Fanny Scherer en mémoire de son frère François Scherer, 1888
MAH, inv. E 2008-133

Le sujet, tiré des Actes des apôtres, est très populaire aux Pays-Bas au XVII^e siècle où il en existe de nombreuses représentations peintes et gravées. En effet, l'épisode met en valeur la foi de l'eunuque et l'importance du baptême, un des deux sacrements, avec la communion, retenu par le protestantisme. Le cavalier au costume et aux armes orientales rappelle la fascination de Rembrandt pour ces éléments qu'il collectionne.

84



La Mort de la Vierge

1639

Eau-forte et pointe sèche ; état IV/V

Ancien fonds

MAH, inv. E 2008-222

Cette gravure à la composition baroque grandiose est un bon exemple de la façon dont Rembrandt, dans un but commercial, crée des images religieuses acceptables pour des publics de confessions différentes. Le sujet, tiré de la *Légende dorée*, et dont la composition fait écho à la célèbre xylographie de 1510 d'Albrecht Dürer (1471-1528) et à un vitrail de l'Oude Kerk d'Amsterdam d'après un dessin de Dirck Pietersz. Crabeth (vers 1510/1520 – 1574), paraît s'adresser avant tout aux amateurs catholiques. Néanmoins, ainsi qu'il l'a été démontré récemment [1], Rembrandt en atténue les accents catholiques : il ne représente pas les éléments associés aux rituels catholiques de la mort (seau et goupillon, chandelle) et présente la Vierge sous les traits d'une femme âgée et malade (il s'est notamment inspiré des esquisses faites de sa femme Saskia durant sa maladie), au chevet de laquelle se trouve un médecin. Plutôt qu'une scène qui anticipe l'Assomption, Rembrandt nous offre un exemple de « bonne mort », apaisée par la foi de la mourante et des assistants, et donc une lecture œcuménique d'un sujet catholique, qui peut ainsi également répondre aux attentes d'un public protestant.

La partie supérieure de l'estampe est à peine esquissée, renforçant la sensation d'immatérialité de l'enfant Jésus et des anges prêts à accueillir l'âme de la Vierge dans la gloire divine.

[1] Shelley Karen Perlove, Larry A. Silver, *Rembrandt's Faith : Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park : Pennsylvania State University Press, 2009, p. 46-50.