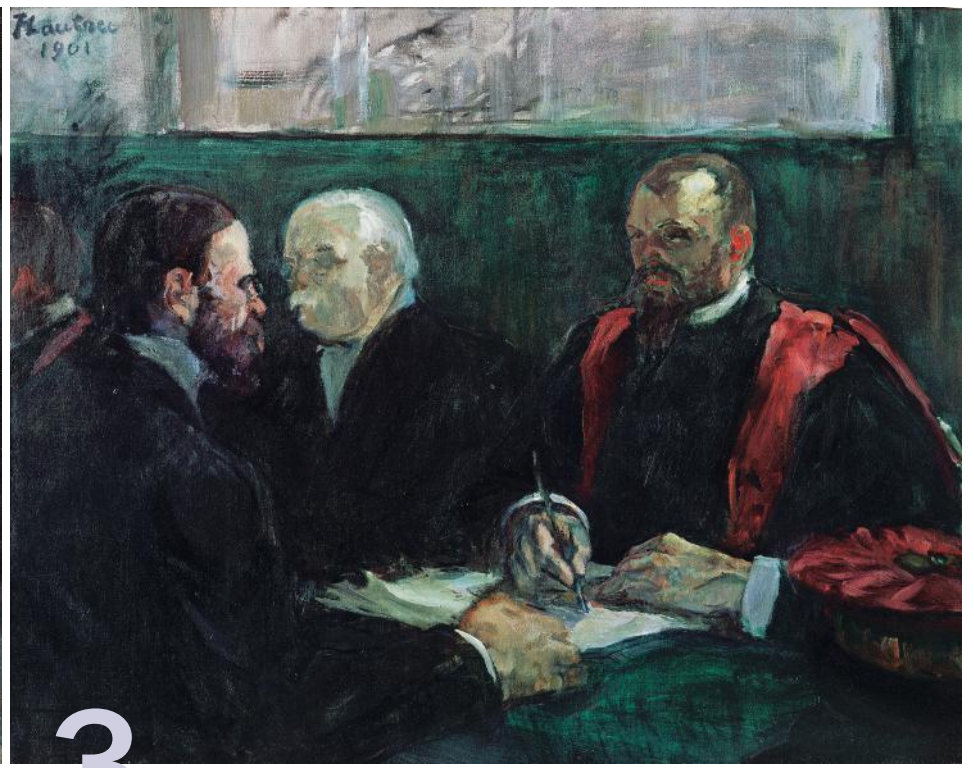




1.



2.



3.

Les œuvres tardives

1899-1901

1. *La gitane*, Théâtre Antoine, 1900, Huile sur carton
 2. *Messaline*, 1900, Huile sur toile
 3. *Un examen à la faculté de Paris*, 1901, Huile sur toile

1. 2. LE THÉÂTRE

Henri de Toulouse-Lautrec fréquente les théâtres les plus divers, de la Comédie Française aux salles d'avant-garde. En 1893, Lautrec reprend le thème de la loge, traité dès 1889, et le conçoit comme un lieu de spectacle inversé. Dans *La loge au mascaron doré*, il propose une lecture de la comédie humaine, sans détail ni contenu anecdotique. Il transcrit des personnages inquiétants, voyeurs et énigmatiques avec un cadrage audacieux et l'utilisation de couleurs fortes et expressives. Cet univers confiné et saturé traduit l'artificialité de la société bourgeoise et aristocratique en cette fin du XIX^{ème} siècle. Il saisit également les acteurs et les artistes sur scène ou en coulisse : René Maw Weill (1868-1952), dit *Romain Coolus*, romancier, auteur dramatique et scénariste, Marthe Mellot en une posture spontanée et expressive dans l'étude préparatoire de l'affiche du drame de Jean Richepin, "*La Gitane*". En 1897, il capte l'intensité du visage de Berthe Bady. La concision du style et des formes permet à Lautrec de fixer l'image de l'actrice d'origine belge, considérée au tournant du siècle comme l'une des grandes comédiennes de son temps.

Lautrec restitue la complexité du monde scénique, ses ombres et ses lumières. Il rend compte des exagérations inhérentes à l'univers théâtral par l'acuité de son trait et par la représentation graphique qu'il en fait. Entre la mi-décembre 1900 et le 16 avril 1901, il peint Thérèse Ganne sous les traits de *Messaline*, la troisième épouse de l'empereur romain Claude dont la conduite scandaleuse finit par provoquer sa perte. L'atmosphère de luxe en adéquation avec le thème de la pièce, servie par une mise en scène suggestive et des décors appropriés, fascine Lautrec. Il propose six peintures évoquant cette pièce programmée au "Grand Théâtre de Bordeaux", dans lesquelles sa manière évolue, la ligne laissant place à une matière picturale plus présente faite d'aplats rouges et verts sombres, caractéristiques de ses œuvres tardives.

3. LE MILIEU MÉDICAL

Dès son plus jeune âge, de constitution fragile, Henri de Toulouse-Lautrec fréquente le milieu médical. À partir de 1887 jusqu'en 1891, il le découvre de manière différente en cohabitant avec Henri Bourges, docteur en médecine, au n° 19 de la rue Fontaine où il croise les docteurs Würtz, Delaunay et Baumgarten. Mais c'est son cousin, Gabriel Tapié de Céleyran, venu à Paris en 1891 continuer des études de médecine commencées à Lille, qui introduit Lautrec dans le milieu médical. Interne dans le service du docteur Jules-Emile Péan (1830-1898) de 1891 à 1895, puis son assistant à l'hôpital international créé par le chirurgien jusqu'en 1898, Gabriel Tapié de Céleyran ouvre les portes de la faculté de médecine à son cousin chaque samedi matin, ce qui permet au peintre d'exécuter de nombreux croquis et des peintures représentant Péan en train d'opérer. En juin 1901, Lautrec entreprend le portrait du professeur agrégé Robert Würtz (1858-1919), ami de longue date. Lautrec cerne la personnalité de son modèle en traduisant sa forte carrure, l'attitude rigide du corps et l'expression sévère du visage. Cette huile sur carton est une étude préparatoire pour *Un examen à la faculté de médecine*, où la pose de l'homme au premier plan est inversée. Il s'agit de la reconstitution imaginaire de la soutenance de thèse de son cousin Gabriel Tapié de Céleyran qui a lieu le 15 mars 1899, moment où Lautrec est interné dans la maison de repos du docteur Sémelaigne à Neuilly. Si Robert Würtz fait réellement partie du jury, Lautrec remplace les autres membres et place, face à son cousin, le docteur Alfred Jean Fournier connu pour ses recherches sur la syphilis et l'alcoolisme, en écho peut-être à son état de santé. Dans ses dernières œuvres, la manière de Lautrec évolue : la couleur prend le pas sur le trait, la matière picturale s'épaissit, la palette s'assombrit. La frontalité et l'horizontalité de la scène, le point focal centré sur la feuille blanche, la déformation des mains et le grossissement exagéré des bras au premier plan font de cette œuvre ultime non pas un tableau testament, mais le témoignage d'une nouvelle manière où déformation et langage émotionnel vont de pair.