

Utrillo

TEXT BY ALFRED WERNER



125 REPRODUCTIONS
WITH 48 IN LARGE FULL COLOR

禁無断転載

本書の原著作権は Harry N. Abrams Inc.,
New York にあり日本における独占版權は
美術出版社に帰属します (1981. 11)

©

UTRILLO

(日 本 語 版)

1981. 11. 1 初版

1991. 9. 30 3版

解	説	ALFRED WERNER
		SABINE REWALD
訳	者	幸 ^{さち} 田 ^た 礼 ^{れい} 雅 ^ま
発	行	者 大 下 敦
組	版	三和印刷株式会社
カ	ラ	ー 印 刷 光村印刷株式会社
本	文	印 刷 岡部印刷株式会社
グ	ラ	ヒ ア 印 刷 三共グラフィック株式会社
製	本	和田製本工業株式会社

発 行 所 株式会社 美術出版社

東京都千代田区神田錦町2-36 編 401-1016

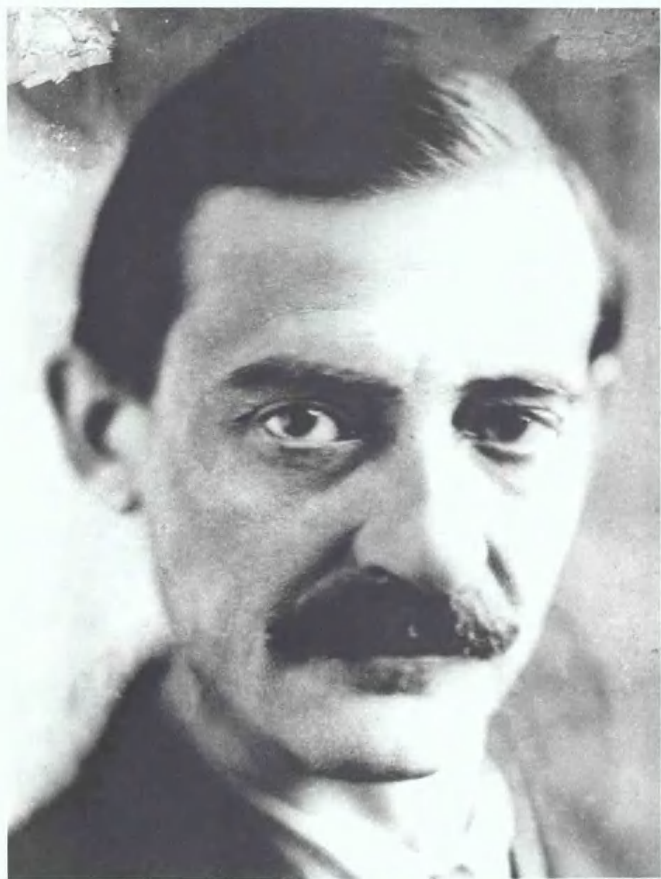
TEL 3334・7450(代) 電 33 東京5-166740

郵便番号: 101

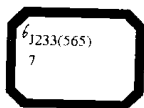
Printed in Japan

ISBN4-568-16051-0 C3371

U T R I L L O



モリス・ストリド



Maurice

UTRILLO

ALFRED WERNER

AND

SABINE REWALD

幸田札雅訳



美術出版社

UTRILLO: text by ALFRED WERNER, SABINE REWALD

All rights reserved in all countries by Harry N. Abrams
Inc., Publishers, New York

Japanese copyright © 1981 by Bijutsu Shuppan-sha, Tokyo

目次

モーリス・ユトリロ	アルフレッド・ヴェルナー 9
略年譜	49
図版	アルフレッド・ヴェルナー, サビース・リウォルド 55
参考文献	153

図版

1 モンマニエの屋根 国立近代美術館, ジョルジュ・ボンビドー・センター, パリ	56
2 サン＝ドニの運河 ブリヂストン美術館, 東京	58
3 サン＝ドニの大型宴 チューリッヒ美術館	60
4 ゴブラン織物工場 アレクシス・ルーイット夫妻蔵, ニューヨーク	62
5 モンマニエの庭 国立近代美術館, ジョルジュ・ボンビドー・センター, パリ	64
6 ベルリオーズの家とアンリ四世の狩小屋 オンタリオ美術館, トロント	66
7 ラ・ボルト・サン＝マルタン テート・ギャラリー, ロンドン	68
8 ヴィルタヌーズの教会 クンストハーレ, ブレーメン	70
9 ルノワールの庭 グレゴワール・アンド・アレクサンダー・ターナポール蔵, ニューヨーク	72
10 ラ・ジョンキエール街 アレクス・ヒルマン・ファミリー財団, ニューヨーク	74
11 郊外風景 個人蔵, パシフィック・パリセーズ, カリフォルニア	76
12 アベス街 個人蔵	78
13 パリのノルヴァン街 ブルックリン美術館, ニューヨーク, フランク・L. パボット・アンド・カール・H. ド・シルヴァー財団	80
14 サンノワの風車 パールズ・ギャラリー, ニューヨーク	82
15 パリのラヴィニャン街の光景 メトロポリタン・ミュージアム・オブ・アート, ニューヨーク, アレクサンダー・アンド・グレゴワール・ターナポール蔵, 1970年	84
16 モンマニエの教会 デンヴァー美術館, ヘレン・ディル・コレクション	86
17 ダンス・ホール・ミューゼット ポール・サンブリーナ夫人蔵, ニューヨーク	88
18 ラ・ビエーヴル パールズ・ギャラリー, ニューヨーク	90
19 サン＝ティエールの教会 テート・ギャラリー, ロンドン	92
20 コタン小路 国立近代美術館, ジョルジュ・ボンビドー・センター, パリ	94
21 テルトル広場 テート・ギャラリー, ロンドン	96
22 テルトル広場 オールブライト・ノックス・アート・ギャラリー, バッファロー	98
23 モン＝スニ街 国立近代美術館, ジョルジュ・ボンビドー・センター, パリ	100
24 村の結 グラスゴー・アート・ギャラリー・アンド・ミュージアム	102
25 シャトー・ブラン ミュゼウム・オブ・アート, ロード・アイランド図案学校, プロヴィデンス, 匿名による寄贈	104

26	ブルターニュの燈台 個人蔵	106
27	モン＝スニからモンマルトルへ 国立近代美術館, ジョルジュ・ボンビドー・センター, パリ	108
28	ベルヴィル街 ブルックリン美術館, ニューヨーク, ローラ・L. パーンズ遺贈	110
29	ノルヴァン街 クンストハウス, チューリッヒ	112
30	シャルトルの聖堂 アレクサ・ルーイット夫妻蔵, ニューヨーク	114
31	サン＝セヴランの教会, ナショナル・ギャラリー・オブ・アート, ワシントン, D. C., チェスター・デール・コレクション	116
32	アスニエールの街路 ネルソン・ギャラリー＝アートキンス・ミュージアム, カンサス・シティ, ミズリー, 「芸術友の会」寄贈	118
33	7月14日のナルトル広場 個人蔵	120
34	陸軍病院 ヨハネスブルグ・アート・ギャラリー	122
35	パリの街路 アート・インスティテュート・オブ・シカゴ, ヘレン・バーチ・パートレット記 念コレクション	124
36	シャルトルのギヨームの門 モントリオール美術館, 1937年購入, テンペスト財団	126
37	ダンクール広場のアトリニ塚 ヴルラフ＝リヒャルト・ムゼウム, ケルン	128
38	哲学者の塔 ボストン美術館, ジョン・T. スポールディング遺贈	130
39	ブレイクの教会 ミュゼウム・オブ・モダンアート, ニューヨーク, 匿名による寄贈	132
40	休日の広場 ジョスリン・アート・ミュージアム, オマハ	134
41	ブティ・パレ サン・フランシスコ・ミュージアム・オブ・アート	136
42	街景 ボストン美術館, ジョン・T. スポールディング遺贈	138
43	スタンの路 ミネアポリス・インスティテュート・オブ・アーツ, ジョージ・ハルビン夫人寄贈	140
44	ラパン・アジール 所在不明	142
45	モンマルトルのサクレ＝タール インディアナポリス美術館, デラヴァン・スミス財団	144
46	サクレ＝タール, モンマルトル, サン＝リュスティック街 ボストン美術館, ジョン・T. ス ポールディング遺贈	146
47	ジャンヌ・ダルクの生家 メトロポリタン・ミュージアム・オブ・アート, ニューヨーク, ア ドレド・ミルトン・ド・グロート嬢 (1876-1967) 遺贈, 1967年	148
48	モンマルトルの風車 エドワード・M. バックウイン蔵, シカゴ	150

モーリス・ユトリロ



1. 1952年、69歳のエトリロ

ユトリロの研究者を待ちかまえているのは、さまざまな矛盾の山である。

たとえばこの生粋のバリジャンは（モンマルトルのある）18区のパリっ子の口調を完全に採りながら、7歳の時強引にもユトリロというスペイン系の名を正式名としてつけられた。

また、無数の美術館——パリの国立近代美術館、ロンドンのテート・ギャラリー、ニューヨークのメトロポリタン美術館と近代美術館、さらにドイツ、スイス、カナダその他の国の少くとも12以上の秀れた公的美術館——を訪れる人びとを驚倒させながら、この芸術家は現代芸術の多くの基準において無視されてきた。

さらにかれは、芸術上の局外者（いかなる流派、運動にも属さないという意味で）でありながら、数か国語の、そして40冊以上の書物において論じられてきた。

自分よりはるかに世智と教養をもつ少数の友人（ヴァマンク、バスキン、スーチン、ピカソ等）から賞讃されたこの画家を、一部の批評家は幼稚な小画家として排撃したのであった。

だが何よりも驚くべき矛盾は、ユトリロの生涯と作品の間に横たわる懸隔である。明るく静穏なその絵画、力と悲しみに満ち、ひとしとした静寂を湛えるその絵の世界は、それを創造した男の——病院と刑務所暮らしの時代に中断されつづけた——混沌たる生から移された世界であった。

思うにこれまで、人間ユトリロと二十世紀におけるかれの地位の完璧な理解を阻みつづけた最大の障壁は、かれの放浪癖である。もっともかれの場合、その放浪生活はアルコール中毒症のゆえに走った数々の乱行——本来なら目に余るはずの——をいっそう隠蔽するだけの役割は果たした。

言うまでもなく画家という職業自体が、かれを世間から隔絶した。ユトリロの変人ぶりは、かれの油彩を高値で買おうとする、あるいは既に買った人びとの間で、陶酔のみならず断ち難い恐怖の念をもって眺められた。1920年代にユトリロの絵を5万フラン以上で買った社交界の人びとも、かれがサロンに姿を現わせばおそらく恐れをなしたことであろう。瘦身の髪は乱れ、ドン・キホーテのような姿の着こなしはだらしく、目は血走り、声は発作性の大酒症から嘔れて聞き苦しかった。

とはいえ論ぜられるべきは、公人としてのユトリロの行動とかれの美術への寄与のいずれが重要であるか、という点である。たとえば過去三世紀、何万人という人びとがカラヴァッジオのあの鮮烈な絵画を、美術館や教会で賞讃してきた。だが史家の



2. モンマルトルのコレットー街におけるユトリロのアトリエ

領域を別とすれば、一体何人の人がこの画家の無法な生活について、またかれが犯した犯罪の記録について知っているだろう。これと較べればユトリロなど他愛もない、嘆かわしい自己破壊的性向をもった一人の不幸者にすぎない。目撃者の数は急速に減りつつあるが、それでも実際「モンマルトルの恐怖」としてかれを日にした記憶をもつ人は僅かに生き残っている。あるいはかれらは、「丘」に見苦しい格好で現われたその姿を覚えている人と語り合った経験ぐらいいはもっているのである。

1910年以前、モンマルトルの住人でもっとも噂の荷かった者といえば、スペイン人の名をもつ二人の男であった。即ちキュービズムの視覚的先覚者ピカソと、近隣の「悲し気な行まいの家」を描いたユトリロである。一時期、二人はごく近くに住んだことさえあった。ユトリロがいたコレットー街とピカソのラヴィニオン街とは僅かに数百ヤードしか離れていない。ピカソは何かの文人や画家と、俗に「洗滌船」といわれた、一群の工房からなる陋屋に1909年まで住んだ。二人の芸術家が顔を合わせたことは間違いない、時には芸術家や文学者と交じって同席することさえあった。そうした文人墨客が、自然した議論、歌、

酒の醗酵を求めて集まったのは、「ラバン・アジル」と呼ばれた小さなカフェで、それは当時のモンマルトルには欠くべからざる、一帯の村の集会所として役立っていた。

ところでこの二人の間の共通点とは何か。二人は一体何を語り合えたというのか。一方のマラガ出身の男は、鋭い機智と明瞭な頭脳の持主であるのにたいし、他方の「モンマルトル人」

の考えについて語ったが、もっとも好んで語った言葉はこうだった。「僕は気違いじゃない！僕はただ、アルコールに溺れているだけなんだ。」

にもかかわらず鑑定家がピカソの秀作とユトリロの秀作のいずれかを選ばねばならぬとしたら、選択は必ずしも容易ではないと感じたかもしれぬ。両者——ピカソとユトリロ——のいずれが知性的であるかということは問題外としても、詩人としてはユトリロが上であつたらう。ユトリロ擁護論はビエール・カルロ・サンチニの著書《近代の風景画》(ロンドンならびにニューヨーク、1972年、53ページ)において見事になされた。

「ユトリロ(の作品)が暗示する知的背景は、普通人のそれを超えるものではない。だがユトリロは詩人である。ある時は卑小極まりない、ある時は肅然たる壮麗な現実を描く淋しい孤独な詩人である。かれがパリと向かうとき、そこにはあたかもロザイ(オットー・ロザイ、1895年—1957年)がフロレンスに向かうと同じ趣きがある。二人の関係は決して表面上のものではないのだ。町は無数の光景において示されるが、それらの光景は、何としてもそこになくてはならぬといった風情を見せている。ユトリロには特別華やかな御立立は一切ない。壁、格子、群衆の往来、木立、燈柱、舗石、家並、寺院の尖塔、歩道、垣根、工場の煙突、大きな暗い窓々々、すべてはそれ自体の特殊な表情をもって作品中に収まっている。のみならず無数の対象も、感情と時には劇的效果によって彩られている。それらは時間の経過、生の衰退、ある時代や季節の教い難い憂愁を暗示している。コタンの袋小路であれ、古いモンマルトルであれ、ユトリロの心を動かした現実に我々が再会する時、どうしてもその絵の喚起力を思わずにはいられないのである。」

サンチニにたいして人が感謝するのは、かれが上記のような文脈においてロザイに言及したことである。とはいえ二人の伝記は決して似通ってはいない。ロザイはフロレンスの「モンマルトル的個性」とは言い難い。かれは若くして現代芸術の主流に入り、未来派やキュービストと盛んに交わった。だが比較的早い時期にかれは、これらの芸術規範の厳しきから身をひいた。かれがタスカンの町村を描きながら接近したのは、むしろ「素朴の人」つまりかれのバリの同輩「ユトリロ」の高度に詩的な手法であった(もっとも後者の作品をかれは知らなかったらしい)。

ロザイは、その作品からみて「今世紀のイタリア芸術」のいかなる通史に入れてもおかしくないが、ごく初期の作品を除い



3. 《モンマルトルの路》 1910—11年
カンヴァスに配合材 62.2×73.7 cm
トロド美術館、エンドワード・ド・ルモンド・レイベラ

はむしろ幼稚で、泥酔している時以外は内気な、寡黙な人間である。ガートルード・スタインのお気に入り「ピカソ」はかの女のサロンの寵児であるのにたいし、シュザンヌ・ヴァラドンの子息は引込み思案で、無骨で、男女を問わず僅かの親友がいなかったら新聞記者に追い回されつづけただろう。ピカソの方は何でも構わず手をつける(「いつかお前が『ミサを読んだ』と言うべき日が来たら、その言葉こそ私は信じましょう。』と語ったのは母親だった。それは、ものを書くことに惹かれた息子を知った時の言葉である)。これにたいしユトリロは、ひたすら街の情景や風景を描くばかりで、それも手もとの絵葉書や写真に頼ることが多い。ピカソは芸術や美術論なら殆ど何でも書き、かれのもののした立派な評論はそのまま一冊の本を埋めるほどに夥しい。ユトリロが遺したもののといえば、ほんの数ページの自伝——大半は母親への讃歌——と何篇かの詩文にすぎない。ユトリロはよく作家のフランシス・カルコに絵画や制作上



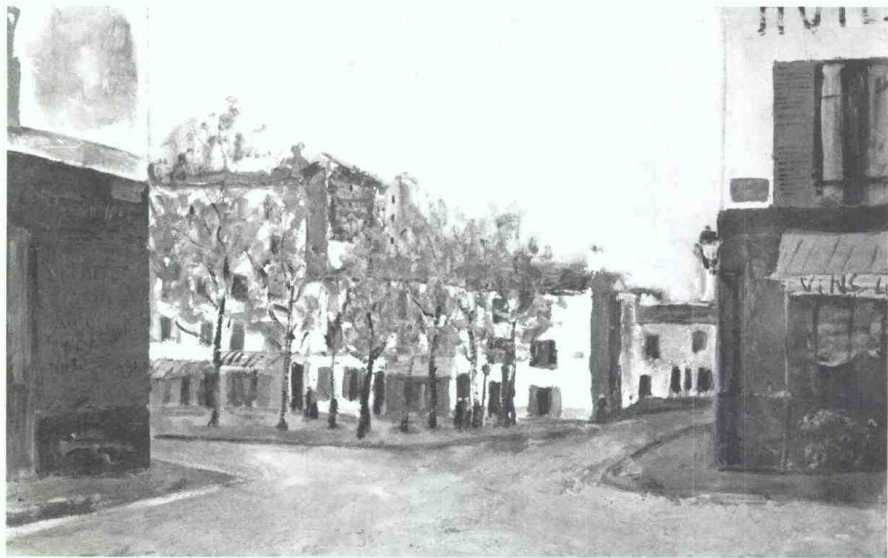
4. 『モンマルトルのノルヴァン街』 1939—40年頃 カンヴァスに油彩 46.4×55.9 cm ミュゼウム・オヴ・アート、カーネギー・インスティテュート、ビッグバード
チャールズ・J・ローゼンブルム遺贈、1974年

で一点として、その前衛芸術への参加の跡を明瞭に伝えはしない。ユトリロにいたっては『今世紀のフランス芸術』のあらゆる通史に入りながら印象派以後の新芸術にいかなる関心を抱いたとも知られていないのである。かれがこうした通史の仲間入りをするのは、孤高と紹介の写実主義者（カルコやその他の人との会話でも一度として『写実主義者などと自称したことはなかったが』）としてなのである。1910年以来、少しでも野心のある

青年なら殆ど例外なくピカソの主張に飛びつき、あるいは少くともかれとそのグループに接触をしようとした。そうしたさなか、ユトリロは自らの孤独な道を追っていた。カルコがユトリロの記録から引く次の記述は決定的な重みをもつ。

『あらゆる芸術において人間の感覚がまず先行し、いかなる美的体系、画法といえどもこの感覚の後につくるのである。』

同じ1880年代に生まれながら、ユトリロより長く存命した



5. 《モンマルトルのテラス広場》 1910—11年頃 板に油彩 31.8×72.7cm 個人蔵

のはピカソ、ブラックその他の人びとだった。第一次大戦より長い間フランスに——否すべての西欧世界に——理論と実験により君臨したのがこのグループだった。その間、同時代のエトリロはいかなる宣言も金科玉条ももつことなく、しかも、もっとも素朴な「モンマルトル人」よりもっとも観念的な哲学者にいたる数百万の人びとの注意を集めていた。

同様の例はフランスの芸術史においても存在する。このもう一人の局外者の場合も、その作品は最新の傾向を反映したり、前衛の代弁をしたりすることがなく、ある意味では退嬰的でさえあった。だがこの人物は「反動的」であるがゆえに得た芸術上の立場上、それほど苦しまなくとも済んだ。十八世紀の人びとが描いたのは——ロココ時代のもっとも成功した例を引くならば——高貴に影塚された、華麗な、繊細な美人たちであり、かれらはたとえばブーシェのように、ルイ十五世治下の生活や、フラゴナールのように優美で、甘美で、軽妙あるいは時

に極めてエロチックな主題を写した。しかるにこのロココの潮流に吞まれぬ一人の巨匠——シャルダンという——が局外者として存在したわけである。かれには他人がけととして持ち得ぬもの——平凡の中に埋もれた美への感覚、空間的な秩序にたいする明晰な感覚——があった。

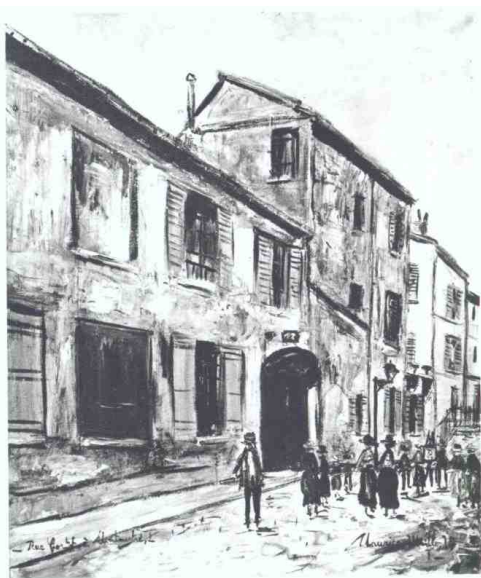
シャルダンはむしろエトリロよりはるかに多才な芸術家である。かれは、モンマルトル風景ばかりを描いた二十世紀の画家ほどに自分を限定し、日常の事物を小さなカンヴァスに描いてばかりはいなかった。にもかかわらず類推によって我々は、シュゼンヌ・ヴァラドンの息子が少くとも数年間、パリで一大ブームを生み出した理由を知り得る。即ち知性や幾何学とは無縁な、「流行遅れの」かれの絵が生んだ刺激は、シャルダンの極めて特異なリアリズムがまき起こした興奮——それはディドロほどの批評家やマルセル・ブルーストのような大作家の手放しの礼讃を呼んだ——とある意味で同質であった。

さらに類推をすすめるならば、人はブルーストのシャルダンにかんする試論（ブルーストは結局これを拡大し、『シャルダンとレンブラント』と題した）を読むことにより多くを得ることができる。あるいは次の引用において「ユトリロ」を「シャルダン」と置換え、両者の両題の相異を寛恕しつつ読むのも良い。

「もし今、そうしたすべてを見て美しいと思うならば、それはシャルダンがそこに描くに足る美を認めたからである。そしてかれは常に、見て美しいと思える以上、それは描いても美しいはずだ、と考えた。もし諸君がかれの絵の中の、たとえば室内で儲物をしている人とか、食料貯蔵室とか、台所とか、食器棚とかから喜びを得るとすれば、——何気なくとらえられ、瞬間から切離され、深められ、永遠化された喜び——は、かれが普段、実際に食器棚、台所、食料貯蔵室、部屋で儲物をする人を見て感じた喜びと同じなのだ。二つの喜びは実に分かち難く、ちょうどかれが最初の喜びでとどまり得ず、第二の喜びとして他人に分け与えようと努力したように、諸君もまた第二の喜びだけで満足し得ず、必然的に第一の喜びに帰ろうとするのだ。諸君は既にこれまで、無意識の段階で、ささやかな活動や静物を見ることによって得られる喜びを経験してきた。そうでなければ、シャルダンが、その卓抜な、有無を言わさぬ表現力によってその喜びを招来しても、諸君の魂の中にそれは湧き上がらなかったであろう。諸君の魂はシャルダンが到来し、諸君の心中にその喜びをとらえてくれるまで、つまり無意識のうえにのぼるまで待たねばならなかった。その時こそ諸君はそれを認め、初めてそれを堪能する。諸君はシャルダンを見、こう言い得る。『この絵は快適で、気持が良い。生き生きとして、本当に台所にいるようだ。』

と同時に諸君は、台所を歩きながら、一人こう言うこともできる。『この台所は趣きがあって、立派で美しい。まるでシャルダンの絵のようだ。』と。

シャルダンは一人の人間として、食堂で果物やコップに囲まれ、楽しんでいても良かった。だがかれは並外れて鋭い知覚の持主だった。かれの過剰な、強烈な喜びは滑らかな筆触、不滅の色となって溢れ、広がっていった。諸君は一人のシャルダンにならねばならぬ。——偉人としてのシャルダンではない。敗れて言うならばかれは、諸君がかれを受し、かれの現実に戻帰するから偉人なのだ。そうではなく——金属や磁器が生き物と化し、かれにそうしたように諸君に語りかけ



6. 《モンマルトルのコロンヌ街》 1931年
カンヴァスに油彩 65×53.9cm
ポール・ベトリダス・コレクション、パリ

てくようになるべきなのだ。』

残念ながらブルーストは——かれが芸術と文学について書いたのは1896年から1919年の間である——ユトリロに注意を向けることはなかった。もっともこの偉大な小説家は同時代の芸術を讀みながらモノをも越えることはなかった。それゆえよしんばかれがユトリロの作品を見たとしても、かれをお気に入り仲間に加えることはなかったであろう。むしろかれの態度は、アンリ・ルソーにたいするカミーユ・ピサロのそれに近かったかもしれない。ブルジョア階級を代表し、良識を具えたピサロは、讃嘆はしかねるが素朴なこの税関吏を弁護した。利口な連中は展覧会でルソーを見て、哄笑する。しかしこの不思議な絵の中には秀れた、強固な何かがある。つまりもっと真剣に、深く調べてみるべき何かが。そうピサロは感じた。

ユトリロの経歴は、友人でしばしば飲み友達となったアメデ