

Balzac and Diderot: Le Chef-D'œuvre Inconnu

Author(s): Margaret Gilman

Source: *PMLA*, Vol. 65, No. 4 (Jun., 1950), pp. 644-648

Published by: Modern Language Association

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/459659>

Accessed: 27-12-2018 08:05 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Modern Language Association is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *PMLA*

twentieth-century bard of Vienna, remains as a monument of our jagged, untr tranquil era, its magnificent onset, its repeated frustrations, its chaotic search for a more satisfactory solution of eternal problems.

Goethe, the last man of the Renaissance, gave us in *Faust* the final answer to the question posed by the Renaissance: how can an individual find complete self-realization? His answer was: in living for other individuals. Beer-Hofmann posed the question of our century: how can a people find complete self-realization? His answer was: in living for other peoples, in espousing a supra-national goal. When Goethe's answer will be translated into deeds by the individuals on this globe and when Beer-Hofmann's answer will be translated into actions by the nations of this earth, then peace will be assured and the Golden Age or the Messianic Era will be in sight.

SOL LIPTZIN

*City College,
New York 31, N. Y.*

2. BALZAC AND DIDEROT: *LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU*

IN the third published version of *Le Chef-d'œuvre inconnu*, which appeared in 1837 in Volume xvii of the *Études philosophiques*, Balzac made some very considerable additions to the original text.¹ These additions, totaling about one third of the story in its present form, are almost entirely devoted to the amplification of the painter Frenhofer's exposition of his theory of painting, barely suggested in the two earlier versions. Unparalleled anywhere else in Balzac's work in their vision and comprehension of art, these pages have given rise to some discussion. Spoelberch de Lovenjoul suggested that someone else, very possibly Gautier, had written them for Balzac.² Later François Fosca proposed Delacroix, rather than Gautier, as Balzac's collaborator.³ The fullest discussion of the problem is to be found in a doctoral dissertation by Mary Wingfield Scott, published in part in 1937.⁴ Scott shows convincingly that nowhere does Gautier's art criticism display the depth and insight that characterize the ideas which Balzac puts into Frenhofer's mouth. Taking up Fosca's suggestion, she adds a number of parallels between *Le Chef-d'œuvre inconnu* and Delacroix's *Journal* to those cited by Fosca. In addition, by a detailed study of the inserted material, she makes it clear that, whoever is responsible for the ideas it contains, Balzac himself must have worked it over very thoroughly in incorporating it into the earlier text.

The attribution of these ideas to Delacroix involves a difficulty which Scott is the first to admit. Very few of Delacroix's articles on painting had been pub-

¹ *Le Chef-d'œuvre inconnu* was first published in 1831, in *L'Artiste* (I, 319-322; II, 7-10), and was reprinted in the same year, with slight alterations, in Volume III of *Romans et contes philosophiques*.

² "Honoré de Balzac et Théophile Gautier," *Autour de Honoré de Balzac* (Calmann-Lévy, 1897), pp. 1-88.

³ "Les Artistes dans les romans de Balzac," *Revue Critique des Idées et des Livres*, xxxiv (1922), 150.

⁴ *Art and Artists in Balzac's "Comédie humaine"* (Univ. of Chicago Libraries, 1937).

lished by 1837, and in any case the parallels with Balzac are to be found in the *Journal* rather than in any of the articles published during Delacroix's lifetime. So if Balzac's ideas came from Delacroix, they must have been communicated to him either directly by Delacroix or by someone who had listened to the brilliant talk on art for which Delacroix was famous. Unfortunately there is no evidence of any intimacy between Balzac and Delacroix or anyone in Delacroix's circle, and Scott concludes:

Who this collaborator was remains a mystery. Both Gautier and Delacroix were brilliant talkers. As we have seen, Gautier's critical writings bear far less resemblance to the speculations of Frenhofer than do those of Delacroix. It is easy to imagine that in talking with Balzac, or in writing material for Balzac to remould for his own use, Delacroix' far-seeing comprehension of his art may have furnished the basis for the technical passages in *Le Chef-d'œuvre inconnu*.⁵

In view of the doubtful state of the question, I should like to suggest another source, this time a published one, for Balzac's ideas on art. It is to be found in an author whom both Balzac and Delacroix admired, and who may well have inspired the latter in some of his opinions on art: Diderot. The greater part of Diderot's art criticism, including the *Salons* of 1765 and 1767, the *Essai sur la peinture*, and the *Pensées détachées sur la peinture*, had been published well before 1837, and was easily available. It is hardly possible to read these works with *Le Chef-d'œuvre inconnu* in mind and not be struck by many a likeness. There are few close verbal parallels, but the resemblances, often in detail, between the ideas expressed, are so marked that I find it difficult to believe that they could be a matter of coincidence. In some cases they are so general that it would take impossibly long quotations from both Balzac and Diderot to bring them out fully, but the most striking can be shown by briefer quotations.

Frenhofer's ideas on painting are expressed in two scenes in the story, one in which he criticizes Porbus' painting of a saint to the artist, in the presence of the young Poussin, another in which he finally shows his own long-concealed painting, *La Belle-Noiseuse*, to the two. His first criticism of Porbus' picture is that it fails to imitate nature, to give the illusion of life:

Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie! Vous colorez ce linéament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre que l'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu! . . . Prrr! Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue!⁶

This is the criticism that Diderot constantly makes of the academically trained painter. He says, for example, in the first chapter of the *Essai sur la peinture*:

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature; mais il est d'expé-

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, ed. M. Bouteron and H. Longnon (Conard, 1912-40), xxviii, 7. All references to *Le Chef-d'œuvre inconnu* are to this edition.

rience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est. . . . Et ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés; et voulez-vous savoir ce que j'en pense? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours le même, pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequin par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature?⁷

Again in the *Pensées détachées* he insists: "L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés" (xii, 115).

Frenhofer goes on to say that Porbus' saint is "collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps" (xxviii, 7). In the *Salon de 1761* Diderot had made a similar criticism, also of a painting of a saint, Carle Van Loo's *La Madeleine dans le désert*: "Sa tête ne se détache pas assez du fond" (x, 110). Frenhofer continues: "Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau; l'espace et la profondeur manquent; cependant tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée; mais, malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie" (xxviii, 7). This recalls an even more severe criticism by Diderot, of a painting by Casenave, in the *Salon de 1765*: "Il n'y a point d'intelligence dans les tons de la couleur; point de dégradation perspective; point d'air entre les objets; l'œil est arrêté, et ne saurait se promener" (x, 329). Again Frenhofer says: "Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines et les fibrilles qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine" (xxviii, 7). Diderot had often noted the difficulty of making flesh seem lifelike: "c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste" (x, 471).

It is not a servile imitation of nature that Frenhofer would substitute for the *manière* of the academies. When Porbus protests "j'ai cependant bien étudié sur le nu cette gorge," Frenhofer breaks in: "La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète!" (xxviii, 9). And, in the same passage: "Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression" (xxviii, 10). Here is Diderot's conception of the "modèle intérieur," set forth in the *Salon de 1767*:

Convenez donc qu'il n'y a et qu'il n'y peut y avoir ni un animal entier subsistant, ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier. Convenez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veuillez vous faire portraitiste. [xi, 11]

⁷ Diderot, *Œuvres complètes*, ed. Assézat and Tourneux (Garnier, 1875-77), x, 464. All references to Diderot are to this edition.

and again in the *Pensées détachées*: “cette imitation, où en est le modèle? dans l’âme, dans l’esprit, dans l’imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l’auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur” (xii, 128–129).

In the same passage Frenhofer insists:

Nous avons à saisir l’esprit, l’âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets! les effets! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j’ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu’il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l’effet de la cause qui sont invinciblement l’un dans l’autre! [xxviii, 9]

This relation of cause and effect is discussed by Diderot in the first pages of the *Essai sur la peinture* (x, 461–462), and is constantly referred to in his criticism of individual paintings. In connection with this passage one may note too how frequently Frenhofer, like Diderot, compares the painter with the poet.

After criticizing Porbus’ painting, Frenhofer takes brushes and palette and begins to work on it himself, saying to Poussin: “vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d’un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l’air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse!” (xxviii, 12). This is the quality which Diderot admired so much in Chardin’s painting: “Comme l’air circule autour de ces objets!” (x, 299).

Later in the story, when Porbus and Poussin go to Frenhofer’s studio, the old painter describes to them his method, his handling of color and light and shade, in terms which constantly bring to mind Diderot’s chapter, “Du coloris, de l’intelligence des lumières, et du clair-obscur,” in the *Pensées détachées*. For example Frenhofer says:

Au moyen de demi-teintes et de glacis dont je diminuais de plus en plus la transparence, j’ai rendu les ombres les plus vigoureuses et jusqu’aux noirs les plus fouillés. . . . La nature comporte une suite de rondeurs qui s’enveloppent les unes dans les autres. . . . J’ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l’on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds. [xxviii, 17–18]

The procedure is that advised by Diderot:

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair; les teintes d’ombre et les demi-teintes d’ombre: système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière*, depuis le plus grand clair jusqu’à l’ombre la plus forte.

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette *dégradation* sur sa route.

Par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés; mais quel que soit celui des moyens qu’on emploie, la *dégradation* n’en subsiste pas moins, soit qu’on la fortifie, soit qu’on l’affaiblisse; soit qu’on la retarde, soit qu’on l’accélère. Dans l’art, ainsi que dans la nature, rien par saut. [xii, 108]

Finally, in describing his painting, Frenhofer says:

Regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de *rehauts* fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur

luisante des tons éclairés; et comme par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature. [XXVIII, 32]

Again we are very close to two passages from the *Pensées détachées*: "Les rehauts sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux" (XII, 111); "Laisse donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur" (XII, 108).

These parallels, to which others could easily be added, show clearly that the principal ideas which Balzac puts into the mouth of Frenhofer are to be found in Diderot: the conception of imitation, of the "modèle idéal"; the necessity for close correspondence between effects and cause in painting; and the various technical means by which truth to life is obtained. It seems to me that the passages from Diderot are closer to Balzac than any which have been cited from Delacroix, and that Balzac must almost certainly have drawn on Diderot. I might add that the fact that Frenhofer is speaking in the first person, in a conversational, familiar tone, as Diderot so often does, emphasizes the resemblance. Whether Diderot was Balzac's only source, I should hesitate to say. There are parts—though none, I think, of the most significant ones—of Frenhofer's discourses for which I have found no parallel in Diderot. And even the closest parallels show a rewording, a different expression of Diderot's thought. This might mean that Balzac had discussed these questions with Delacroix, or with some other painter or critic, who had amplified certain points for him, or merely that Balzac, with his keen interest in painting and painters, had developed Diderot's ideas for himself. In any case, the passages are not lifted directly from Diderot; Balzac has transplanted them into the mind of his half mad, half sublime old painter, clothed them in his language, and woven them closely into the fabric of his story.

MARGARET GILMAN

Bryn Mawr College
Bryn Mawr, Pa.

3. PROUST, GIDE, AND THE SEXES

II

THE publication of "Albertine the Ambiguous: Notes on Proust's Transposition of Sexes" in the issue of December, 1949 (XLIV, 933-952), reflects much credit on the courage of *PMLA* and on the candor of the author, Justin O'Brien. By isolating the most delicate of the many problems raised by Proust's great novel and reviewing it in the light of external and internal testimony, by pursuing and summing the trend of investigation that Robert Vigneron signalized thirteen years ago, this article makes it henceforth possible to discuss on the plane of scholarly inquiry what has heretofore subsisted on the level of literary gossip. Professor O'Brien is knowledgeably aware of the complexities and inconsistencies that hedge his subject, and he shows a courteous regard for interpretations which dif-