Édition numérique réalisée avec le soutien de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, dans le cadre du projet FNS n°100012_201115.

Honoré de Balzac
Le Chef-d'œuvre inconnu
(1831-1846)

Édition et genèse éditoriale de l'œuvre
par Tristan Bornoz

GENÈSE MANUSCRITE ET PRÉ-ÉDITORIALE

On ne dispose pour *Le Chef-d'œuvre inconnu* d'aucun document relatif à sa genèse manuscrite et pré-éditoriale (Kamada 2021 : 440). La première trace matérielle de l'œuvre est sa publication dans le journal *L'Artiste* en 1831. Nous sommes en juillet et Balzac publiera en septembre les *Romans et Contes philosophiques*, où paraîtra *La Peau de chagrin*. Avant cela, la première moitié de l'année est une période d'activité marquée par de nombreuses publications dans la presse, notamment pour *La Revue de Paris* ou *La Caricature* (Vachon 1999 : 109-112).

GENÈSE POST-ÉDITORIALE

Court récit centré sur le thème de l'art, *Le Chef-d'œuvre inconnu* parait de 1831 à 1847 dans cinq versions différentes. Une fois parue dans la presse, la nouvelle intègre les *Romans et contes* philosophiques, puis les *Études philosophiques*, avant de trouver sa place dans *La Comédie humaine*. Voici un tableau synoptique des différentes versions de l'œuvre :

Édition en journal	1831	*Maître Frenhofer / Catherine Lescault*	*L'Artiste*	Deux livraisons, le 31 juillet 1831 et le 7 août 1831
2e éd.	1831	*Le Chef d'œuvre-inconnu*	Gosselin	*B.F.* : 20.09.1831 ; in *Romans et Contes philosophiques* (t. III) p. 222-264, in-8°, (3 vol.)
3e éd.	1837	*Le Chef d'œuvre-inconnu*	Delloye & Lecou	*B.F.* : 8.07.1837 ; in *Études philosophiques* (t. XVII), p. 145-237, in-12° (5 vol.)

4e éd.	1846	*Le Chef d'œuvre-inconnu*	Furne	*B.F.* : 19.08.1846 ; in *La Comédie humaine* (vol. 14), *Études philosophiques* (t. I) p.283-307, in-8°
5e éd.	1847	*Gilette*	Roux & Cassanet	(date exacte de parution inconnue) 1847 in *Le Provincial à Paris* (t. II), p. 82-175, in-8° (2 vol.)

Nous n'avons pas retenu la version parue chez Gosselin en 1832 parce qu'il s'agit d'une réédition à l'identique du volume de 1831.

La trajectoire post-éditoriale du *Chef-d'œuvre inconnu*, classique pour une œuvre de Balzac, est complexifiée par une édition postérieure à *La Comédie humaine* parue du vivant de l'auteur chez Roux & Cassanet en 1847. Cette édition a interrogé la tradition éditoriale. Certains y voient une forme d'édition « pirate », non contrôlée par l'auteur. Dans les éditions de la Pléiade, René Guise accorde au texte le statut de version auctoriale à part entière, ce qu'il argumente ainsi :

> Un examen précis du texte permet de relever avec le texte de Furne des variantes qui attestent que Balzac a corrigé le texte de cette édition. En particulier, toute une série de corrections cohérentes portent sur le personnage que peint Frenhofer, sa Catherine Lescault, dont le texte de Furne dit encore qu'elle est une belle courtisane, appelée *la Belle-Noiseuse*. Toutes les mentions de ce surnom et les allusions à la qualité de courtisane de Catherine Lescault ont disparu. Et ce faisant, Balzac élimine une contradiction ainsi prêtée à Catherine et l'amour de Frenhofer tel qu'il est peint dans ce roman. Force nous est donc de considérer le texte de cette édition comme le dernier état du *Chef-d'œuvre inconnu*. (Guise 1979 : 1408)

La cohérence des corrections apportées laisse penser à Guise qu'elles proviennent de Balzac. Or, à l'appui des comparaisons, on s'aperçoit en fait que les modifications entre les éditions 1846 et 1847 représentent un retour à l'état de 1837. Un tableau à trois entrées le fait apparaître clairement en ce qui concerne le phénomène mentionné ci-dessus par le critique :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)	Roux & Cassanet (1847)
– Cela ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre.	– Cela ne vaut pas encore ma Belle-Noiseuse, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre.	– Cela ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, cependant on pourrait mettre son nom au bas d'une pareille œuvre.
Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de *Catherine* rendre le mouvement de sa respiration.	Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de *Catherine Lescault* une belle courtisane appelée *la Belle-Noiseuse,* rendre le	Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de *Catherine* rendre le mouvement de sa respiration.

	mouvement de sa respiration.	
Oui, j'aurai la force de brûler ma *Catherine* à mon dernier soupir ; mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ?	Oui, j'aurai la force de brûler ma Belle-Noiseuse à mon dernier soupir ; mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ?	Oui, j'aurai la force de brûler ma *Catherine* à mon dernier soupir ; mais lui faire supporter le regard d'un homme, d'un jeune homme, d'un peintre ?

Contrairement à ce qu'affirme Guise, le texte publié chez Furne ne dit pas « encore » que Catherine Lescault est une belle courtisane : c'est en réalité la première version de l'œuvre à adopter l'expression *Belle-Noiseuse*. D'autres corrections du même type laissent penser que la version de 1847 a eu pour base celle de 1837 (sauf à penser que Balzac ait opéré en 1847 un retour en arrière généralisé). En 1847 parait chez Roux & Cassanet la dernière version du *Chef-d'œuvre inconnu*, publiée sous le titre *Gilette*. Comme évoqué en introduction, c'est selon toute vraisemblance la version de Gosselin, et non la version de Furne, qui a servi de base pour cette édition. Un examen comparatif des trois textes le fait apparaître clairement.Les modifications d'ordre lexical ou morphologique apportées en 1846 ne se retrouvent pas en 1847 :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)	Roux & Cassanet (1847)
Cet adieu les glaça.	Cet adieu glaça les deux peintres	Cet adieu les glaça.
– Prends, dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car ce jeune adepte avait la fierté du pauvre.	– Prends, dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car il avait la fierté du pauvre.	– Prends, dit Porbus à Poussin en le voyant tressaillir et rougir de honte, car ce jeune adepte avait la fierté du pauvre.
– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Tu es ma vie, et tu me fais horreur. Je crois que je te hais déjà.	– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Je t'admire, et tu me fais horreur. Je t'aime et je crois que je te hais déjà.	– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Tu es ma vie, et tu me fais horreur. Je crois que je te hais déjà.

Les variations entre la version de Delloye & Lecou et la version de Furne relèvent de choix sémantiques marqués. Il est donc significatif que ces variations soient systématiquement ignorées par la version de Roux & Cassanet, qui maintient l'état de 1837.

On consolidera la thèse d'une continuité génétique entre les versions Delloye & Lecou et Roux & Cassanet en considérant la ponctuation :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)	Roux & Cassanet (1847)
Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre.	Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre ?	Pouvait-on jamais espérer de transiger avec cette passion bizarre.
– Oh ! tu veux quelque chose de moi.	– Oh ! tu veux quelque chose de moi ?	– Oh ! tu veux quelque chose de moi.
– Qu'avez-vous fait ? répondit Porbus à Poussin.	Qu'avez-vous fait ! répondit Porbus à Poussin.	– Qu'avez-vous fait ? répondit Porbus à Poussin.

En phase post-éditoriale, la ponctuation est particulièrement instable. Il est virtuellement possible que certaines variations de 1847 reviennent, par accident et non par parenté génétique, à rétablir la ponctuation de 1847. Or, les variations ci-dessous ne concernent pas de simples virgules : elles affectent la modalité énonciative et, partant, modifient la représentation de l'attitude communicationnelle des personnages. Ainsi, dans le deuxième cas, la modalité affirmative montre une Gilette lucide et résignée à être utilisée par Poussin, quand elle semble encore contester ce rôle par la modalité interrogative. Que des aspects aussi signifiants soient communs aux versions 1837 et 1847 constitue dès lors un autre indice probant de leur continuité génétique.

Si on refuse d'y voir une réécriture du Furne, que faire alors de l'édition de Roux & Cassanet ? De fait, cette version n'a pas engendré de variations qui attesteraient d'un travail de réécriture par Balzac, et l'auteur ne la mentionne pas dans sa correspondance. Hormis des différences orthographiques et typographiques avec le texte de 1837, la seule modification significative est celle du titre, *Gilette*. Cela nous semble insuffisant pour faire de l'édition 1837 une véritable version auctoriale, c'est pourquoi nous ne l'intégrons pas au dispositif éditorial de comparaisons.

L'ARTISTE (1831) > GOSSELIN (1831)

Le *Chef-d'œuvre inconnu* est d'abord publié dans le journal *L'Artiste* en deux livraisons. La première, intitulée *Maître Frenhofer*, paraît le 31 juillet, la seconde, *Catherine Lescault*, le 7 août. Pour René Guise, cette première version est « la besogne d'un écrivain impécunieux, hâtivement fournie à une revue en quête d'un récit qui parle d'art et qui ait une tonalité journalistique. Point de longue maturation ici ; l'œuvre qui deviendra un "catéchisme esthétique" n'est, au départ, qu'un texte de commande, conçu et exécuté rapidement » (1979 : 401). La pression temporelle est une contrainte habituelle pour Balzac, mais elle se fait d'autant plus pressante pour les publications destinées à la presse (Möschler 2025). L'auteur profite de l'édition en volume chez Gosselin, devant paraître un mois plus tard, pour apporter de nombreuses modifications au texte initial.

Tout d'abord, le volume donne lieu à deux modifications péritextuelles notables : la suppression de la mention *Conte Fantastique* et le changement du titre de la première partie *Catherine Lescault* en *Gilette*. L'étiquette « Conte Fantastique » ne fait pas office à l'époque de cadrage générique strict : elle est adossée, de manière assez libre, à toutes sortes de nouvelles qui ne mobilisent pas les codes narratifs et esthétiques du genre qui se stabilisera dans les années 1830. *Le Chef-d'œuvre inconnu* fait partie de ce type de nouvelles : le récit ne met pas en scène l'irruption d'un phénomène extraordinaire. La mention « Conte fantastique » relève plutôt d'un clin d'œil à une mode, inspirant d'ailleurs au narrateur quelques saillies ironiques :

L'Artiste (1831)	Gosselin (1831)
pour toutes ces singularités, l'idiome moderne n'a qu'un mot : *c'était indéfinissable !…* Admirable expression ! elle résume la littérature fantastique ; elle dit tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit ; et, quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire ; alors, le fantastique se trouve tout germé, il pointe	pour toutes ces singularités, l'idiome moderne n'a qu'un mot : *c'était indéfinissable !*… Admirable expression ! En effet, elle résume la littérature fantastique ; elle formule tout ce qui échappe aux perceptions bornées de notre esprit ; et, quand vous l'avez placée sous les yeux d'un lecteur, il est lancé dans l'espace imaginaire ; alors, le fantastique se trouve tout germé ; il pointe comme une herbe verte

comme une herbe verte au sein de l'incompréhensible et de l'impuissance…	au sein de l'incompréhensible et de l'impuissance…

Hormis une substitution lexicale et l'ajout d'un connecteur, le passage n'est pas retouché. Si l'étiquetage « Conte fantastique » est évacué, cela n'a pas pour corollaire une réorientation générique : le texte conserve sa tonalité ludique et le narrateur ne s'assagissant pas à l'occasion du passage au volume.

Du point de vue de la structure narrative, trois blocs textuels sont ajoutés. Deux d'entre eux étoffent une séquence de discours direct où Maître Frenhofer juge un tableau de son homologue Porbus. Il s'agit de la représentation d'une sainte :

L'Artiste (1831)	*Gosselin* (1831)
– Vous la trouvez bien…. – Heu ! heu !… fit le vieillard. Elle ne vit pas ! En la regardant long-temps, je ne saurais croire qu'il y ait de l'air entre ses bras et le fond de la toile… Je ne sens pas la chaleur de ce beau corps, et ne trouve pas de sang dans les veines… Les contours ne sont pas vrais… N'analysons rien, ce serait faire ton désespoir !…	– Vous la trouvez bien ?… – Heu ! heu !… fit le vieillard. Elle ne vit pas ! En la regardant long-temps, je ne saurais croire qu'il y ait de l'air entre ses bras et le fond de la toile… Je ne sens pas la chaleur de ce beau corps, et ne trouve pas de sang dans les veines… Les contours ne sont pas dessinés franchement. – Tu as craint d'être sec en suivant la méthode de l'école italienne, et tu n'as pas voulu empâter les extrémités à l'instar du Titien et du Corrége. Eh bien ! tu n'as eu ni les avantages d'un dessin pur et correct ni les artifices des demi-teintes… Tu n'est \vrai\ que dans les tons intérieurs de la chair… Il y a de la vérité là… Et le vieillard montrait la poitrine de la sainte. – Puis, ici… Et il indiquait le point où, sur le tableau, finissait l'épaule. – Ici… tout est faux… Mais n'analysons pas, ce serait faire ton désespoir.

Dans le premier état, la description analytique du tableau est court-circuitée par une formule lapidaire : « N'analysons rien ». Seul un jugement global sur le manque de vie du tableau est rendu, ce qui suffit à rendre compte de la domination de Frenhofer sur Porbus, artiste pourtant fortement réputé. L'ajout en Gosselin propose un développement plus technique et détaillé, ce qui se traduit notamment sur le plan lexical (« empâter », « demi-teintes », « tons intérieurs »). La convocation de références encyclopédiques (l'école italienne, le Titien, le Corrège) confère également davantage de consistance au propos artistique développé dans la nouvelle.

Le troisième bloc textuel ajouté se distingue par son ampleur et son positionnement. Il s'agit d'une séquence de près de trente lignes, placée juste en amont de la clôture du récit. Frenhofer croit d'abord ne plus distinguer la femme sur son tableau, avant d'être pris de folie et de clamer qu'elle est bel et bien visible :

L'Artiste (1831)	Gosselin (1831)
Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire. En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette ; elle était seule dans un coin. – Qu'as-tu, mon ange ?… lui demanda le peintre redevenu subitement amoureux. – Tue-moi ! Dit-elle, je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise… Tu es ma vie et tu me fais horreur…. Je crois que je te hais déjà.	Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire. – Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile !… s'écria le Poussin. – Rien !… sur… ma toile !… dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau. – Qu'avez-vous fait ?… répondit Porbus à Poussin. Le vieillard saisit avec force le bras du jeune homme et lui dit : – Tu ne vois rien ?… manant ! Maheustre ! Bélître ! Bardache !… Pourquoi donc es-tu monté ici ?… – Mon bon Porbus ?… reprit-il en se tournant vers l'autre spectateur, est-ce que, vous aussi, vous vous joueriez de moi ?… Répondez… Je vous ai rendu service, je suis votre ami… Aurais-je donc gâté mon tableau ? Porbus, indécis, n'osa rien dire ; mais, l'anxiété peinte sur la physionomie blanche du vieillard, était si cruelle, qu'il montra la toile en disant : – Voyez !… Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela. – Rien !… rien !… Oh ! Avoir travaillé dix ans ! Il s'assit et pleura. – Je suis donc un imbécile, un fou !… Je n'ai donc ni talent ni capacité… Je ne suis plus qu'un homme riche, qui, en marchant, ne fait que marcher !… Je n'aurai donc rien produit !… Contemplant avec douleur sa toile à travers ses larmes, il se releva tout à coup avec fierté ; puis, jetant un regard étincelant aux deux peintres : – Par le sang, par le corps, par la tête du Christ !… Vous êtes des faquins !… Allez, jaloux !… Je la vois, moi !…Elle est merveilleusement belle !… Ah ! Vous craignez ma gloire !… Sortez !… Sortez !… En ce moment, Poussin entendit les pleurs de Gillette. Elle était seule dans un coin, oubliée…

	– Qu'as-tu, mon ange ?… lui demanda le peintre redevenu subitement amoureux. – Tue-moi ! Dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise… Tu es ma vie et tu me fais horreur… Je crois que je te hais déjà.

Cette insertion d'ampleur reconfigure *in fine* les enjeux herméneutiques du récit, en centrant le dénouement sur le rapport obsessionnel de Frenhofer à sa production. Si la nouvelle se conclut toujours sur la relation entre Poussin et Gilette, la version de Gosselin aborde désormais frontalement le thème éminemment balzacien de la pensée destructrice, qu'elle articule à celui du génie créateur. L'intégration dans les *Romans et contes philosophiques* voit ainsi un premier infléchissement de l'œuvre vers une réflexion plus générale sur l'art.

Relevons encore un travail de révision soutenu sur le plan stylistique. Voici un échantillon montrant le soin porté par Balzac lors du passage au volume :

L'Artiste (1831)	Gosselin (1831)
Porbus, frappant sur l'épaule du vieillard, puis se tournant vers Poussin :	Porbus frappa sur l'épaule du vieillard ; puis, se tournant vers Poussin :
Il avait été amené à Paris par un gentilhomme de ses amis	Amené à Paris par un gentilhomme de ses amis,
Alors les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer vaguement l'extase dans laquelle il était resté.	Alors les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer vaguement l'extase dans laquelle il vivait.
Il vit, près de l'unique et sombre fenêtre, une jeune fille qui, au bruissement de la porte, se dressa soudain par un mouvement passionné, car elle avait reconnu le peintre à la manière dont il levait le loquet.	Il vit, près de l'unique et sombre fenêtre de cette chambre, une jeune fille qui, au bruissement de la porte, se dressa soudain par un mouvement d'amour. Elle avait reconnu le peintre à la manière dont il leva le loquet.

Les variations ci-dessus correspondent à des opérations fréquentes dans les réécritures balzaciennes. Elles attestent d'une attention au profil des constructions syntaxiques, laquelle s'oriente vers une simplification des enchaînements de prédications. Le premier cas illustre la propension de Balzac à remplacer des appositions participiales par des passés simples ou des imparfaits (Bornoz 2024), notamment lorsque deux participes sont présents en contexte étroit. Dans le deuxième cas, la réécriture actualise un tour syntaxique documenté comme statistiquement saillant chez l'auteur : le passif en position frontale (Legallois 2015 : 140). Autre point de préoccupation fréquent chez Balzac, les constructions attributives en *être* + participe passé à droite de relatifs, souvent remplacées par une seule forme verbale (Bornoz 2025 : 91-97).

Le dernier exemple participe lui aussi d'une tendance bien établie à supprimer les connecteurs, en particulier le connecteur *car* (voir par exemple Mahrer & Zufferey 2021 : 153-154). Dans ce cas-ci, la suppression s'accompagne de l'ajout d'une barrière phrastique et du remplacement d'un imparfait par le passé simple, ce qui dynamise la progression narrative. Globalement, toutes ces modifications montrent que l'œuvre subit lors de sa première réécriture un protocole révisionnel habituel pour Balzac.

GOSSELIN (1831) > DELLOYE & LECOU (1837)

Six ans plus tard, Balzac reprend *Le Chef-d'œuvre inconnu* pour l'intégrer aux *Études philosophiques*, éditées chez Delloye & Lecou de 1834 à 1838. Cette édition marque sans conteste un tournant majeur dans la vie de l'œuvre, définitivement délestée des artifices qui caractérisaient la version de *L'Artiste* pour se conformer à l'esprit des *Études philosophiques*. Les digressions plaisantes du narrateur sont ainsi supprimées en 1837. Voici deux cas :

Gosselin (1831)	Delloye & Lecou (1837)
Cette belle page (le mot n'étant pas encore inventé pour désigner une œuvre de peinture, j'aurais pu tout aussi bien vous dire : cette *pourtraicture saincte et mignonnement paracheuée ;* mais le placage historique me semble fatigant, outre que beaucoup ne comprennent plus les vieux mots), cette page donc, représentait une Marie Égyptienne acquittant le passage du bateau.	Cette belle page représentait une Marie égyptienne se disposant à payer le passage du bateau.
Porbus s'inclina respectueusement et laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par l'inconnu. Ce serait chose assez importante, un détail artistement historique, que de dépeindre l'atelier de maître Porbus ; mais l'histoire nous prend tellement à la gorge ; les descriptions sont si cruellement difficiles à bien faire et plaisent si rarement aux lecteurs qui ont la prétention d'y suppléer, que vous perdrez, ma foi ! ce morceau par moi peint à l'huile, peint sur place, et dans lequel les jours, les teintes, la poussière, les accessoires, les figures possédaient un certain mérite…	Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. Un vitrage ouvert dans la voûte éclairait l'atelier de maître Porbus.

Ces passages témoignent du fort interventionnisme narratorial qui caractérise la version de 1831. Dans le premier exemple, le narrateur s'autorise une parenthèse méta-énonciative, jouant avec son destinataire en ironisant sur l'inadéquation historique du terme employé. La catégorisation adoptée est naturalisée en 1837 et la phrase remplit une fonction platement descriptive. Dans le second exemple, un commentaire déceptif sur le mode de la prétérition est remplacé par une description complète et structurée de l'atelier de Porbus (qui s'étend au-delà de l'extrait reproduit ici). L'édition de 1837 délaisse un mode de récit où le narrateur met explicitement en scène, sur un ton ludique, son activité ainsi que les choix lexicaux et narratifs que cette dernière implique. Une telle mutation illustre de manière assez spectaculaire une tendance de fond dans les réécritures balzaciennes : celle d'un affaiblissement de la voix narrative et d'une restitution plus immédiate des faits et des événements racontés (Mahrer et Zufferey 2021 ; Bornoz 2025).

Ce changement de tonalité s'accompagne d'un étoffement substantiel du texte. Celui-ci compte désormais 10'209 mots, contre 7'373 pour l'édition Gosselin (soit une augmentation de près de 40%). Balzac ajoute plusieurs blocs textuels conséquents (à l'instar de la

description de l'atelier), tous centrés sur le personnage de Frenhofer dans des séquences au discours direct. L'analyse de la sainte de Porbus, déjà augmentée lors du passage au volume, est encore considérablement étayée pour s'étaler sur plusieurs pages au lieu d'un paragraphe de quelques lignes. On trouve également une exposition plus précise par Frenhofer de sa doctrine artistique, amorcée par la maxime « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! ». Enfin, une séquence plus narrative voit Frenhofer retoucher le tableau de Porbus en explicitant ses gestes. Sans surprise, ces ajouts s'accompagnent d'une prolifération de discours techniques et de références artistiques. En somme, et comme l'affirme Pierre Laubriet : « c'est le problème esthétique et philosophique qui tient le premier rang, sans conteste » (1961 : 88).

L'ajout le plus décisif à ce titre intervient à la fin du récit. Gilette n'a plus le dernier mot, puisqu'un dernier paragraphe scelle la destinée tragique de Frenhofer, mort après avoir brûlé ses toiles :

Gosselin (1831)	Delloye & Lecou (1837)
– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise… Tu es ma vie et tu me fais horreur… Je crois que je te hais déjà.	– Tue-moi ! dit-elle. Je serais une infâme de t'aimer encore, car je te méprise. Tu es ma vie, et tu me fais horreur. Je crois que je te hais déjà. Pendant que Poussin écoutait Gillette, Frenhofer recouvrait sa Catherine d'une serge verte, avec la sérieuse tranquillité d'un joaillier qui ferme ses tiroirs en se croyant en compagnie d'adroits larrons. Il jeta sur les deux peintres un regard profondément sournois, plein de mépris et de soupçon, les mit silencieusement à la porte de son atelier, avec une promptitude convulsive. Puis, il leur dit sur le seuil-de son logis : – Adieu, mes petits amis. Cet adieu les glaça. Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.

Cet ajout entérine la restructuration du récit autour de la figure de Frenhofer, qui en est désormais clairement protagoniste. Sur le plan herméneutique, elle acte la « condamnation totale » (Laubriet 1961 : 120) de la tentative du peintre de rendre l'art vivant. L'éclairage rétrospectif produit par ce dénouement problématise ainsi d'autant plus le rapport de Frenhofer à son art. La version de 1837 ne se contente pas d'exposer des thèses sur l'art par le biais de discours explicites. Elle les inscrit dans la structure même du récit, qui fonctionne comme un moyen de les démontrer.

En ce qui concerne les corrections locales, on note la suppression presque systématique des points de suspension qui saturaient les dialogues. Le phénomène est absolument massif. Des 267 points de suspension de l'édition Gosselin, il n'en reste plus que 6 dans le texte de Delloye & Lecou, soit autant que ceux qui sont supprimés dans la réplique suivante :

Gosselin (1831)	Delloye & Lecou (1837)
– Oui !… oui !… c'est bien une toile !…leur disait Frenhofer, en se méprenant sur le but	– Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet

de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis !… le chevalet !… Enfin, voici mes couleurs, mes pinceaux !…	examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin, voici mes couleurs, mes pinceaux.

L'emploi des points de suspension dans les dialogues n'est pas du tout propre à Balzac. Il s'agit d'un usage très répandu d'un signe qui est globalement très apprécié des romantiques (Dürrenmatt 1998 : 37-56). Les points de suspension signalent la déprise du locuteur sur son discours, font état d'hésitations, questionnent l'interprétation des propos énoncés, autant de fonctions privilégiées pour l'esthétique romantique. Mais le signe finit par être victime de son succès et la mode s'essouffle, comme le constate Balzac dès 1829 dans l'introduction de la première édition des *Chouans* : « Les points, qui suppléaient à bien des choses, ont été complètement discrédités par l'abus que certains auteurs en ont fait dans ces derniers temps » (1829 : 22). Balzac joint donc l'acte à la parole lors de ses campagnes de réécriture. Dans le milieu des années 1830, il supprime fréquemment les points de suspension dialogaux de ses textes (voir par exemple l'édition 1835 du *Bal de Sceaux*), et *Le Chef-d'œuvre inconnu* ne fait pas exception. La genèse post-éditoriale du *Chef-d'œuvre inconnu*, singulière par bien des aspects, répond donc aussi à des logiques de révision globales et transversales qui excèdent l'échelle de l'œuvre.

DELLOYE & LECOU (1837) > FURNE (1846)

Le Chef-d'œuvre inconnu entre dans *La Comédie humaine* en 1846, au sein du tome I des *Études philosophiques*. Le texte est précédé de la dédicace « À un Lord » et comporte une représentation iconographique de Frenhofer, insérée au milieu de la description du personnage. Par rapport aux transformations des deux versions précédentes, l'œuvre est très peu retouchée pour l'édition Furne. Nous avons déjà mentionné l'adoption de l'expression *Belle-Noiseuse* pour qualifier Catherine Lescault. L'essentiel des autres variations relève d'ajustements locaux n'excédant guère le niveau du syntagme.

Parmi ces ajustements ponctuels, on note quelques corrections visiblement motivées par un souci de clarté référentielle :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)
Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. Il jeta sur le jeune homme un regard empreint de sagacité, frappa trois coups à la porte, et dit à un homme valétudinaire, âgé de quarante ans environ, qui vint ouvrir :	Vous eussiez dit d'une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre. Le vieillard jeta sur le jeune homme un regard empreint de sagacité, frappa trois coups à la porte, et dit à un homme valétudinaire, âgé de quarante ans environ, qui vint ouvrir :
– Adieu, mes petits amis. Cet adieu les glaça. Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.	– Adieu, mes petits amis. Cet adieu glaça les deux peintres. Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.
Nicolas Poussin était sombre. Sa parole terrible, son attitude, son geste consolèrent Gillette qui lui pardonna presque de la sacrifier à la peinture et à son glorieux avenir.	Nicolas Poussin était sombre, et sa parole fut terrible. Cette attitude et surtout le geste du jeune peintre consolèrent Gillette qui lui pardonna presque de la sacrifier à la peinture et à son glorieux avenir.

Dans le premier exemple, la description s'écarte, le temps d'une analogie, du référent dont il est question (Frenhofer). Lorsque le récit reprend, le pronom « Il » est alors virtuellement ambigu, puisque suivant la dynamique textuelle, « ce grand peintre » est aussi un candidat possible à la reprise anaphorique. Si du point de vue référentiel, il est clair que Frenhofer est bien l'agent instigateur du procès « jeta », Balzac préfère anticiper toute confusion en recourant à l'expression « Le vieillard ». Dans les deux autres exemples, la spécification par le recours à une expression nominale est plus surprenante, car le pronom « les » et les déterminants possessifs n'engendrent *a priori* pas d'ambiguïté. Il est dès lors possible de voir dans ces variations l'hypercorrection grammaticale déjà observée chez Balzac lorsqu'il révise ses textes en phase post-éditoriale (Zufferey 2019 ; Bornoz 2025).

Un autre aspect fait l'objet de modifications récurrentes : la ponctuation. Sans que cela soit aussi spectaculaire que dans d'autres réécritures de l'auteur (Mahrer 2019), l'édition Furne témoigne d'un réel travail sur la mise en phrase. Il n'est cependant pas possible d'y discerner une tendance. Plusieurs phrases (par phrase, nous entendons l'unité graphique qui s'étend de la majuscule au point) peuvent être fusionnées en une seule phrase :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)
Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime.	Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime.
– Ah ! elle se déshabille. Il lui dit de se mettre au jour !	– Ah ! elle se déshabille, il lui dit de se mettre au jour !

Le phénomène inverse, la segmentation d'une phrase en plusieurs, s'observe également :

Delloye & Lecou (1837)	Furne (1846)
Les deux peintres laissèrent le vieillard à son extase, regardèrent si la lumière, en tombant d'aplomb sur la toile qu'il leur montrait, n'en neutralisait pas tous les effets ; ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et se levant tour à tour.	Les deux peintres laissèrent le vieillard à son extase, regardèrent si la lumière, en tombant d'aplomb sur la toile qu'il leur montrait, n'en neutralisait pas tous les effets. Ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et se levant tour à tour.
Au premier aspect elle semble admirable, mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps ; c'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée qui ne saurait se retourner, ni changer de position.	Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne saurait se retourner, ni changer de position.

Ces modifications ne produisent pas d'effet significatif du point de vue statistique. Sans prétendre émettre de constat global, remarquons que dans les exemples ci-dessus, la fusion intervient lorsque les phrases sont courtes et syntaxiquement simples, quand la complexité syntaxique (par exemple, la prolifération des gérondifs dans le troisième cas) semble inciter à la segmentation.

Le travail de réécriture lors de l'entrée du *Chef-d'œuvre inconnu* dans *La Comédie humaine* apparaît plutôt limité et confirme que l'œuvre connait sa mutation décisive en 1837,

lorsqu'elle intègre les *Études philosophiques*. Nous avions d'ailleurs vu en introduction que la réédition de 1847 chez Roux & Cassanet n'a pas occasionné de révisions. Mentionnons encore à ce titre qu'on ne recense dans le Furne corrigé que cinq variations, localisées dans une même phrase. Ainsi, si au début de sa genèse éditoriale, le *Chef-d'œuvre inconnu* connait des mutations spectaculaires, l'œuvre se stabilise une fois son ton et son contenu adaptés au projet éditorial dans lequel elle trouve sa place.

Université de Lausanne

Université des sciences appliquées de Zurich

Éléments bibliographiques

1. Éditions originales

BALZAC H. DE. (1831), « Le Chef-d'œuvre inconnu », Paris, L'Artiste, 1831.

BALZAC H. DE. (1831), » Le Chef-d'œuvre inconnu », in *Romans et contes philosophiques*, t. III, Paris, Gosselin.

BALZAC H. DE. (1837), « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *Études philosophiques*, t. XVII, Paris, Delloye & Lecou.

BALZAC H. DE. (1846), « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *La Comédie humaine*, vol. XIV, Paris, Furne, Dubochet et Hetzel.

BALZAC H. DE. (1847), « Le Chef-d'œuvre inconnu », in *Le Provincial à Paris*, t. II, Paris, Gabriel Roux et Cassanet.

BALZAC H. DE. (1829), « Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800 », Paris, Urbain Canel.

2. Ressources documentaires et études critiques

BORNOZ, T. (2024), « La concurrence entre participe présent et formes verbales autonomes dans les réécritures d'Honoré de Balzac : enjeux textuels », 9eCongrès mondial de linguistique française, *SHS Web of Conferences*, vol. 191.

BORNOZ, T. (2025), « "Mon pauvre style dont je ne suis pas encore satisfait" : réécriture et évolution stylistique chez Balzac », manuscrit de thèse, Université de Lausanne.

DÜRRENMATT, J. (1998), *Bien coupé, mal cousu. De la division du texte à l'époque romantique*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

GUISE, R. (1979), « *Le Chef-d'œuvre inconnu*. Histoire du texte », in *La Comédie humaine*, t. X, Paris, Gallimard, p. 1401-1410.

KAMADA, T. (2021), *Balzac, multiples genèses*, Paris, Presses universitaires de Vincennes.

LAUBRIET, P. (1961), *Un catéchisme esthétique.* Le Chef-d'œuvre inconnu *de Balzac*, Paris, Didier.

LEGALLOIS, D. (2015), « Caractériser le style d'un auteur par des patrons lexico-grammaticaux : une nouvelle approche en stylistique », 3e colloque international de l'Association Internationale de Stylistique : Méthodes stylistiques. Unités et paliers de pertinence, Université de Lyon, p. 135-150.

MAHRER, R. (2019), « Dynamique de la phrase balzacienne. Approches textuelles et génétiques de la phrase dans *La Peau de chagrin* (1835-1838) », *Balzac et la langue*, éd. Éric Bordas, p. 81-104.

MAHRER, R. et ZUFFEREY, J. (2021), « Variance de l'œuvre moderne. De la variante à l'édition numérique », *The Balzac Review / Revue Balzac*, n° 4, p. 141-172.

MÖSCHLER, L. (2025), « Du journal au livre. Genèse post-éditoriale du roman-feuilleton », manuscrit de thèse, Université de Lausanne.

ZUFFEREY, J. (2019), *La réécriture de La Peau de chagrin : arrêt sur un moment grammatical*, dans *Balzac et la langue*, éd. Éric Bordas, Paris, Kimé, p. 65-79.

Crédit photographique

Bibliothèque nationale de France

Le Chef-d'œuvre inconnu, *L'Artiste*, 1831.

Le Chef-d'œuvre inconnu, in *Romans et contes philosophiques*, t. III, Gosselin, 1831.

Le Chef-d'œuvre inconnu, in *Études philosophiques*, t. XVII, Delloye & Lecou, 1837.

Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne

Le Chef-d'œuvre inconnu, in *La Comédie humaine*, vol. XIV, Paris, Furne, Dubochet et Hetzel, 1846.

Première mise en ligne : 30 octobre 2026.

Pour citer ce texte : BORNOZ, Tristan (2026) : « Genèse éditoriale du *Chef-d'œuvre inconnu* », Variance.ch.