

L'Objet esthétique chez Roman Ingarden: prémisses et 'valeur'

Plusieurs critiques ont commenté le concept de l'objet esthétique dans la philosophie de Roman Ingarden; certains lui ont refusé la valeur ontologique de 'l'objet' et d'autres l'ont acceptée en défendant la justesse de la pensée du philosophe. Dans cet article nous avons l'intention d'examiner le concept ingardénien de l'objet esthétique, de dégager les raisons philosophiques qui ont mené Ingarden à fonder cet objet 'objectivement' et d'en considérer les conséquences pour les études littéraires.

Dans son livre, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*,¹ Ingarden décrit l'expérience d'un lecteur en train de lire une oeuvre d'art. Le lecteur ressent d'abord une émotion (l'émotion originelle) qui provoque le désir de poursuivre la lecture afin d'en rehausser l'expérience sensorielle. Dans le mode esthétique (par rapport au mode socio-culturel par exemple) la qualité qui a suscité cet intérêt est ensuite 'encadrée' ou mise en relief et l'expérience émotive originelle s'affaiblit: le lecteur commence à comprendre ce qui, dans l'oeuvre d'art, l'attire. Et puis se produit ce qu'Ingarden appelle "peut-être le phénomène le plus radical qui aura jamais lieu dans la psyché du lecteur":² c'est-à-dire, la création de l'objet esthétique. Par empathie le lecteur se trouve complètement pris; il oublie le monde des objets qui l'entoure immédiatement pour s'adonner entièrement à l'expérience esthétique. La création de l'objet esthétique par concrétisations successives représente alors une espèce de saut psychologique qui a lieu dans la conscience du lecteur, saut dont découle nécessairement le dialogue intersubjectif de la critique littéraire, car l'étape suivante dans ce processus est une réponse à la valeur esthétique représentée: une réponse négative met fin à l'expérience, une réponse affirmative permet l'apparition d'une attitude investigatrice. Ensuite s'impose une harmonie. Le lecteur fait plus attention

aux détails des qualités de l'oeuvre de sorte que d'autres qualités apparaissent qui appellent ou qui permettent à leur tour l'établissement d'une harmonie finale des structures de l'oeuvre et un jugement concernant sa valeur.

L'idée qu'une harmonie s'impose lors de la concrétisation³ d'une oeuvre d'art a été contestée pourtant par plusieurs critiques dont René Wellek, Richard Holub, et Wolfgang Iser. Wellek écrit par exemple que le concept d'harmonie implique une conception classique de l'oeuvre d'art et qu'alors, d'après la pensée d'Ingarden, le lecteur remplirait le texte (lors d'une concrétisation) selon les normes de la littérature classique.⁴ Iser, qui écrit après Wellek, formule pour sa part une critique analogue de l'idée d'une harmonie. Il écrit:

First, he [Ingarden] is unable to accept the possibility that a work may be concretized in different, equally valid ways; and second, because of this blindspot he overlooks the fact that the reception of many works of art would simply be blocked if they could only be concretized according to the norms of classical aesthetics.⁵

Et ensuite Holub, qui cite Wellek, écrit:

Ingarden's literary work of art is repeatedly associated with such loaded terms as 'harmony,' 'polyphony,' 'crystalization center,' or 'unity'; in short with concepts that define individual works and the whole of literature in terms of traditional poetics....⁶

Et Holub d'ajouter que le mot harmonie représente l'expression des normes classiques en littérature. Afin de riposter ici à une partie de la critique formulée par Iser, nous soulignons que Holub a également fait remarquer que le nombre de concrétisations possible est illimité,⁷ ce qui, en fait, va de soi vu que l'objet esthétique se crée chez le lecteur et que chaque lecteur apporte à l'oeuvre ses propres connaissances culturelles personnelles.

Mais l'idée d'une harmonie implique-t-elle nécessairement les normes de la littérature classique? C'est ici qu'il convient de tenir compte du but au service duquel a été formulée la terminologie ingardénienne. Point n'est

3 Dans la terminologie d'Ingarden le mot concrétisation désigne le processus par lequel le lecteur lit et comprend une oeuvre d'après l'information donnée par l'oeuvre et la culture du lecteur lui-même.

4 René Wellek, *Four Critics: Croce, Valéry, Lukács, and Ingarden* (Seattle and London: U of Washington P, 1981) 70.

5 Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1978) 178.

6 Richard Holub, *Reception Theory* (London and New York: Methuen, 1984) 28.

7 Ibid. 28.

1 (Tübingen: Max Niemeyer, 1968).

2 Roman Ingarden, *Selected Papers in Aesthetics* Peter McCormick, ed. (Washington D. C.: The Catholic U of America P, 1973) 118.

besoin de résumer le point de départ d'Ingarden qui s'oppose à l'idéalisme transcendantal de Husserl; il suffit de dire qu'aux catégories de forme et de matière d'un objet, Ingarden ajoute celle du mode d'être parce que, d'après lui, si un objet existe il faut qu'il existe d'une certaine manière et qu'il appartienne donc à l'une des catégories suivantes: le réel, l'idéal, ou le possible.⁸ Il se peut, cependant, que certaines catégories se chevauchent: par exemple, le possible chevauche sur le réel dans la phrase 'cet homme sera un jour très vieux' puisque le jeune homme possède des caractéristiques de la jeunesse et plus tard en possédera d'autres, celles de la vieillesse. Alors, l'objet réel existe dans le temps mais il est toujours possible de reconnaître le même homme, d'abord jeune et ensuite vieux: certaines de ses propriétés seront restées les mêmes et d'autres auront changé avec le passage du temps. Le possible devient alors 'objectif', non pas dans le sens qu'on peut le prévoir, mais plutôt dans le sens que le futur se formule au présent, un futur qui deviendra réel; et d'après Ingarden si quelque chose est réel, tout ce qui appartient à ce quelque chose est lui aussi réel.⁹ Pour revenir à l'exemple du vieil homme nous constatons qu'à deux moments différents une même personne possède des propriétés pareilles, lesquelles permettent de reconnaître cet homme, et d'autres propriétés changées, lesquelles permettent de se rendre compte des changements que la personne a subis.

Ce problème du changement d'un objet trouve sa résolution dans le concept de moments existentiels: un objet possède un certain groupe de propriétés, lesquelles, à chaque instant, peuvent être les mêmes ou différentes. D'où pourtant un autre problème parce qu'en même temps il existe, apparemment, un objet qui dure et un objet qui change. Pour éviter l'absurdité logique que cela implique et, à l'encontre de Bergson, qui a posé que le monde réel change constamment et que par conséquent nous ne pouvons jamais saisir un objet réel dans sa totalité, Ingarden a posé à son tour le concept d'un noyau invariable que posséderait un objet. Alors, certaines propriétés d'un être peuvent changer mais le noyau permet de reconnaître cet être, même altéré. La destruction du noyau, par contre, implique la destruction de l'être parce qu'à ce moment-là on ne pourrait plus dire qu'il s'agit d'un même être.¹⁰ Nous reviendrons plus tard à ce concept du noyau; pour le moment il suffit de dire que l'espace et le temps ne sont plus deux domaines nettement séparés quantitativement et qualitativement mais sont plutôt reliés ensemble. Un 'objet' existe simultanément dans ces deux domaines.

Pour revenir à l'objet esthétique, nous constatons que cet objet n'est pas un objet dans le sens traditionnel du mot, une entité qui existe réellement dans l'espace.¹¹ C'est plutôt un objet qui se forme chez le lecteur lors de sa rencontre avec l'oeuvre d'art. D'après Ingarden l'objet esthétique n'est pas immanent au lecteur parce qu'il nécessite l'oeuvre d'art pour que son être soit possible et, pour cette raison, l'objet esthétique est 'objectif'.¹² Cet objet esthétique existe donc entre l'oeuvre d'art littéraire et le lecteur; l'expérience d'avoir lu le livre et l'expérience d'avoir été impressionné par ses qualités esthétiques fondent ensemble l'objet esthétique. Ceci veut dire pourtant que le seul moyen de constater la présence de l'objet esthétique est d'en parler, en quelque langue que ce soit, de sorte que l'oeuvre d'art, au moyen de l'objet esthétique, appelle, exige même, un dialogue critique (dans le domaine littéraire du moins), lequel fonde l'ontologie de l'objet esthétique. Or, un objet en soi est indéfini dans la philosophie phénoménologique et alors l'objet esthétique, du fait qu'il est objet, doit être lui aussi indéfini de sorte qu'il prend la forme de son expression ou de ses expressions, sans pourtant être obligé de s'y accorder entièrement.

En tenant compte de l'objectivité de l'objet esthétique, (seulement reconnu existentiellement parce que ce n'est pas une entité réelle qui existe dans l'espace), nous prétendons avec Sybil Cohen que dans la conception ingardénienne de l'oeuvre d'art littéraire il n'y a pas un seul objet mais, plutôt, il y en a deux: l'objet artistique et l'objet esthétique.¹³ Comme nous l'avons déjà indiqué, l'objet esthétique se crée chez le lecteur à partir de l'objet artistique; et l'objet esthétique est en fait une concrétisation de l'ensemble, c'est-à-dire, du processus de lecture, de la culture du lecteur, et des qualités esthétiques que manifestent les strates de l'oeuvre d'art. L'objet esthétique est alors une concrétisation des valeurs esthétiques, lesquelles permettent la création de l'objet esthétique: soit, la définition de l'objet esthétique est tautologique.

Ingarden décrit les valeurs esthétiques mais d'une manière générale qui ne permet pas de hiérarchie absolue de ces valeurs (bien qu'Ingarden manifeste des tendances hiérarchisantes dans le contexte des valeurs morales et esthétiques). Il parle, par exemple, des valeurs émotionnelles ou intellectuelles, matérielles ou formelles. Se développent alors quatre groupes de valeurs: matériel-émotionnel comme triste, matériel-intellectuel comme profond, formel-émotionnel comme l'effet du style ou de la symétrie et

11 Peter McCormick, "On Ingarden's Account of the Existence of Aesthetic Objects" *Dialectics and Humanism* 4 (1975): 35.

12 Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* (Tübingen: Max Niemeyer, 1969) 250-52.

13 Sybil Cohen, "Ingarden's Benign Circle" *Dialectics and Humanism* 4 (1977): 137-49.

8 Roman Ingarden, *Time and Modes of Being* tr. Helen R. Michejda (Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1964) 38.

9 Ibid. 38.

10 Ibid. 137.

puis formel-intellectuel comme difficile ou transparent.¹⁴ Les possibilités sont alors immenses en ce qui concerne le style d'une oeuvre d'art, son contenu et ses thèmes, et il est difficile de s'imaginer comment de telles valeurs esthétiques puissent, en quelque manière que ce soit, impliquer les valeurs classiques de la littérature. Nous revenons là-dessus à la critique de l'idée d'une harmonie. Nous proposons que l'harmonie dont il s'agit est une harmonie au niveau de l'objet esthétique, du côté du lecteur, et non pas une harmonie qui exige un certain style littéraire dans l'objet artistique. D'ailleurs, Iser lui-même fournit à cet effet un commentaire intéressant:

That Ingarden did not think of the 'places of indeterminacy' or of concretization as concepts of communication is made abundantly clear by the fact that the aesthetic value, which has to be actualized in the concretization, remains a central gap in his whole system.¹⁵

En disant d'abord que le mot harmonie implique les valeurs esthétiques classiques, et ensuite que les valeurs esthétiques font défaut dans le système d'Ingarden, Iser se contredit: la pensée d'Ingarden se révèle finalement beaucoup plus subtile qu'Iser croit.

Il faut pourtant dire que les diverses strates de l'oeuvre concordent en soi et les unes avec les autres afin que puisse naître l'objet esthétique. Il s'agit, paraît-il, de deux harmonies différentes, l'une au niveau des structures du texte, l'autre au niveau de l'ensemble de l'oeuvre. L'harmonie au niveau du texte donne l'impression que l'oeuvre d'art exige certaines structures artistiques mais, l'harmonie dont parle Ingarden est une harmonie des relations entre les qualités de l'oeuvre. C'est-à-dire que ce ne sont pas les qualités esthétiques ou les structures dans le cas de l'objet artistique qui sont 'harmonieuses' en soi, mais plus précisément, que ce sont les relations entre les qualités et entre les structures qui sont ou qui ne sont pas harmonieuses chez le lecteur.¹⁶ De cette façon une oeuvre moderne qui a l'intention de rompre avec les techniques littéraires dites traditionnelles peut toujours, par les relations de ses diverses parties, constituer une harmonie selon laquelle un manque de syntaxe grammaticale et un monde fictif confus, etc. s'accordent avec la métaphysique que l'oeuvre exprime. Au niveau de l'ensemble, ou au niveau de l'objet esthétique, par contre, l'harmonie qui s'impose est une harmonie des harmonies ou une *Gestalt*. Le fait qu'Ingarden utilise le mot *Gestalt* comme synonyme d'harmonie en parlant de l'objet esthétique est révélateur du sens qu'a pour lui ce dernier terme:

l'harmonie de l'oeuvre est imposée en dernière analyse par le lecteur et elle représente une configuration chez le lecteur des qualités que l'oeuvre possède. Plutôt que d'être un terme concret de description, le mot harmonie est une métaphore utilisée par Ingarden pour décrire une réception favorable de l'oeuvre.

L'idée que le mot harmonie implique nécessairement les normes de la littérature classique relève donc d'un malentendu à l'égard de l'ontologie de l'objet esthétique. Or, comme nous l'avons déjà démontré, l'objet esthétique se crée lors de la concrétisation de l'ensemble des valeurs esthétiques d'une oeuvre d'art et cet objet est reconnu existentiellement: il existe seulement comme le résultat d'une interaction propice entre l'oeuvre et son lecteur. Nous avons également fait remarquer que cet objet esthétique se fonde sur une définition tautologique: la concrétisation des valeurs esthétiques crée l'objet esthétique, lequel est justement une concrétisation de ces valeurs. Ceci nous mène, évidemment, à discuter sur les valeurs esthétiques (par rapport aux valeurs morales, sociales, historiques, etc. lesquelles sont écartées par Ingarden dans le contexte esthétique, bien que parfois ces valeurs puissent jouer un rôle esthétique dans l'oeuvre). Ces valeurs sont objectives dans la philosophie d'Ingarden parce qu'elles se manifestent lors de l'interaction de l'oeuvre et du lecteur et ne sont pas des valeurs immanentes au lecteur.¹⁷ De cette façon Ingarden évite de fonder les valeurs esthétiques uniquement dans la conscience, c'est-à-dire qu'il échappe à l'idéalisme transcendantal de Husserl. L'objectivisation des valeurs qui apparaissent lors de l'interaction de l'oeuvre et du lecteur exclut aussi l'approche psychologique en critique littéraire parce qu'il faut tenir compte de l'objet qui a coproduit ces valeurs, et alors le critique ne peut plus se poser comme révélateur de l'inconscient soit du lecteur soit de l'auteur, malgré ces derniers, sans se révéler lui-même en quelque sorte par le choix de thèmes traités, par leur interprétation, etc. De toute façon la psychologie n'appartient pas au mode proprement esthétique, lequel se préoccupe des structures de l'oeuvre dans le contexte artistique.

Il faut se rappeler pourtant que l'objet esthétique n'est pas une entité réelle qui existe dans l'espace et que la seule façon de se rendre compte de son existence, c'est par l'expression qu'on lui donne: ce qui implique l'intersubjectif et un refus du relativisme dans la concrétisation d'une oeuvre d'art.¹⁸ Une concrétisation peut varier et chaque lecteur fait sa propre

17 Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* 250.

18 Ici la philosophie d'Ingarden rejoint celle de l'herméneutique par le fait d'exiger un dialogue critique. Une bonne concrétisation ainsi qu'une bonne interprétation d'une oeuvre littéraire se fait successivement, au cours des années, étant le résultat des efforts de plusieurs critiques. Voir par exemple, Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse*

14 E. Falk, *Poetics of Roman Ingarden* (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1981) 196.

15 Iser 79.

16 Ingarden, *Selected Papers* 124-25.

concrétisation mais, peu à peu (ou tout de suite dans de rares cas) les diverses concrétisations se modifient de sorte qu'elles commencent à se ressembler sans pourtant être obligées de concorder exactement sous tous les aspects. Ainsi se résume évidemment le procès critique, très bien développé dans la pensée d'Ingarden; mais c'est surtout sur le plan des paramètres objectifs de la critique littéraire que la philosophie d'Ingarden se révèle la plus utile.

Quels sont alors ces paramètres? Nous avons déjà fait remarquer qu'un objet réel qui existe dans le temps peut changer tout en restant reconnaissable comme étant le même objet grâce au concept du noyau invariable. D'après la pensée d'Ingarden, les valeurs esthétiques sont objectives et dépendent de l'interaction oeuvre-lecteur. Alors, la beauté, pour reprendre l'exemple d'Ingarden, n'est pas synonyme de l'oeuvre d'art mais existe séparément.¹⁹ Il est évident, cependant, que le concept de beauté change d'une société à une autre, d'une époque à une autre, etc., mais il subsiste toujours. C'est-à-dire que selon la terminologie ingardénienne, la beauté doit avoir elle aussi un noyau qui permet qu'elle dure et qu'elle change. Nous avons cru possible d'éviter le relativisme par une objectivisation des valeurs esthétiques en ce qui concerne l'oeuvre d'art, mais il semblerait que ces valeurs soient devenues à leur tour, ou peu s'en faut, sujettes au relativisme: ce qui constitue la beauté ou ce qui est beau reste ouvert à l'interprétation. Il se peut donc qu'Ingarden n'ait pu éviter une régression à l'infini à l'égard des valeurs esthétiques (la beauté se trouve renvoyée au concept du noyau, de plus en plus loin de l'oeuvre littéraire qui est belle), une régression qu'Ingarden a voulu éviter au moyen de la philosophie ontologique (par rapport à un point de départ épistémologique, par exemple).

Le concept du noyau est problématique parce qu'une fois qu'il existe, il suscite un désir de le connaître mieux, de l'étudier: dire qu'il est invariable est peu satisfaisant.²⁰ Afin de mieux analyser ce noyau, dans le contexte des valeurs esthétiques au moins, le chercheur est obligé de quitter le niveau conceptuel en faveur du particulier parce qu'en fin de compte c'est dans l'objet que la beauté se manifeste et non pas au niveau théorique. C'est dire tout simplement que quand on parle de la beauté il faut tenir compte des objets qui sont beaux. Au niveau du particulier, par contre, l'analyse se désintègre: on se contente de nommer les parties du tout et on essaie

and the Surplus of Meaning (Fort Worth, Texas: Texas Christian UP, 1976).

¹⁹ Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert* 205.

²⁰ Nous pourrions faire remarquer à cet égard que Sartre a su éviter ce problème en disant que la conscience est tout simplement un vide qui échappe nécessairement à toute analyse.

d'expliquer pourquoi on trouve que tel ou tel phénomène soit beau, ou dans un contexte plus large, pourquoi on lui trouve de la valeur, sans atteindre au noyau de la beauté ou au noyau de la valeur.

Il convient de souligner ici les mots *nommer* et *expliquer* afin de relever l'importance de la langue pour toute discussion reliée aux valeurs. À vrai dire, parler de la beauté revient sous peu à parler des manifestations de la beauté, de différentes manières d'être beau et des paroles qui désignent les degrés de la beauté. Nous nous référons ici à une étude faite par Otto Ducháček selon laquelle le champ sémantique de la beauté se constitue du mot *beau* au milieu (au noyau) et de divers termes évocateurs de la beauté situés à une distance du centre relative au degré de beauté qu'ils expriment — étude qui utilise des expressions prises dans des oeuvres littéraires échelonnées sur plusieurs années.²¹ Le noyau de l'atome, pour compléter le modèle ingardénien, se perd ou se trouve, selon la perspective, dans le langage utilisé pour le décrire. Ceci n'est pourtant pas un défaut dans le système ingardénien de l'ontologie de l'oeuvre d'art: d'abord parce que nous sortons ainsi du domaine de l'ontologie, ensuite parce que le noyau d'un objet, d'un être, représente en dernière analyse une essence, malgré les protestations que ce dernier terme peut soulever, et finalement parce que cette objectivisation nous aide à mieux comprendre le procédé critique. Quand on veut parler du noyau on se sert d'un vocabulaire ou d'une théorie de la beauté sans pourtant jamais pouvoir saisir en tant que tel le concept de la beauté dont on parle. Le fait que les valeurs sont objectives dans le sens décrit plus haut, implique que l'essence (dans ce cas-ci celle de la beauté, bien que ce concept puisse s'étendre à d'autres valeurs esthétiques) n'est fondée ni dans l'objet ni chez l'observateur mais est plutôt le résultat de l'interaction entre ces derniers. C'est de cette manière qu'Ingarden tente de trancher la discussion de l'idéalisme et du réalisme qui avait été son point de départ philosophique. Pourtant, on est parvenu ici aux limites de l'ontologie pure en ce qui concerne les valeurs d'une oeuvre d'art; en voulant poursuivre une telle analyse on se rend compte qu'on passe de l'ontologie à la philosophie du langage, à l'épistémologie, et même à la linguistique.

Pour en revenir à notre analyse du concept de l'objet esthétique, nous nous rendons compte que l'ontologie ingardénienne peut nous servir dans le domaine de la critique littéraire. Le fait d'avoir fondé l'objet esthétique entre l'oeuvre et le lecteur comme une espèce de médiateur implique une 'ouverture' des deux côtés: le lecteur interprète d'après sa propre culture et l'oeuvre exerce un contrôle sur l'interprétation d'après le monde qu'elle

²¹ Otto Ducháček, *Le Champ sémantique de la beauté en français moderne* (Praha: Státní Pedagogické Nakladatelství, 1960).

présente à l'aide de diverses structures littéraires. De cette manière la 'valeur' d'une oeuvre d'art ne cesse pas de s'établir ou même de se retirer; une société quelconque peut attribuer à une oeuvre littéraire une grande valeur, valeur qui se verra diminuer subséquemment, ou la valeur d'une oeuvre peut aller croissant selon la succession de concrétisations. L'objet esthétique coïncide, d'ailleurs, avec son expression comme les valeurs d'une oeuvre d'art coïncident avec l'interaction oeuvre-lecteur. De cette manière l'objet esthétique exige la parole et devient même le principe fondamental de la critique littéraire, et en s'extrapolant, il devient le motif de la communication;²² et cette communication implique la valeur de la raison et de l'intelligence parce que l'objet esthétique doit correspondre dans le domaine de l'intersubjectif à l'oeuvre qui l'a suscité. Mais l'intelligence dont il s'agit est, pour reprendre un terme à Bergson, une intelligence intuitive par le fait que le lecteur choisit, consciemment ou inconsciemment, la manière dont il remplit le texte lors d'une concrétisation; et celle-ci se forme non pas lors de la contemplation de l'oeuvre une fois la lecture terminée, mais plutôt au cours même de cette lecture. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe qu'une seule concrétisation valable mais plutôt que, dans le domaine de la critique littéraire, la concrétisation est sujette, elle aussi, à l'interprétation. Le critique se trouve alors contraint par les paramètres objectifs de l'oeuvre d'art; c'est dire qu'il lui faudra tenir compte de l'objectivité des valeurs esthétiques qui en fondent l'objet. De cette façon il échappe et à l'idéalisme qui veut que les valeurs esthétiques soient immanentes et au réalisme pur qui s'accommode mal de l'objet intentionnel qu'est l'oeuvre. Mais il est aussi contraint de faire attention à la fois aux détails du texte, aux niveaux sémantique et structurel, et à la diégèse, à sa présentation et à son sens plus large, métaphysique même, que celle-ci évoque, afin de pouvoir présenter à son tour l'objet esthétique qui se formule à partir d'une lecture de l'oeuvre d'art et qui se réalise dans sa propre expression.

University of Toronto

22 Il faut insister ici, à l'encontre d'Iser, que l'objet esthétique qui se crée par une concrétisation est justement un concept de communication par le fait qu'il a besoin d'une formulation linguistique pour se faire connaître.

Reflections on Narrative Poetics: Aspects of Franz K. Stanzel's Typology Viewed Through a Genettian Perspective

I. INTRODUCTION

This essay is a critique of Franz K. Stanzel's narrative typology viewed primarily through a Genettian perspective. The point of my critique is to show that competing narrative typologies need not be mutually exclusive and that some reconciliation between them is possible though limited to certain aspects. Specifically I will discuss some aspects of Stanzel's *A Theory of Narrative* in the light of what I call the Genettian model, which comprises Gérard Genette's basic model and its modification by Shlomith Rimmon-Kenan, who incorporates some of Mieke Bal's proposals.¹

Dorrit Cohn has analyzed at length Stanzel's typology as it appeared in the German original (1979) and has compared it with Gérard Genette's 1972 model. My aim is more limited in scope. I do not attempt an inclusive or comprehensive comparative evaluation of the work of these two theorists. Rather I examine Stanzel's theory (in its English version) in the light of the Genettian model in order to show how Stanzel, whose work was published seven years after Genette and whose English translation appeared twelve years after Genette, did not benefit from insights provided by the Genettian model in order to correct some of the problematic aspects in his typology as analyzed by Cohn.² I hope to demonstrate that the Genettian model

1 Mieke Bal's ideas were developed in a series of articles and in her book *Narratology* (1977), the English version of which appeared in 1985.

2 A most glaring example of his disregard for criticism of his model is in footnote 87, p. 272. He dismisses Cohn's extremely perceptive argument for omitting the autonomous monologue from his typological circle by saying it is unconvincing, but does not explain why he considers it so.