

APPEL À COMMUNICATION

(Scroll down for the English version)

La Poétique des Récits et Images Enchâssés dans la Littérature et les Arts du Monde Anglophone : Frontières en mouvement

Université de Pau et des Pays de l'Adour (2 & 3 juillet 2026)

Organisation : Françoise Buisson, Fabienne Gaspari, Arnaud Schmitt

(ALTER, UR 7504)

En 1966, Tzvetan Todorov écrit de manière très simple : « L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre » (« Les catégories du récit littéraire »). Plus tard, dans *Poétique de la Prose*, il définit deux types de progression narrative : l'enchaînement et l'enchâssement (1971, 144) et propose ensuite comme illustration évidente, « tous les contes des *Mille et Une Nuits* [...] enchâssés dans le conte sur Shéhérazade » (*L'Analyse structurale du récit*, 1981, 140). Le récit doit en permanence trouver des (nouvelles) formes dans lesquelles s'incarner et l'enchâssement en est une, perçue souvent comme l'une des plus complexes, évoquant la figure des poupées russes à un niveau diégétique ; ne parle-t-on pas justement en anglais de *nested stories* ? Cette figure du récit, qu'il soit simple ou complexe, convoque un certain nombre d'enjeux essentiels de ce que nous pourrions appeler l'organisation interne d'un texte : sa structure même donc, ses chronotopes et leur relations – en d'autres termes les « changements déictiques » d'un espace lieu/temps à un autre (« deictic shifts », David Herman, *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*, 2002, 271) –, un rapport de *hiérarchie* entre ses parties – car il faut un *récit cadre*, un *récit premier* dans lequel viennent s'enchâsser les autres et qui in fine leur donnera un sens global –, une sémantique de l'agencement qui convoque la notion séminale de *transition* d'un segment à l'autre : à cette notion de transition s'ajoute celle des frontières entre les segments, parfois brouillées ou poreuses. Dans son *Essai de typologie narrative : Le « point de vue », théorie et analyse* (1981), Jaap Lintvelt analyse ainsi les niveaux narratifs du « récit encadré » qui multiplie les perspectives. En effet, l'enchâssement pose aussi la question de l'articulation entre narration et focalisation puisque la notion même de focalisation est « ouverte aux structures enchâssées » (« the structure of focalization – that is, of who is seeing what – is open to embedded structures », Jan Baetens &

Hugo Frey, *The Graphic Novel: An Introduction*, 2015, 143). En d'autres termes, s'intéresser à la notion d'enchâssement équivaut à s'intéresser à la *politique* du récit.

Du fait de sa complexité potentielle, l'enchâssement de strates diégétiques peut être amené à chambouler l'horizon d'attente d'une lectrice ou d'un lecteur dont la position par défaut est souvent d'attendre un *sujet* et une *fabula* linéaires, parallèles, sans décrochages et ruptures de niveau, mais de se réjouir quand cela se produit afin de se laisser entraîner dans une logique ludique hors de sa zone de confort sans pour autant perdre le fil du récit : dans certains cas, la surprise peut ainsi naître de la métalepse, c'est-à-dire de la « transgression des niveaux narratifs » (Lintvelt 210), lorsque le narrateur premier ou extradiégétique surgit au sein du récit enchâssé. Il y a un fort facteur de séduction dans ces emboitements complexes de micro-récits, et l'un des chantres du postmodernisme américain, John Barth, en a souligné l'irrésistible attrait : « let me tell you the story of my romance with this second sort of stories: tales within tales » (*The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, 1984, 224).

Cependant, il y a des enchâssements congruents et non-congruents, ces derniers ayant justement pour objectif non pas d'épaissir le fil narratif, mais de le rompre. Barth fait justement remarquer dans le même ouvrage que Borges situait le potentiel séducteur de ces gigognes narratives, dont le *Cloud Atlas* de David Mitchell est un parfait exemple, dans le fait qu'elles nous perturbent métaphysiquement (235). Elles nous interpellent en effet, chamboulent certes parfois nos habitudes de lecteur mais démontrent la plasticité du récit. Il n'est ainsi pas surprenant que le postmodernisme se soit emparé de cette figure dans sa volonté de grande déconstruction du récit classique. *The White Hotel* de D. M. Thomas présente, à l'instar de *The Counterlife* de Philip Roth, des chapitres incompatibles herméneutiquement, qui s'enchâssent mais se contredisent mutuellement. Le roman offre la structure générique suivante : échange épistolaire (prologue) / poème / journal intime / récit par Freud d'une analyse et ainsi de suite, chaque nouvel enchâssement rendant la construction d'un macro-récit stable de plus en plus difficile. Plus que jamais, la postmodernité a utilisé la structure des récits enchâssés pour mettre à mal la notion même de récit cadre, de récit premier. Mais restreindre l'enchâssement aux modernités les plus récentes serait une erreur puisqu'il remonte à l'aube du roman et structure des récits aussi divers que *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *The Moonstone* de Wilkie Collins ou *Frankenstein* de Mary Shelley. Cependant, dans les structures en enchâssement modernistes se distinguait toujours un récit cadre clair et stable. L'étude de l'enchâssement du récit n'exclut pas une analyse de sa micro-structure, non seulement des segments qui introduisent le récit, comme les verbes énonciatifs, mais aussi de la ponctuation et de la typographie (dans certains romans de Faulkner, comme *Absalom, Absalom !*, les italiques signifient le passage au récit « secondaire »). Cette forme de narration est bien souvent indissociable d'une forme d'oralité. Il s'agit en effet de multiplier les sources d'énonciation et de créer des effets polyphoniques entre des voix qui dialoguent, entrent en résonance ou se contredisent. L'idée de « voix nomades », empruntée à l'ouvrage de Bruce Henricksen sur Conrad, permet de caractériser les effets d'une telle polyphonie. Pour Henricksen, il est essentiellement question de déconstruction du sujet disséminé dans ces voix multiples, déconstruction en lien avec des relations de pouvoir qu'il définit ainsi : « overdetermined texts in which the discursive subject constantly deconstructs into diverse voices resulting from the networks of power in which the discursive subject is positioned » (Bruce Henricksen, *Nomadic*

Voices: Conrad and the Subject of Narrative, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1992, 2).

Enfin, l'enchâssement ne se limite pas à la politique interne d'un texte, il s'inscrit également dans l'intertextualité et l'hypertextualité, au-delà des limites d'un texte, et permet ainsi aux textes de dialoguer entre eux. Dans le cas de certaines relations hypertextuelles comme celles entre *L'Odyssée* d'Homer et *Ulysses* de Joyce et *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain et *James* de Percival Everett, il est difficile de savoir si c'est l'hypotexte ou l'hypertexte qui est le récit enchâssé. On pourra alors se demander dans quelle mesure la citation d'un texte ou d'un épisode du canon littéraire ne fait pas du récit enchâssé un texte de « seconde main », pour reprendre la formulation d'Antoine Compagnon : il conviendra alors d'étudier l'insertion de fragments de ces textes sources, « premiers », qui acquièrent alors le statut de récits « seconds ». En outre, les discours enchâssés peuvent introduire des variations sur la nature des documents insérés dans le texte : lettres, testaments, manuscrits, articles de presse, rapports de police, sont autant de fragments ajoutés selon un principe de montage ou collage, avec pour objectif de créer un effet de réel, mais aussi, paradoxalement, de souligner le jeu avec le tissu textuel, patchwork aux multiples coutures.

Ce colloque s'intéressera également aux arts visuels qui proposent à leur tour des formes d'enchâssement. La mise en abyme visuelle, plus ou moins à l'infini, initiée par van Eyck puis Velasquez, trouve de nombreuses manifestations dans les arts contemporains du monde anglophone, citons par exemple les fascinants autoportraits de Vivian Maier dans lesquels la photographe américaine joue avec un miroir pour proposer un enchâssement multiple de sa propre image. Que ce soit au cinéma ou en peinture par exemple, la figure de l'enchâssement s'accompagne en effet souvent d'une volonté spéculaire, d'une réflexion métafictionnelle sur le récit, comme cela est le cas dans *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen poussant la logique du film dans le film (voir par exemple l'adaptation de *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles par Karel Reisz avec un scénario d'Harold Pinter, ou la série dans la série lorsque les personnages de *Seinfeld* tournent un pilote qui ressemble étrangement au pilote de la série dans laquelle ils figurent) dans une autre direction burlesque puisqu'il s'agit ici de sortir du film et de tenter d'y retourner : en d'autres termes un personnage égaré dans la mauvaise diégèse et poussé à se réenchâsser dans celle à laquelle il appartient originellement. Enfin, l'enchâssement peut être littéral, gigognes de papier, dans le cas de *Building Stories* de Chris Ware, se présentant sous forme de boîte dans laquelle sont insérés divers récits sous diverses formes, redéfinissant ainsi l'objet livre et à l'instar du roman ergodique proposant aux lecteurs une véritable liberté herméneutique.

Travailler sur l'enchâssement au 21^{ème} siècle, c'est faire un état des lieux des formes narratives, textuelles, visuelles ou hybrides et déceler aussi bien leur fonction que leurs effets sur le lecteur ou le spectateur.

Les propositions de communication en anglais ou en français (200 mots environ) ainsi qu'une brève notice biobibliographique sont attendues pour le 15 septembre 2025. Elles doivent être envoyées à françoise.buisson@univ-pau.fr, fabienne.gaspari@univ-pau.fr et arnaud.schmitt@univ-pau.fr.

CALL FOR PAPERS

Poetics of Embedded Narratives and Images in the Literature and Arts of the English-speaking World: Moving Borders

Université de Pau et des Pays de l'Adour (July 2-3, 2026)

Organisers: Françoise Buisson, Fabienne Gaspari and Arnaud Schmitt

(ALTER, UR 7504)

In 1966, Tzvetan Todorov wrote quite straightforwardly: “Embedding consists in including a story within another one” (“The Categories of Literary Narrative,” translation ours). Later, in *The Poetics of Prose*, he defined two types of narrative progression – linear succession and embedding (1971, 144) – and then he gave the canonical example of “all the tales of *The Arabian Nights* [...] embedded into the tale on Sheherazade” (*L'Analyse structurale du récit*, 1981, 140, translation ours). Narrative discourse has to constantly find (new) forms which can embody it; embedding is one of them and is usually perceived as one of its most complex embodiments, suggesting the image of Russian dolls at a diegetic level, and the English phrase “nested stories” exemplifies this idea. This figure of literary discourse – however simple or complex the latter may be – raises a number of major issues about what might be called “the internal organization of a text”: its very structure then, its chronotopes and their connections – in other words the “deictic shifts” from a spatio-temporal pattern to another (David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, 2002, 271) –, a hierarchical relationship between its parts – the text necessarily relies on a *frame narrative*, a *first-level narrative* into which the others will be embedded, giving it *in fine* its general meaning –, a semantic network of narrative organization entailing the seminal notion of *transition* from one segment to another: this notion of transition also involves the notion of borders between segments, which can sometimes be blurred or porous. In his *Essai de typologie narrative: Le « point de vue », théorie et analyse* (1981), Jaap Lintvelt thus analyses the narrative levels of the “framed narrative” which multiplies perspectives. Indeed, embedded narratives also bring up the question of the interplay between narration and focalization, for the very notion of focalization is “open to embedded structures” (“the structure of focalization – that is, of who is seeing what – is open to embedded structures,” Jan Baetens & Hugo Frey, *The Graphic Novel: An Introduction*, 2015, 143). In other words, paying attention to the notion of embedment comes down to paying attention to the *politics* of narrative discourse.

On account of their possible complexity, the embedded diegetic strata can eventually turn upside down the horizon of expectations of a reader whose default position often consists in expecting a *subject* and a *fabula* that are linear, parallel, devoid of any slippage or break in narrative levels, but who experiences pleasure when it occurs, so as to feel carried away by some playful logic, out of their comfort zone, without losing the thread of the narrative though: in some cases, surprise can thus spring from metalepsis, that is to say from the “transgression

of narrative levels” (Lintvelt 210, translation ours), when the first-level or extradiegetic narrator suddenly appears within the embedded narrative. The way micro-narratives are intricately encapsulated is highly seductive, and one of the champions of American post-modernism, John Barth, underlined their mesmerizing effect: “let me tell you the story of my romance with this second sort of stories: tales within tales” (*The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, 1984, 224).

However, there are congruent and non-congruent embedded elements, and these elements do not aim at thickening the narrative thread but at breaking it. In the above-mentioned work, Barth aptly points out that Borges situated the appeal of these nested structures (of which David Mitchell’s *Cloud Atlas* is a perfect example) in their capacity to disturb us on a metaphysical level (235). Indeed, they arrest our attention and sometimes turn upside down our reading habits, but they also testify to the plasticity of the narrative. It is therefore no surprise that postmodernism exploited this device in its intent to deconstruct classical narrative. Like Philip Roth’s *The Counterlife*, D. M. Thomas’s *The White Hotel* is built on chapters which are hermeneutically incompatible and yet embedded, contradicting one another. The novel presents the following generic structure: epistolary exchange (prologue) / poem / diary / Freud’s narrative of an analysis, and so on and so forth, each new embedded element making the construction of a stable macro-narrative more and more difficult. More than ever, postmodernity has used the structure of embedded narratives to undermine the very idea of a master narrative, of an original narrative. Yet it would be wrong to limit the process of embedding to recent modernities, for it dates back to the origins of the novel and organizes various narratives such as Laurence Sterne’s *Tristram Shandy*, Wilkie Collins’s *The Moonstone*, or Mary Shelley’s *Frankenstein*. In modernist embedded structures though, a clear and stable master narrative remained central. Studying the process of embedding does not preclude an analysis of its micro-structure, not only of the segments introducing the narrative, such as verbs of enunciation, but also of punctuation and typography (in some of Faulkner’s novels, like *Absalom, Absalom!*, the italics indicate the shift to the ‘secondary’ narrative). This type of narration is quite often intricately linked with a form of orality. Indeed, the aim is to multiply sources of enunciation and to create polyphonic effects between voices engaged in a dialogue, resonating or contradicting one another. The idea of “nomadic voices,” taken from Bruce Henricksen’s work on Conrad, can characterise the effects of this kind of polyphony. For Henricksen, what is at stake is the deconstruction of the subject which finds itself disseminated in these multiple voices; such deconstruction also has to be associated with power relations: “overdetermined texts in which the discursive subject constantly deconstructs into diverse voices resulting from the networks of power in which the discursive subject is positioned” (Bruce Henricksen, *Nomadic Voices: Conrad and the Subject of Narrative*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1992, 2).

Lastly, embedded narratives are not limited to the internal politics of a particular work, they are also related to intertextuality and hypertextuality, beyond the confines of a single text, enabling texts to engage in a dialogue with one another. In the case of some hypertextual relationships, such as those between Homer’s *Odyssey* and Joyce’s *Ulysses* and Mark Twain’s *Adventures of Huckleberry Finn* and Percival Everett’s *James*, it might prove difficult to know whether the hypotext or the hypertext is the embedded narrative. Thus, we might wonder to

what extent quoting from a text, or more generally tapping into the literary canon, turns the embedded narrative into a “second-hand” text, to use Antoine Compagnon’s formulation: it is then necessary to study the insertion of fragments of these ‘source texts,’ which then acquire the status of ‘secondary’ narratives. Furthermore, embedded narratives can introduce fascinating variations on the nature of the documents inserted into the text: letters, wills, manuscripts, press articles, police reports, are all fragments added according to a principle of montage or collage, meant to create an effect of reality, paradoxically enhancing the playful relation with the textual fabric, a patchwork with multiple seams.

This conference will also give the opportunity to focus on visual arts, which in turn propose interesting forms of narrative embedding. The more or less infinite visual *mise en abyme*, initiated by van Eyck and then Velasquez, finds numerous manifestations in the contemporary arts in the English-speaking world, a case in point being Vivian Maier’s enthralling self-portraits, in which the American photographer plays with a variety of mirrors to create a multiple embedding of her own image. Whether in cinema or painting, for example, the figure of embedded narratives is often accompanied by a specular desire, a metafictional reflection on the very notion of narrative, as in Woody Allen’s *The Purple Rose of Cairo*, which pushes the logic of the film within the film (see, for example, Karel Reisz’s adaptation of John Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman* with a screenplay by Harold Pinter, or the series within the series, the characters in *Seinfeld* shooting a pilot bearing a striking resemblance to the pilot of the series in which they appear) in another burlesque direction, since in Allen’s film, a character literally steps out of the film he belongs to and later tries to get back in: in other words, a character lost in the wrong diegesis and trying to ‘re-embed himself’ in the one he originally comes from. Finally, in this context, narrative embedding can be literal: paper Russian dolls, in the case of Chris Ware’s *Building Stories*, a work consisting of a box into which various stories are inserted in different forms, redefining the book object and, similarly to ergodic novels, offering readers genuine hermeneutic freedom.

Working on embedded narratives in the 21st century is a perfect occasion to take stock of the current state of narrative, textual, visual or hybrid forms, by identifying both the function of these nested stories and their effects on the reader or the viewer.

Proposals – including a 200-word abstract and a 150-word bio in English or French – should be sent to francoise.buisson@univ-pau.fr, fabienne.gaspari@univ-pau.fr, and arnaud.schmitt@univ-pau.fr by September 15, 2025.