

Université de Szeged

RESUME DE LA THESE

NOVELLISATION CONTEMPORAINE FRANÇAISE :
La rencontre de Tanguy Viel, de Catherine Soullard et de Nathalie
Léger avec le cinéma américain

par *Judit KARÁCSONYI*

Directeur de thèse : Mme Timea GYIMESI, maître de conférences, HDR

2018

LA PROBLEMATIQUE, LES OBJECTIFS ET LES PRINCIPES METHODOLOGIQUES DE LA THESE

L'objectif de ma thèse est de donner une image de la novellisation contemporaine française, présente dans le paysage littéraire, d'une manière de plus en plus remarquable, depuis la fin du 20^e siècle ; d'une part, en situant le phénomène dans le cadre théorique de l'adaptation, et d'autre part, à travers la présentation des études de cas.

Un réseau complexe de rapports se met en place entre film et littérature depuis la naissance du cinéma. Même si cette relation, longue et riche, ne peut être pensée que dans une dimension de mutualité, il semble que l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires reste au centre des recherches. C'est justement ce sentiment de manque d'attention à l'égard de la nature variée des relations des deux modes d'expression qui motive notre choix de traiter de la pratique de la novellisation, et plus particulièrement, celle de l'adaptation des films en romans, longtemps ignorée, voire méprisée dans le cadre des études de l'interaction observable entre les deux formes artistiques.

L'adaptation est une pratique culturelle qui implique un changement de médium. Si elle évoque en général l'idée d'un transfert du texte au film, la réalité étant d'une diversité étonnante, il est loin de constituer la seule voie prise par les artistes. La théorie de l'adaptation possède des mérites incontestables dans l'analyse du dialogue entre film et littérature ainsi que dans l'introduction d'une approche interdisciplinaire au sein de la réflexion théorique et critique. Du même, si l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires constitue sans doute un domaine passionnant, elle ne représente pourtant pas le seul parcours possible. C'est la raison pour laquelle, notre objectif plus général est d'attirer l'attention, à propos de la novellisation contemporaine, sur la richesse souvent négligée de ce rapport ; et cela, sans ignorer le fait que le discours critique se cristallisant autour de la question de l'adaptation n'est pas sans controverse. Il suscite régulièrement des débats entre les défenseurs fervents de l'œuvre écrite et les promoteurs de la complexité de l'image, de sa position primordiale dans l'espace culturel contemporain.

Dresser la cartographie, dessiner le paysage de ses polémiques en les situant dans un nouveau contexte non-hiérarchisé constitue également l'un des enjeux de la présente thèse. Selon l'idée galvaudée, répétée à l'infini dans le contexte de ses débats, les images prennent une place de plus en plus importante dans le quotidien de la modernité, formant notre conscient tout comme notre inconscient. Ce fait a évidemment de sérieuses conséquences dans le paysage culturel – autant au sein de la réflexion théorique visant à saisir le fonctionnement de l'image que dans la pratique artistique. Ainsi, force est de constater que la

littérature contemporaine française reflète également, par son contenu, sa structure et sa logique, la manière dont les auteurs conçoivent la réalité communiquée par l'omniprésence des images. Les auteurs contemporains, qui – dans le sillage du roman de Tanguy Viel, *Cinéma*, publié en 1999 – sont apparus sur le marché littéraire avec l'adaptation des œuvres cinématographiques témoignent incontestablement de cette influence. Car, la novellisation met en relief l'imbrication irréversible qui caractérise la littérature contemporaine et les images, en l'occurrence cinématographiques. En d'autres termes, elle est la manifestation de l'intention des auteurs de saisir la réalité qui les entoure non seulement à travers des filtres littéraires, mais aussi ceux du cinéma. Le texte littéraire ne se referme plus sur soi, ses frontières sont pénétrables, poreuses, laissant apparaître les divers appareils de la perception et de l'appréhension à travers lesquels il devient possible de faire l'expérience de l'existence dans le monde et d'en rendre compte. Il ne s'agit pas d'expériences pures, exclusivement langagières. La novellisation, qui entame un dialogue avec le visuel, trouvera ainsi sa place dans un champ hybride et hétérogène du point de vue médial, qui est caractérisé par la généralisation des emprunts et par l'hybridisation des formes ; c'est-à-dire, par un certain *entre-deux*, par l'esthétique de l'*entre*. C'est la raison pour laquelle nous nous proposons d'étudier la pratique novellisatrice dans le contexte de la réflexion philosophique et esthétique qui se dessine autour de la notion de l'*entre* pour pouvoir repérer les connexions par lesquelles le texte et les images cinématographiques s'entre-tissent, par lesquelles l'apparition de l'image filmique est agencée dans le texte littéraire.

En ce qui concerne le corpus analysé, la figure du narrateur constitue le lien qui unit les œuvres sélectionnées. Ainsi, dans les trois romans étudiés, *Cinéma* de Tanguy Viel, *Johnny* de Catherine Soullard et *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger les narrateurs racontent l'histoire d'un film américain, du début à la fin, à la première personne du singulier. Le narrateur de Viel rend compte du *Limier* de Joseph L. Mankiewicz, celui de Soullard reconstitue *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, tandis que l'alter ego romanesque de Léger met sur scène *Wanda* de Barbara Loden.

LA STRUCTURE DE LA THESE

Lors de l'élaboration de la structure de notre thèse, nous avons pris la décision de laisser tomber l'idée d'un travail monographique, étudiant les trois œuvres dans le cadre de trois chapitres différents, au profit d'un parcours plus hétérogène, agencé par les divers aspects

analysés. Ainsi, la structure s'organise autour de trois axes principaux. Le premier reflète notre effort de constituer le cadre théorique dans lequel la novellisation trouve sa place d'une manière évidente. Le premier sous-chapitre repère les paradigmes qui ont défini, pendant le premier demi-siècle de l'évolution de la théorie de l'adaptation, l'approche mutuelle du cinéma et de la littérature en vue d'exposer la rigidité de ce cadre qui empêche le déploiement de la richesse de la pratique de l'adaptation dans le discours critique. Dans un deuxième temps, nous nous proposons, dans l'esprit de l'argumentaire esquissé par Linda Hutcheon dans son ouvrage intitulé *A Theory of Adaptation*, de présenter le changement de paradigme observable dans le discours théorique anglo-saxon dès la fin du 20^e siècle ; et qui, en adoptant une approche plus souple, est désormais capable d'aborder, dans le contexte de l'adaptation, des pratiques culturelles préalablement exclues, en l'occurrence la novellisation. Par la suite, en nous basant surtout sur les travaux novateurs de Jan Baetens, nous nous concentrons sur la définition du phénomène de la novellisation, sur la présentation de son évolution historique et sur l'exposition de ses formes contemporaines.

L'objectif du troisième sous-chapitre est d'esquisser les bases d'un mode de lecture apte à déplacer, à mettre en question les stéréotypes et les clichés qui restent toujours actifs, en vue de rendre l'aspect *entre-deux* de la novellisation tangible et saisissable. C'est le mode de lecture rhizomatique proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, auteurs qui initient un dialogue sur plusieurs plans entre les réflexions théoriques et les pratiques littéraires anglo-saxonnes et françaises, qui nous permet de nous approcher de la façon dont la présence du film devient lisible dans le texte littéraire. Il ne s'agit pas, dans le sens strict, d'une méthode, mais plutôt d'une pratique qui nous donne les moyens de déceler les lignes de fuite sous-jacentes : en nous emmenant loin des paradigmes fixes des théories précédentes, elles permettent de concevoir les images émergeant dans les textes littéraires contemporains dans leur mouvement, dans leur devenir. Nous examinons la carte tracée par les lignes de leur mouvement, le devenir des points mis en connexion par ces lignes, leur devenir croisé. Nous estimons que ce mode de lecture convient admirablement à l'analyse d'une pratique littéraire qui illustre à l'extrême l'ouverture du texte sur les arts et sur le cinéma en particulier ; à l'analyse d'une pratique qui apporte une vue critique non seulement vis-à-vis des approches traditionnelles de la possibilité de saisir et de représenter le monde qui nous entoure, mais qui génère le doute vis-à-vis de ses propres moyens de représentation. Et c'est justement ce doute qui lui permet d'écrire d'après et avec l'autre, de jouer avec son dehors et de le faire jouer. Cette littérature ne se contente pas de reconnaître – non sans mélancolie – qu'elle vient après,

après le cinéma, elle parvient, par le même geste, à aborder ce dehors avec créativité en vue d'en profiter en termes de richesse et de vitalité.

La contextualisation théorique de la problématique au cœur de notre thèse est suivie des études de cas effectuées sur la base des films et des romans impliqués dans le processus croisé de la novellisation. Etant donné qu'il s'agit de l'adaptation, de la mise en texte de trois films américains, nous nous proposons non seulement de présenter les films concernés, mais également de survoler le contexte cinématographique dans lequel ils sont produits, avec une attention particulière accordée au dialogue qui s'établit entre les réalisateurs et les critiques de cinéma français et américains. C'est dans un troisième chapitre que nous passons à la question à savoir si la tendance contemporaine de la novellisation peut être considérée comme une approche novatrice du cinéma. Cette approche représente à la fois des contraintes et des libertés. Contraintes, parce qu'elle implique la reconnaissance de l'impossibilité d'écrire comme si le cinéma n'existait pas ; mais libertés également, parce que l'adoption d'une posture secondaire ou mineure renforce le dynamisme de l'écriture, lui assure une ressource créative et l'incite à l'autoréflexion. Si la forme novellisatrice reconnaît ouvertement qu'elle fonctionne en tant que palimpseste, elle est néanmoins consciente de ce qui lui est propre. Le déplacement des notions de l'originalité, de l'authenticité et la critique de la théorie de l'adaptation sont simultanément présents dans le geste du recyclage littéraire. C'est une liberté car ce geste ne produit pas de nouvelles hiérarchies à la place des anciennes, ce qu'il recherche n'a rien à voir avec la promotion soit de l'image, soit du texte à l'encontre de l'autre. Ce qui l'intéresse est l'exploration de leur interaction complexe qui se met en place dans un espace hybride.

Il existe de nombreux exemples de description d'image, d'allusion faite à l'image dans la littérature, mais les romans analysés émergent des représentations visuelles et s'organisent entièrement autour d'elles. Avec la recreation de l'expérience visuelle par le biais de la langue, ils questionnent le rôle du visuel : quel est l'enjeu quand la langue cherche à rendre l'image lisible en l'impliquant dans le récit littéraire ? C'est la capacité de la langue de *faire voir* qui est testée lorsque l'ekphrasis devient le lieu de connexion intersémiotique permettant un va-et-vient entre l'image et le texte. En même temps, l'ekphrasis, le désir de faire voir engage une réflexion sur le regard, sur le fonctionnement du regard. Ces problématiques sont abordées dans le cadre du premier sous-chapitre de la troisième partie.

Dans les novellisations c'est la version moderne du modèle de perception qui surgit à travers la figure de l'ekphrasis, car les narrateurs ne regardent plus l'objet de leur admiration dans le cadre traditionnel des salles de projection, mais à la maison, en VHS ou en DVD. Le

septième art est à la fois défi et source d'admiration pour la littérature contemporaine. Source d'admiration puisque le film est, d'ores et déjà, l'une des formes d'art les plus influentes pour la génération d'écrivains d'aujourd'hui. Grâce au développement technologique, les œuvres cinématographiques sont facilement accessibles et font ainsi partie, d'une manière évidente, du quotidien. Nous explorons les effets de ces nouvelles conditions de visionnage sur l'attention, la vitesse et la perception dans le deuxième sous-chapitre.

Ce genre, qui émerge à partir du revers de la relation d'inspiration traditionnelle, se sert de la vitesse cinématographique, du modèle de perception et de l'écologie attentionnelle du cinéma. Comme en témoigne Viel quand il parle de son intention de créer une « dynamique romanesque qui devrait au cinéma sa modélisation », de « fabriquer des phrases, en utilisant des outils de grammaire cinématographiques (vitesse, mouvement, ellipse, montage, cadrage) »¹ ; ce qui explique également que ses romans sont plutôt courts, lisibles en deux heures, ce qui correspond plus ou moins à la durée de visionnement d'un film. L'on retrouve cette même aspiration chez Soullard et Léger. Le roman de Catherine Soullard d'une seule phrase infinie, sans ponctuation autre que les virgules, et pourtant fragmenté par des paragraphes, se lit également d'une traite, à la manière d'un film. Nathalie Léger mentionne que la structure fragmentée de son texte lui a permis « d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film »², tout en donnant au texte un rythme filmique avec les espaces blancs entre les paragraphes, conçus sur le modèle du hors-champ cinématographique et représentant ce qui reste nécessairement non-dit. En vue de conjoindre film et littérature, les auteurs ont donc souvent recours aux moyens empruntés au cinéma, et considèrent le film comme modèle, s'agissant du mouvement, de la vitesse, du rythme ou de l'attention.

Les novellisations exploitent régulièrement les possibilités que représente l'espace hors-champ que nous venons de mentionner. Les écarts qui existent entre film et texte ne résultent pas exclusivement du changement de médium, les observations, les expériences personnelles du narrateur, les focalisations et les changements de point de vue – c'est-à-dire le recadrage effectué par la voix narrative – modulent également les accentuations et les perspectives de l'œuvre originale. Le recadrage du champ cinématographique évoque, ajoutant de l'espace à l'espace, un hors-champ, des plis qui surgissent à la surface du texte et

¹ Bertina, Arno, Pierre Senges et Tanguy Viel, „Faim de littérature: Entretien,” in *Fins de la littérature: Esthétique et discours de la fin* - Tome I, Viart, Dominique et Laurent Demanze (éd.), Paris, Armand Colin, 2012, 263.

² Léger, Nathalie, *Entretien avec Nathalie Léger*, Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012. URL : <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-9782818014806.html>

dans lesquels l'histoire racontée du récit filmique se prolonge. De ce fait, le hors-champ reste « un espace toujours actif diégétiquement, investi par le jeu du récit »³.

C'est justement le hors-champs de l'espace cinématographique qui s'offre au narrateur, c'est dans ces interstices que le narrateur va frayer un chemin, (auto)biographique ou (auto)fictionnel, pour investir le récit cinématographique d'un nouveau contenu, de nouveaux plis narratifs. Ainsi, la structure du film guide, mais ne gouverne pas tout à fait la perception, comme en témoigne le mouvement de l'écriture qui sort de l'image, qui déborde du cadre pour moduler le récit filmique : voilà, comment la modulation va ainsi au-delà de la logique du moule, du cadre pour créer du possible.

L'image émergeant à partir de la tension entre le dedans et le dehors, entre le champ et le hors-champ est caractérisée par la dialectique de la présence et de l'absence. La novellisation exploite justement cette capacité du hors-champ d'évoquer l'absence comme présence. Si le hors-champ joue un rôle actif dans chacun des romans analysés, c'est pour permettre aux auteurs de saisir quelque chose de ce qui reste toujours invisible à la lisière du perceptible, de ce qui est nécessairement caché par le cadre de l'image. En d'autres termes, le *punctum* de l'image, l'invisible compris dans l'image, trace la ligne de fuite qui assure le passage entre image et texte.

Avec le recadrage textuel (lisible) de l'image, le narrateur introduit un nouveau point de vue prolongeant le récit cinématographique, et pourtant toujours impliqué par la logique de perception filmique. La tierce personne à laquelle cette logique fait appel – le narrateur ou l'*intercesseur* deleuzien – renonce à plusieurs reprises, lors du dépliement du récit filmique, à la position stable, mais à distance du sujet cartésien, conséquence de l'identification primaire, pour être écrite dans l'image. L'oscillation entre la position du sujet regardant l'image et celle du sujet impliqué à l'intérieur de l'image contribue à la naissance du rythme dynamique de la perception. Les identifications secondaires abolissent la distance entre film et narrateur ; les personnages, les visages du récit filmique et du texte se glissent l'un sur l'autre, à l'instar du fondu cinématographique, ce qui est accompagné de la superposition des temps (le présent du film, le présent et le passé du narrateur, etc.). Une telle coexistence ou covisibilité des images, résultat de leur superposition spatiale, empêche le temps, les différentes strates temporelles de rester chronologiques, elles coexistent, comme le dit Deleuze en parlant de l'image-temps. Des vies, des fragments de vies disparates se mettent à communiquer, en dévoilant de nouvelles connexions possibles tandis que la novellisation

³ Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 172.

devient, à la lisière du *vu* et du *dit*, l'histoire d'une transgression : la transgression de l'espace littéraire vers le *dehors* constitué par l'espace filmique dont il devient le supplément.

La figure du narrateur et certains éléments (auto)biographiques dépliés des espaces narratifs évoquent à l'intérieur même du texte la problématique de l'(auto)biographie/l'(auto)fiction, objet de vifs débats dans le discours critique français. L'explicitation de la notion de l'autofiction inventée par Serge Doubrovsky et l'exposition des dilemmes théoriques qui s'organisent autour d'elle se trouvent dans le troisième sous-chapitre. L'autofiction a permis la conceptualisation d'un espace générique autour duquel les doutes, surgissant depuis le début du 20^e siècle, concernant le sujet, l'identité, la vérité, la sincérité, le récit du *moi* se cristallisent. Le sujet revivifié par l'autofiction – fragmenté, déconstruit par le geste même de sa construction – ne devient saisissable que dans son rapport à l'Autre, dans la dimension de l'intertextualité ; jamais un, toujours pluriel, il est modulé par et dans le discours de l'Autre.

Le réseau complexe tissé de divers fils narratifs et déplié de l'œuvre cinématographique fait surgir des récits de vies fragmentés sur la surface du texte dans lesquels le spectateur-narrateur, affichant d'abord une aspiration à l'objectivité qui sera plus tard abandonnée, devient l'instance qui tisse ensemble l'espace filmique et littéraire. Nous nous proposons de focaliser, dans ce sous-chapitre, sur les stratégies par lesquelles le visuel devient partie intégrante du fonctionnement et de la perception littéraire. Nous examinons les techniques qui contribuent à la naissance de la connexion, de la suture entre film et littérature. Avec la superposition des visages et des strates temporelles divergentes, à l'instar du fondu, la novellisation met en relief la pluralité et l'aspect jamais accompli de l'identité, modulée par le récit de l'Autre. En même temps, ces textes – dans lesquels la biographie oblique vers la biofiction et l'autobiographie vers l'autofiction – contribuent au débat théorique sur l'autofiction, en illustrant que l'épanchement de la fiction dans le factuel est une nécessité, si l'on souhaite approcher de ce qui est censé être la vérité d'une vie.

Dans la structure de l'espace littéraire ainsi construit, le jeu d'apparition et de disparition de certains visages nous mène, encore une fois, aux écrits de Deleuze et de Guattari qui définissent le visage comme le produit d'une machine abstraite de visagéité. Système mur blanc-trou noir, à la croisée des axes de la subjectivation et de la signifiante, la fonction du visage est de « neutralise[r] d'avance les connexions rebelles aux significations et à une réalité dominante »⁴. La mise en série des visages toujours en devenir, le jeu

⁴ Deleuze, Gilles et Félix Guattari, „Années Zéro – Visagéité,” in *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 206.

d'apparition et de disparition, qui empêche le visage de prendre forme, de devenir conforme, permet aux textes de thématiser, dans un geste métatextuel, la problématique de la subjectivation et de la signifiante.

LES CONCLUSIONS

Le dernier chapitre de notre thèse est consacré à la question de la connexion intersémiotique du film et du texte ainsi qu'à l'illusion et la méfiance y liées. Viser au visuel, à l'ouverture vers le cinéma dans ces romans, qui n'offrent aucune image tirée des films en forme d'illustration, s'effectue à travers la langue, dans la langue. La novellisation, genre biface, ouverte à la fois au mot et à l'image, devient le milieu où il est possible d'écrire après, d'après et avec le cinéma et d'assumer le risque de la pluralité inhérente à l'altérité, tout en gardant ses propres spécificités. La coopération et l'interaction qui se mettent en place constituent une invitation à une ouverture, non seulement dans le cadre de la pratique artistique, mais également dans l'approche théorique. S'engageant dans un dialogue riche et dynamique avec l'art cinématographique, la littérature contemporaine montre, avec une évidence indéniable, que les ressources narratives et fictionnelles communes ne fonctionnent pas dans un sens unique.

A propos de la présence envahissante de l'image, une certaine mélancolie apparaît dans les novellisations, témoignant également de la reconnaissance que les auteurs retracent un chemin déjà parcouru. Avec les mots de Bourriaud, la « matière qu'ils manipulent n'est plus *première* »⁵. Et pourtant, cette secondarité ne devient pas le synonyme de la fidélité, de la reproduction ou du simple copiage fonctionnant sur le modèle du moule ; au contraire, elle est apte à faire émerger des inventions, qui resteraient autrement invisibles, enrichissant l'écriture d'une nouvelle dynamique. Nous sommes les témoins de la naissance de cette nouvelle dynamique qui, intéressée par la déformation temporelle et spatiale de la forme originale, effectue un déplacement des notions de la création artistique et de l'originalité et souligne la solidarité des procédés filmiques et textuels. Bref, la novellisation va à l'encontre, sur plusieurs plans, de la théorie de l'adaptation traditionnelle, démasque ses points faibles, les déplace, les subvertit par les moyens propres de la littérature et, de ce fait, peut être considérée comme une sorte de pratique critique.

⁵ Bourriaud, Nicolas, *Utómunkálatok* (Ford. Jancsó Júlia), Budapest, Műcsarnok 2007, 5.

Il semble justifié d'avoir l'impression que tout cela est déjà dans l'air du temps, d'autant plus que l'apparition des novellisations analysées coïncide avec la publication des œuvres des théoriciens du 21^e siècle, cherchant à élaborer un nouveau cadre théorique plus souple dans le domaine de l'adaptation, en mettant en épreuve les principes traditionnels. Il n'est pas surprenant de voir qu'en France, c'est en partie dans le sillage de ces novellisations que le travail théorique est entamé, étant donné que dans un contexte théorique caractérisé par une hiérarchisation obsessionnelle, la novellisation refuse de concevoir film et littérature autrement que dans une sorte de mutualité. Travaillée « de l'intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature »⁶ elle rend compte de la « condition postcinéma »⁷ de la littérature contemporaine d'une manière particulière. Elle est un mélange, une hybridisation, un langage impur, soit la rencontre de l'écriture avec ce qui n'est pas elle, avec son Dehors. « Cela s'appelle le *contemporain*. »⁸

⁶ Gris, Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, 2012, 154. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>.

⁷ Colard, Jean-Max, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Les presses du réel, coll. L'espace littéraire, 2015, 14.

⁸ *Ibid.*, 108.

PUBLICATIONS CONCERNANT LE SUJET DE LA THESE

- « Perception de l'image à travers la novellisation littéraire contemporaine », in Gyimesi, Timea (éd.), *Acta Romanica : Vitesse – Attention – Perception*, Tomus XXX, Szeged, JATEPress, 2018, 251-259.
- « Rejouer l'échec donné d'avance – L'espace novellisé dans *Cinéma* de Tanguy Viel », in *Modulation-Deleuze*, Szeged, JATEPress, 2017, 103-110.
- « Visages à la frontière du cinéma et de la littérature », in *Chimères - Potentialités cinémas*, n° 89, 2016, 195-203.
- « Novellisation contemporaine: une littérature qui émerge de l'image », in *Cahiers Echinox - La trahison des images, la déficience des langues*, vol. 31, 2016, 159-168.
- « Du film au roman: La novellisation contemporaine et son modèle », in *Modèle et modélisation, en linguistique, littérature, traductologie et didactique*, sous la direction de Teresa Tomasziewicz et Grażyna Vetulani, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Lask, 2015, 157-167.
- « La vérité de la fiction: Réalités et fictions dans *Wanda* de Barbara Loden et dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger », in *Acta Romanica*, Tomus XXIX, 2015, 55-67.
- « Fictions and Realities: On the margins of Barbara Loden's *Wanda* and Nathalie Léger's *Supplément à la vie de Barbara Loden* », in *Americana – E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X., n°1, 2014, ISSN 1787-4637. URL : <http://americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi>
- « Pour une rhétorique de l'image », in *Acta Romanica*, Tomus XXII, 2003, 167-175.

Traduction :

- Deleuze, Gilles és Claire Parnet. *Párbeszédék*, L'Harmattan Kiadó, 2015. (Avec Timea Gyimesi et Judit Lipták-Pikó.)
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, Qadmon, 2009.

PARTICIPATION AUX COLLOQUES :

- « Vitesse – Attention – Perception », 21^e Ecole doctorale francophone des pays de Visegrád, organisée par le Département d'études françaises et le Centre Universitaire Francophone, Szeged, Hongrie, 2017.
- « Vitesse – Attention – Perception. L'écologie de l'attention 1. », organisé par le Département d'études françaises et le Centre Universitaire Francophone, Szeged, Hongrie, 2017.
- « Vitesse – Attention – Perception. L'écologie de l'attention 2. », organisé par le Département d'études françaises et le Centre Universitaire Francophone, Szeged, Hongrie, 2017.
- « Espaces: paysages – espaces mentaux – espaces de la ville », 20^e Ecole doctorale francophone des pays de Visegrád, organisée par l'association Gallica et l'Université Masaryk de Brno, Telč, République tchèque, 2016.
- « Modulation-Deleuze », colloque international organisé par le Département d'études françaises et le Centre Universitaire Francophone, Université de Szeged, Hongrie, 2015.

- « Deleuze-actuel – Commencer par le milieu ! », atelier organisé par le Centre Universitaire Francophone et le Département d'études françaises, Université de Szeged, Hongrie, 2015.
- « Modèle et modélisation », 19^e Ecole doctorale francophone des pays de Visegrád, organisée par l'Association Académique des Romanistes Polonais "Plejada" avec le concours de l'Université Adam Mickiewicz à Poznań, Pologne, 2015.
- « La novellisation – Peut-on parler d'adaptation ? », Journée d'Etudes internationale, Université Paris 8, Paris, France, 2014.
- « Lecture », Journée d'Etudes organisée par le Département d'études françaises, Université de Szeged, Hongrie, 2014.
- « Erőszak és nemek », colloque organisé par TársadalmiNem –és Kultúrakutató Központ, Budapest, Hongrie, 2003.