

## LE CORBEAU: TRADUCTIONS INTERSÉMIOTIQUES ET L'HÉRITAGE POUR LES ARTS MÉDIATIQUES

Helciclever Barros da Silva Vitoriano\*  
Universidade de Brasília

André Luís Gomes\*\*  
Universidade de Brasília

**Résumé:** Le but de cet article est de développer des commentaires et des similitudes entre le poème *Le Corbeau* (1845) et l'essai *Philosophie de la composition* (1846) d'Edgar Allan Poe, avec une partie de la traduction sémiotique de ce poème central pour comprendre la modernité artistique, notamment dans le cinéma, les arts visuels, bandes dessinées et d'autres productions intermédiatiques, avec le pilier théorique et critique possèdent initialement l'essai du Poe. En termes méthodologiques, scruté un coup d'oeil la lumière des études de traduction intersémiotique et intermédialité. Parmi les conclusions des travaux, il ya le potentiel génétique de *Corbeau* aux transpositions interartistique et intersémiotiques, qui sont fortement ancrées dans la *Philosophie de la composition* qui a été et est toujours une

---

\* Helciclever Barros da Silva Vitoriano: Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela mesma Universidade (2012). É Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - Inep. Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: helciclever@gmail.com

\*\* André Luís Gomes: Doutor (2004) e mestre (1998) em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Graduação em Educação Artística. Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: andrelg.unb@gmail.com



ode au travail artistique méticuleuse, et, en même équipe, le conte poétique moderne et importante piste de pré-presse, de signaler et d'anticiper certaines fonctionnalités encore sentir dans les arts littéraires, visuels et cinématographiques. Comme l'héritage de Poe aux arts médiatiques, surtout, au cinéma, a été trouvé que les premiers réalisateurs filmiques ont vu très vite la force du septième art de traduire en quelques images contextes plus larges, comme le sont les biographiques et également réalisé le potentiel cinématographique à faire fondre histoires réelles et fictives, en documentant et en esthétisant/représentant la réalité. Il a été estimé que, avec ce que le cinéma était une expression nouvelle et forte, capable de générer de nouvelles significations et conduire le regard du spectateur, à des moules que Poe prêché par rapport au récit littéraire et poétique.

**Mots-clés:** Le Corbeau, la *Philosophie de la composition*, traduction intersémiotique, arts médiatiques.

## THE RAVEN FLIGHTS: INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS AND LEGACY FOR MEDIA ARTS

**Abstract:** The purpose of this article is to develop some comments and comparisons between Edgar Allan Poe's poem "The Raven" (1845) and his essay "Philosophy of Composition" (1846), as part of a semiotic translation of that poem, notably in the movie industry, visual arts, HQ and other productions intermedia, with the theoretical and critical pillars initially based on Poe's poetry itself. In terms of methodology, inter-semiotic and intermediality translation studies played a major role. Among the findings of this article, there is the genetic potential of the crow to interartistic and inter-semiotic transpositions, which are strongly anchored to the Philosophy of Composition, which was and still is an ode to the meticulous artistic work, and, at the same time, the poetic modern tale and an important pre-media trail, to signal and anticipate some features still felt in the literary, visual, and cinematographic arts today. As of Poe's legacy to the cinema, the first film directors and producers soon realized the strength of the seventh art to translate into few images larger contexts, as the biographical ones, and they also realized the cinematographic potential in merging real and fictional stories, documenting and aestheticizing reality. Cinema was, then, perceived as a new and strong expression, able to generate new meanings and lead the viewer, which was the way Poe used to refer to narrative and poetic literature.

**Keywords:** The Raven, Philosophy of Composition, inter-semiotic translation, media arts.

## **1. La complexité du débat intersémiotique et intermédiatiques.**

En raison de la nature comparative de cet article, il est impératif de porter à la scène des discussions préliminaires sur le champ théorique de l'intermédiatité en relation avec d'autres approches théoriques tels que l'intertextualité, Interart et la traduction intersémiotique comme une large mesure, ces théories ont simultanément mis à niveau les horizons de connexion de la littérature avec les autres arts. Notre position est que l'éclectisme, dans ce cas, il est bénéfique et fructueuse pour examiner les arts et les médias, car il permet une spirale d'analyse basé sur le meilleur de ces perspectives, la reconnaissance, le cas échéant, les limites possibles de ces approches théoriques et méthodologiques. En ce sens, le débat sur les relations entre les médias, les signes, les arts et textes est assez complexe. Certains auteurs considèrent être très différent, par exemple, l'interartistique matérielle des médias et intertextuelle (Müller Jr., 2008, 48). Déjà il ya d'autres qui réfléchissent encore avoir un lien indissoluble ces perspectives sur le terrain. Ceci est le cas de Clüver (2006, 12), bien que le taux de la primauté et de la prévalence actuelle du mandat de l'intermédiatité, considère aussi important de remplacer le débat sur le rôle instrumental et dans le même temps, la sémiotique théorique comme un support fondamental pour l'analyse intermédiatique et interartistique et réfléchit sur élément intertextuel car le texte littéraire a encore haut relief et même surévaluation dans le cadre de Interart et intermédiatiques études (Cluver, 2006, 16-17).

Avec insistance, Clüver affirme que «intertextualité signifie toujours aussi intermédiatité» (Cluver, 2006b, 14, notre traduction). Moser (2006) souligne également l'interpénétration des intermedia et sa relation avec les arts, comme suit:

La base de notre argumentation ici, succinctement, est comme suit: la relation entre les arts, par implication, comprend toujours intermédiatiques également des questions,

même si elles ne sont pas aussi explicite, estimant que tout art comprend « médialité ». (Moser, 2006, 42, notre traduction).

Pourtant, sur le potentiel des études intermédiatiques, Clüver (2007), à partir de la pensée de Rajewsky (2005), souligne qu'il existe trois types de relations entre les médias: **combinaison** qui donne les bandes dessinées, par exemple; **les références de intermédiatiques** (références de théâtre ou de peinture dans les films) et la mise en œuvre des médias, qui se produisent, par exemple, **les transmutations** de romans ou des histoires pour le cinéma Cluver (2007, 8). Déjà Diniz (2011) souligne une nouvelle perspective découlant d'un texte Wenz (2009), qui intègre le terme «transmédialisation» (Diniz, 2011, 30).

Il est cette dimension qui fait également partie de l'importance du débat sur l'intertextualité est dans le domaine littéraire ou les arts en général. Par conséquent, il est nécessaire d'étudier la pensée de Julia Kristeva et Gérard Genette. Pour Kristeva « chaque texte est construit comme une mosaïque de citations, chaque texte est absorption et la transformation d'un autre texte. Au lieu de la notion de l'intersubjectivité, installe l'intertextualité » (Kristeva, 1979, 68, notre traduction).

Selon Genette (2006), il existe cinq types de relations intertextuelles, ou plus précisément, transtextuel (Genette, 2006, 7-8.). Il ya d'abord l'intertextualité, qui est la présence d'un texte dans un autre texte est par citation, allusion ou de plagiat; puis vient le paratextualité, qui est la périphérie textuelle: notes de pochette, préfaces, des illustrations, des titres; l'arquitextualidade qui est la relation entre un texte et les différentes catégories qui inclure et, enfin, nous avons la hypertextualité qui se traduit par la relation entre l'hypertexte et hypotexte (s), qui comprend une parodie et du pastiche. Dans la dimension du cinéma, le dialogue intertextuel a été quelque chose de très récurrente et de plus en plus complexe, est l'établissement du dialogue entre le septième art et d'autres arts, en particulier avec la littérature.

La question de l'adaptation entre les arts, a également été l'approche intertextuelle, comme enseigne Stam (2006). Pour le savant, l'un des moyens de surmonter l'idée anachronique de la fidélité au texte source est exactement la manière intertextuelle. Il est important d'examiner dans ce contexte la intertextuelle potentiel entre le test Poe et les outils des médias présenté, vu ici comme composantes artistiques de la production de médias, qui a commencé au début du XXe siècle et largement diffusées aujourd'hui.

### **1.1. La traduction intersémiotique et la contemporanéité du poème *Le Corbeau***

La ligne théorique de la **traduction intersémiotique** a été soigneusement travaillé par Plaza (1987), pour qui cette traduction peut être vu « en tant que pensée par des signes, tels que les directions de la circulation, comme transcréation fait l'historicité, notre traduction » (Plaza, 1987, 14, notre traduction).

Diniz (1994) évalue le concept dans le domaine des relations sémiotiques entre le théâtre et le cinéma, et ainsi prononcée, les rapports sur la sémiotique la richesse et de l'interpénétration entre les arts qui ont surgi dans le XXe siècle:

Connaître les aspects spécifiques de chaque approche, qui est, quel genre de signe utilisation et comment ces symboles sont organisés. Si nous avons deux textes, de théâtre et d'autres filmique, posant comme des signes emblématiques de l'autre, à savoir qu'ils sont des signes d'une même chaîne sémiotique, nous pouvons dire que l'on peut être considéré comme une transformation, ou la traduction, de l'autre, un intersémiotiques de traduction. Traduire du théâtre au cinéma signifie pour voir autre texte comme un signe dans un autre système sémiotique. (...) Le XXe siècle est riche en manifestations qui cherchent une plus grande intégration entre les arts. Dans ce contexte, la traduction

intersémiotique du texte pour la scène ou le théâtre pour les films, ou le texte à l'écran, par exemple, se développe. (Diniz, 1994, 1002, notre traduction).

Diniz (1994) souligne également la nécessité d'identifier dans le processus d'équivalences de traduction entre les systèmes sémiotiques, en essayant de déterminer comment un élément en remplace un autre, en gardant la même fonction que a été remplacé:

Dans tous les cas, le processus de traduction consiste à trouver l'équivalence entre les systèmes. Cela signifie que d'un élément *x* qui occupe une certaine place dans un certain système de signes, le théâtre, par exemple, être remplacé dans la traduction par un autre élément *x* 'exercer la même fonction, mais d'un autre système de signes, la cinéma. (Diniz, 1994, 1002, notre traduction).

Encore sur le concept de traduction intersémiotique, Diniz & Vieira (2000), soulignent d'une façon bien directe la nature adaptative entre les systèmes sémiotiques en contact: « En ajustant un texte écrit pour le cinéma, une traduction intersémiotique arrive parce que nous sommes la traduction d'un système sémiotique à un autre ». (Diniz & Vieira, 2000, 74, notre traduction). Toujours selon les chercheurs, émerge maintenant, en raison de l'effondrement de loyauté perspective au code source, un regard qui fait allusion au champ sémiotique, qui est, comment ils se rapportent: «Voilà le point du film de l'objet d'étude vue de la sémiotique: l'étude de la façon dont le film est lié à un autre texte ». (Diniz & Vieira, 2000, 75, notre traduction). Il en résulte, une nouvelle notion, à savoir: **allusion intersémiotique**. Il doit également peser l'importance du rôle d'interprétation exploité par le traducteur du « texte source » (Cluver, 2006b, 117).

Précisément par le dévoilement auto-référentiel fait par Poe, dans son essai, est que nous pouvons voir la traduction intersé-

miotique continue et répétée de son *corbeau*, car la *Philosophie de la composition* a servi de feuille de route pour des compositions artistiques nouveaux du médias, en particulier le film. Si sa prose et sa poésie, elles étaient déjà, *ab ovo*, « cinématographiques », avec le soutien de son essai, cette capacité est encore plus accentuée. Toutes ces dimensions théoriques imprègnent notre regard analytique sur l'exposition et les arguments de cet article. Il est de ces perspectives théoriques qui examinent l'importance suivante de Poe à la genèse et l'actualité du débat sur intermédialité.

Dans l'analyse de l'état de l'art sur la traduction interculturelle et intersémiotique, Amorim (2013) soutient que Plaza souligne une approche intersémiotique qui effectue réactualisation sur le passé:

Traduction pour Plaza (2008), est entendu comme une forme de retextualization et, en collaboration avec l'École de Francfort, en particulier le travail de Walter Benjamin, une retextualization sur le passé. Selon Plaza (2008), la traduction crée un document sur le passé, faisant un pont entre le passé-présent-futur. Fait intéressant, de la science de la traduction comme rétextualisation qui crée un nouveau document, l'auteur nie implicitement des critères tels que la loyauté à l'arrêt des traductions. Et même si pas d'approfondir le débat sur la question, Plaza clairement que le Nord va prendre dans leur travail, ou la traduction intersémiotique comme une transaction créatrice entre les différentes langues et les systèmes de signes (Plaza, 2008). (Amorim, 2013, 18, notre traduction).

Dans l'analyse de la ligne entrepris par Diniz (1998), Poe a été le premier traducteur de son poème *Le Corbeau*, effectuer un contrôle sur ce texte poétique en *Philosophie de la composition*:

Le poète, premier lecteur de son œuvre d'art, il devient son propre traducteur. Dans d'autres cas, des peintures d'autres artistes apparaissent comme des illustrations de poèmes ou

de romans, et rarement un poème apparaît comme source d'inspiration pour une peinture. Dans des cas particuliers, celui-ci peut avoir un tel appel fort qui se transforme en chef, plutôt que de simplement servir comme matériau de décoration. Cependant, la plupart des paires littérature / peinture vient du fait que les auteurs / poètes ont réagi aux peintures, composer des poèmes ou romans à leur sujet, à savoir lire verbalement ce qui a été « écrit » dans les images. (Diniz, 1998, 314, notre traduction).

Il est à propos de la relation entre le texte littéraire et les peintures (ou d'autres arts), intéressant de noter que chez Poe exact opposé est vrai, parce que son icône poème est qu'il était un puissant facteur de motivation des autres expériences artistiques qui ont répondu à son pouvoir innovante et inaugurale et ce test à la modernité, l'ouverture de nouveaux horizons pour l'art de l'auto-référentielle.

Actuellement, les études de traduction intersémiotique ne peuvent pas être déconnectés de l'aspect culturel impliqués dans l'acte de traduction, parce que, selon Diniz (1998), « il faut considérer, cependant, un autre élément crucial dans les situations de traduction: Culture » (Diniz, 1998 314, notre traduction). Traductions du poème de Poe en discussion, comme ce fut le cas exécuté par Machado de Assis confirme la nécessité de respecter cet aspect crucial:

Ici, nous soulignons le rôle de Machado de Assis, dont les traductions — dans l'Ouest, par exemple — suggérer l'intention de recréer, leur nationalisation, les modèles établis de la littérature européenne. Voyez si votre version de Raven d'Edgar Poe: sous l'aspect prosodique et aussi sémantique, la traduction de Machado est systématiquement « déformée ». Cohérence avec le projet de création d'une littérature nationale, ses rebelles « d'oiseau tropical » contre la tyrannie du texte européen. (Oliveira, 2007, 191, notre traduction).



L'ensemble des travaux et des arts mentionner au long de ce travail confirme cette déclaration sur la relation culturelle présente dans les traductions intersémiotiques, provenant texte étranger, comme dans le cas de *Corbeau* d'Edgar Poe. En outre, l'éloignement historique raisonnable du texte source favorise également des changements de sens et de réception des signes de poèmes originaux. Cela se produit même lorsque la traduction a été faite par des artistes américains, tels que les divers versions filmiques de *Corbeau* faites par Hollywood. En outre, il faut considérer que les arts et les médias ont leurs propres signes et qu'ils interagissent les uns avec les autres, construire-signes synthèses, soit dynamique et dialectique, contribuer à amplifier l'orientation signic. Clüver (2006b) des points à la perspective d'avenir de germer dans Corvo, parce que, selon la théorie, les lithographies de Manet sur le poème, par exemple, ne portaient pas sur la rhétorique des années 1840 (la période de création de poème), mais signaler un recommandation esthétique de la modernité, ces lithographies aux « qualités essentielles » de texte de Poe, compte tenu du contexte de production, le temps et le lieu de ces réalisations artistiques correspondant. (Clüver, 2006, 142).

## **1.2. Sémiotique la richesse de Poe pour les arts de l'image et des arts médiatiques**

Le travail d'Edgar Allan Poe a été largement mis en œuvre (Hutcheon, 1991), transmué (Balogh, 2005), traduit (Plaza, 1987) ou transcriada (Campos, 1992) pour d'autres médias, en particulier pour le cinéma. Il ya probablement plusieurs raisons à cela. L'un d'eux semble être le fait que sa poétique et contística sont conçus dans une atmosphère de crime et de mystère, quelque chose d'extrêmement coûteux à filmer dans son enfance et de la consolidation comme un prestigieux mouvement artistique qui est encore observée à ce jour, ainsi que la fascination de cette atmosphère noir réveille dans l'humanité, cet aspect concerne aussi d'autres arts médiatiques.

D'autres éléments font partie de cet intérêt médiatique par Poe figure et son travail: l'impact de ses idées sur la création artistique ainsi que leur propre sacrement auteur ou l'image marginale. Ces idées et ces caractéristiques ont contribué et contribuent à son travail que de manquer le Shakespeare en termes d'adaptation de film, par exemple. Ce point de vue est en ligne semble penser que Gerbase (2009): « Le travail d'Edgar Allan généré 195 adaptations car il combine richesse visuelle avec des parcelles pleine de suspense et d'action » (Gerbase, 2009, 27, notre traduction).

En outre, son propre récit esthétique a contribué à la formation de la narration du film, par Poe dans *Le Corbeau* établi une pensée et un créateur de procédure extrêmement logique, méthodique et méticuleux, les questions chères aux cinéastes, comme on peut le voir dans son Lauréat Philosophie de la composition essai (1846), un texte important pour la formation des premiers cinéastes et autres artistes qui ont dialogué avec le travail de l'écrivain américain, surtout si nous nous rappelons le film intuitive de Griffith.

Ainsi, les vols de ses corbeau et atterrissages intersémiotiques, dialogiques, intertextuels et intermédial-ci nous donnent une idée de la continuité de l'esthétique moderne présents dans Poe au milieu des productions contemporaines. Ainsi, votre texte a un énorme attrait pour les deux productions « classiques », comme dans le film de Griffith précitée comme dans les productions hollywoodiennes classiques. En ce sens, il est curieux de constater qu'un destrinchado poème en termes de construction et de conception pour son auteur a atteint le revers d'un possible manque d'intérêt par d'autres artistes dans recadrer son texte poétique, il était et il est extrêmement traduits dans d'autres médias et des arts.

Edgar Allan Poe, bien sûr, n'a pas besoin d'introduction, cependant, il est utile de rappeler l'importance de leur travail pour le contexte du renouvellement de contística du XIXe siècle, ainsi que la réverbération et d'écho de sa pensée et le travail esthétique de venir ensuite et intermédiateur de siècle XX ainsi que certaines caractéristiques pertinentes de l'auteur de développer les réflexions de cet article. Entouré par la criminalité et de mystère, sa prose et

la poésie se déplace entre le réel et le fantastique avec l'équilibre particulière. Le récit copie de poème de son art est *Le Corbeau*, qui a également ne nécessite pas de grandes présentations. Il souligne cependant que ce « poème-conte » a fait l'objet d'intérêt de plusieurs générations d'écrivains exponentielles telles que démontrer les traductions de Machado de Assis (1883), Fernando Pessoa (1924), Charles Baudelaire (1884), Mallarmé (1875), entre autres, ainsi que la critique qui traite avec le même penchant pour le texte poétique de Poe. Il est important de rappeler le rôle de Baudelaire dans la réévaluation de l'œuvre de Poe et de l'importance de l'écrivain américain dans la formation esthétique du symbolisme. Ce mouvement esthétique était l'un des grands responsables de l'accentuation de l'imagerie créée dans la littérature, il suit sa grande importance pour la formation aussi du cinéma et des arts médiatiques en général. Parmi les contributions de divers Poe à la littérature moderne, sont la création du caractère hybride de l'inspecteur, qui était et qui est largement revisité dans le cinéma et les autres arts, ainsi que le récit sur le crime, la mort et le mystère.

En outre, le dialogue du *Corbeau* avec les autres arts n'a pas été accidentelle, comme nous l'avons vu ci-dessus, et le texte source, les illustrations de Gustave Doré (1884), qui, incidemment, ont été utilisés dans l'animation qui comprend l'interprétation du texte de la position de Christopher Walken et réalisé par Len Hart, lithographies par Édouard Manet (1875) ainsi et enfin transmigrant de filmer en douze versions différentes, dont la performance de Roger Corman (1963) avec le travail de Vincent Price, Boris Karloff et Jack Nicholson et la version de 1935, de Louis Friedlander et a le rôle unique de Boris Karloff et Bela Lugosi sont des exemples importants.

Pourtant, nous devons nous rappeler la présence cachée, mais frappant Poe dans les films d'Hitchcock, tels que *Les Oiseaux* (1963), comme Indrusiak recherches (2009, p. 30). Récemment, le réseau de télévision FOX Brésil a lancé un programme avec cinq épisodes, *Contes d'Edgar*, guidés en dialogue avec *Le Corbeau* et d'autres textes de l'écrivain américain. Comme pour les autres médias, il est ajouté que le poème *Le Corbeau* a été

transmuté à la bande dessinée en 2009 par Luciano Irrthum. Il ya un épisode « À l'Halloween parte I » (1990) *Les Simpsons* que les dialogues avec ce poème est clair. Il ya de riches illustrations Manu Maltez prises à partir de ce poème. James O 'Barr créé sa bande dessinée « *Le Corbeau* » avec une forte présence de Poe et cette BD découle le film 1994, célèbre non exactement pour ses qualités esthétiques, mais à cause de la mort pendant le tournage de l'acteur Brandon Lee , qui a probablement alimenté ton encore plus mystérieux qui implique le poème de Poe. Nous avons encore du court-métrage de Xavier Valencio 1983 a le récit et la participation vivifiant d'acteur Paulo Autran, en utilisant aussi les gravures de Gustave Doré, une intention claire de travailler intersémiotiquement ces systèmes sémiotiques.

Pour mettre fin à ce petit échantillon éloquent de la force motrice du texte de Poe, l'acteur Vincent Price, qui a joué le "Dr Erasmus Craven" dans le film Corman (1963), a effectué une lecture dramatique ou, plus correctement, une lecture dramatique filmée sur le poème Poe. La direction était Johnny Thompson. Le même prix a prêté sa voix pour raconter le court métrage *Vincent* (1982), Tim Burton, dans lequel il ya un garçon qui rêve d'être le prix lui-même, avec une forte dialogue dans la conception de l'animation avec *Corbeau* de Poe. John Astin, acteur américain, a également fait lecture dramatique du poème et même par sa ressemblance physique pour Poe, interprété l'écrivain de *William Wilson* dans le film d'Alan Bergamann (1998). Nous ne pouvons pas ignorer l'énorme quantité de production (principalement des animations et court) dans le dialogue avec *Le Corbeau*, fait par divers moyens en termes de prise de vue et la construction esthétique, beaucoup de façon indépendante et posté sur le site Youtube.

À première vue, il est clair que la prose du Poe, plein d'images, de métaphores et le symbolisme a permis à un potentiel d'adaptation à d'autres médias et des arts, en particulier les arts visuels (Diniz & Cador, 2009), ainsi que pour la narration du film.

En ce sens, la perspective esthétique de Poe est également titulaire d'une forte connexion avec le film parce que ses textes sont

généralement courts et permettent une lecture de la course à la fois, ce qui serait « effet d'impression », similaire à ce qui se passe lorsque vous regardez un film. Selon Eco (2003), bien que Poe ne pas mentionner en peu de temps d'Aristote, certains termes clé de quitter indélébiles la présence d'Aristote dans sa *Philosophie de la composition*. Le plus curieux est, selon Eco, le fait que Poe aurait pu expliquer comment, à travers leurs règles de composition esthétique créer l'impression de spontanéité. (Eco, 2003, 221).

Encore ancré dans Poe (2008), nous voyons que un long poème est, selon l'auteur américain, une succession d'autres Bref, pour toutes les émotions intenses sont brèves - ici cinéma peut-être pu être inclus. Nous notons que Poe retrace méthodiquement sa composition poétique avec une telle rigueur en termes de planification et de choix, y compris sur le point de vue de sa longueur, il ne semble pas absurde de voir cela comme semblable à l'œuvre du cinéaste et d'autres artistes de l'image, c'est à dire, illustrateurs, designers, peintres, dessinateurs, photographes, ils ont besoin et doivent prendre en compte la longueur et le nombre de cadres et de plans photographiques, des films et d'autres approches, avec une vue à la proposition filmique et l'effet de l'intention de produire des lecteurs, et les spectateurs (Cf. Poe, 2008, 21).

Il est uniquement défini pour signaler la double caractéristique de la pensée de Poe, basée sur la tradition, révélée par l'utilisation de la catégorie « unité d'impression » de l'orientation de aristotélicien les mêmes dialogues de temps avec la modernité des discours fragmentaires, des médias et des complexes art moderne et contemporain. Notez que les images métaphoriques créés dans ce poème servis à la fois les adaptations des arts synthétiques, tels que bandes dessinées, comme le film, de sorte que la suppression ou de la condensation produite traite la situation, l'heure, la langue et la maintenance de l'intrigue et des personnages, comme autrement, selon le directeur ou l'adaptateur (Diniz, 1999, 75).

*Le Corbeau* représente également un nouveau mouvement sur le processus créatif littéraire parce que Poe pontifie et décrit dans sa *Philosophie de la composition* (1846) procès, ses points de vue

sur la construction de la procédure de poème, brouillant l'idée de don, d'inspiration et de génie romantique qui considère les êtres inspirés poètes, poussant l'idée de l'art comme un travail. Dans ce texte, Poe fonctionne, diamétralement opposée à la façon dont le romantisme dominante de son temps, une position plus alignée de proposer Hegel (2001), pour qui l'œuvre d'art est né « formation par la pensée, la réflexion sur la manière de sa production ainsi que l'exercice et la compétence pour produire » (Hegel, 2001, 49, notre traduction). Poe expose mathématiquement leur *modus operandi*, en insistant sur le texte littéraire des intentions claires qui serviront à la fois le goût populaire quant à l'appréciation de la valeur théorique. Plus que juste décrire votre méthode écrit texte littéraire spécifique, Poe jette la lumière sur la production littéraire au sens large et le dirige dans une large mesure, le président, nous dirions, de manière aristotélicienne, compte tenu de sa forte influence sur de nombreux écrivains, récit moderne et contemporain.

Par ce biais, son essai peut être inséré dans la longue tradition du poétiques, comme en Aristote, Horace et Boileau, cependant, est quelque chose de tout à fait nouveau: l'auteur de la poésie moderne est l'auteur de l'œuvre littéraire commenté, donc il est le dévoilement d'une auto-référentielle de construction d'entrée artistique. Dans cette perspective, Poe serait une sorte de seuil entre la tradition classique de poétique et dans le même temps un précurseur des nouvelles tendances modernes de la relation de l'auteur établit avec son propre travail, les lecteurs et les critiques, ainsi que de contribuer au développement de la poétique et le récit moderne.

Poe a demandé au détail et d'expliquer le processus de la production et de la réalisation poétique, la diffusion et faisant passer son texte poétique, par le biais de l'impact que sa *Philosophie de la composition* la cause, étant indéniable que la « boîte de Pandore » contenant la « formule » que écrirait comme un artiste professionnel, le partage d'un savoir généralement étanche à l'air et limitée aux écrivains, Poe a socialisé et a vulgarisé le faire poétique, non pas avec les exemples d'autres personnes, mais avec sa propre plume, procédez de jeter plus de coup de projecteur sur son travail,

en particulier dans *Le Corbeau*, sûrement le poème le plus traduit à d'autres arts dans un temps si court.

Voyons comment Eco (2003) résume la contribution de Poe pour les procédures artistiques en général, qui dans cet article nous préconisons par les arts médiatiques:

Poe, au contraire, était conscient et a donc travaillé comme *philosophus additus artific*. Peut-être que vous avez fait après le coup d'Etat et de l'écriture, ne savait pas encore que cette chose a été fait, mais comme un lecteur de lui-même, bientôt compris pourquoi *Le Corbeau* produit l'effet qu'elle produit et nous disons qu'il est beau. L'analyse par Poe auteur aurait pu être menée par un lecteur comme Jakobson. Ainsi, en cherchant à définir une pratique de l'écriture qui votre petit poème était un exemple, Poe a identifié des stratégies qui caractérisent la procédure artistique en général. (Eco, 2003, 222, notre traduction)

On peut dire que le texte essayiste de Poe fonctionne comme une pièce théorique et expositoire du poème *Le Corbeau*. Ainsi, une poétique d'auteur. Il est de cette façon entre la notion ancienne et moderne de penser l'art. Il est donc un texte de référence à penser la relation description-prescription artistique ainsi que de réfléchir à la nouvelle relation de l'auteur et de son mode de production, de circulation, de la défense, critique et auto-critique. Ainsi avancer les considérations d'Eco (2003), cela indique que la parcelle dans Poe est important, mais non seulement il est, après tout, au penseur italien, « Poe échappe au piège par les médias font usage d'autres éléments formels qui font que *le corbeau* est une composition poétique et pas un film d'horreur, notre traduction ». (Eco, 2003, 230-231, notre traduction).

Par ce biais, Eco, un langage freudien, nie le potentiel médial du poème, mais la profusion de textes médiatiques de toutes sortes, parmi lesquels sont insérés des films d'horreur de la qualité incontestables, comme dans le cas du film 1935 dans laquelle Karloff et

Lugosi acte, voudrait nous faire croire le potentiel de la richesse et des médias contenues dans le corbeau de Poe. Eco lui-même admet que les médias sont « État minimal, un Poétique appliquées ». (Eco, 2003, 230, notre traduction).

## **2. Philosophie de la composition (1846) et montage du film**

*La théorie du film, comme toute l'Écriture, est palimpsestique; affiche des traces de théories précédentes et de l'impact des interventions des régions voisines*  
(Stam, 2009, 24, notre traduction).

Une fois Griffith a déclaré que son point de vue de l'assemblage parallèle a été emprunté à la narration de Dickens et, de même, Eisenstein a utilisé pour construire ses procédures techniques d'assemblage présent narratif dans *Madame Bovary* et *Paradis Perdu* (Stam, 2009, 49). En effet, il est plus qu'évident l'appropriation des techniques narratives littéraires qui ont été mises en œuvre et redessinés pour le milieu de film, en particulier en termes de montage du film. Cela n'a pas été fait dans l'isolement ou aléatoire, puisque ces premiers cinéastes sont venus à une tradition culturelle dans le théâtre et la littérature ont prévalu en termes de construction esthétique, de sorte que le film est renforcée ce récit et de la tradition dramatique et que ces constructeurs cinéma savait, appréciée et à la dominer assez pour concevoir le grand écran comme objet d'art, l'appropriation et la transformation de ces éléments esthétiques narratives précédente provenant écrivains importants stellaires.

Le même Robert Stam (2009) analyse les débuts du cinéma et de réunion, en référence à la théorie aristotélicienne de l'art poétique ainsi qu'avec soulignant l'importance du philosophe allemand Lessing (Stam, 2009, 25) pour la formation des premiers théoriciens



du film. Cependant, il n'y a aucune référence à qui définit exactement ce pont entre le passé de la tradition philosophique et littéraire et le cinéma du XXe siècle: Edgar Allan Poe.

Poe joue une préoccupation déjà ancienne qui afflige les écrivains, cinéastes et d'autres artistes: l'extension (pour récit littéraire) et la durée de la narration du film: « [...] l'extension d'un poème peut être calculé pour sauver une relation mathématique avec le mérite de celui-ci ». (Poe, 2008, 21-22, notre traduction).

Même par cet aspect préparatoire dérivé de postulats de Poe, cinéastes et autres artistes éminents étaient prêts à créer à partir de l'héritage artistique de Poe, parmi lesquels se détachent des noms tels que Griffith dans *The Adventures of Dollie* (1909) et, même année dans le film *Edgar Allen Poe*, dans lequel le cinéaste fusionne la lecture de *Le Corbeau*, de la biographie de l'auteur américain et son travail, en particulier *Philosophie de la composition*.

Plus de cinquante ans séparent Poe de l'émergence du septième art, cependant, il ne fait aucun doute que les deux peuvent être approximatif. Depuis sa création, le cinéma, qui est techniquement afin naturelles et le développement, est liée à de courts récits et de brèves, et a été traitée dans les contes et la poésie de Poe. Nous observons aujourd'hui le renouveau de courts métrages qui tentent d'en dire trop en trop peu de temps. Dans ce contexte, les littéraires et esthétiques idées poeanas sont plus présents que jamais dans le domaine intermédial artistique actuelle. Il a lutté pour se solidifier en son temps une nouvelle vision du monde littéraire tout comme les premiers cinéastes et théoriciens du cinéma ont cherché à enraciner le concept de théâtre comme un art autonome.

Dans ce mouvement, il est pacifique que la septième art dépendait d'éléments de la littérature, en prenant des éléments d'assaut traditionnellement sédimentées dans la littérature, tels que le point de vue, le symbolisme et la métaphore, la description des images, des espaces, des caractères narrative et de la temporalité et de la narration marquée. Il est pas banal de constater que l'histoire et le film sont les deux arts que les artistes d'aujourd'hui se sont engagés dans le travail théorique de leurs domaines d'activité respectifs, en

fournissant une histoire parallèle de récit intermédiatique, difficile à séparer l'un et l'autre.

Voilà parce que nous préconisons l'avènement de la *Philosophie de la composition* comme une sorte de manifeste de l'art pré-montables, à savoir monter un conte, comme en témoigne la proposition de Poe, il ya quelque chose de presque aussi méticuleux et mathématiquement structuré comme tout un film. Le paradoxe est qu'il nécessite des compétences ou d'expertise à son métier autant que nécessite une sensibilité aiguë, juste pour augmenter ou causer certaines sensibilités ou des sentiments dans le lecteur ou le spectateur. Ainsi, le conteur et poète rejoignent le directeur de théâtre déjà établi, en anticipant l'avènement du réalisateur.

Il en résulte que le fait que l'art est pas tout à fait désintéressée, contrairement, Poe contribue à renforcer l'idée de l'art dirigé, pas politiquement, mais dans une perspective esthétique. Les monteurs du films soviétiques prendront ce dirigisme à prêcher un film réalisé politiquement, quelque chose également déjà connu par des écrivains russes selon la lecture lukacsienne de Tolstoï (2010).

Notez que Epstein est une figure de proue en matière de réflexion sur le cinéma et a des éléments avec la pensée de Poe convenu, comme affirme Bellin (2012). Pour Epstein, la technique du film devrait être utilisé pour le compte de l'attribution d'une valeur esthétique au film, et dans ce sens, nous voyons une forte ressemblance avec Poe, qui a cherché à attribuer la même valeur à court récit. Suit immédiatement qu'il existe des liens étroits entre les points de vue de Poe à l'égard de l'histoire courte (narratif ou poétique) et la perspective de cinéastes, dont l'exemple ici d'Epstein:

[...] Epstein a également interrogé la notion de loyauté qui avait dominé l'esthétique de films jusqu'ici, proposant la conception du cinéma du diable, un film « de l'auto-conscience, produit des réflexions esthétiques à assumer une attitude de défi envers les concepts et les formulaires préétablis fixé au film, et qui est d'engager à la recherche

de son identité comme une œuvre d'art »(Silva 2008: 41). Poe, comme expliqué, a fait quelque chose de similaire avec l'histoire, contestant les notions traditionnelles sur l'étendue d'une œuvre littéraire et en préconisant l'émergence de court métrage de fiction comme une forme d'expression du talent maximale d'un artiste. (Bellin, 2012, 119, notre traduction)

Cette fois, paradoxalement, leoiseau de mauvais augure, symbole de la mort et le malheur, fait et soulève nouvelle interaction esthétique et médiatique, en promotionnant de plus de vie, de sorte que la « nevermore » poème devient un de Poe toujours, le mouvement perpétuel et dialogique entre les auteurs et travaux qui se sont aventurés dans la création de *corbeau* de Poe.

Examen un peu plus de similitudes entre la vision esthétique de Poe en référence à Epstein, il devrait apporter quelques mots de Bellin (2012), font qu'il est clair qu'il existe des liens forts entre les concepts Poe avec des cinéastes d'avant-garde:

La pratique artistique de Epstein, ainsi que la production littéraire de Poe, révèle un caractère d'avant-garde qui ne doit pas être négligé dans notre analyse. Le cinéaste a produit des textes qui véhiculent un certain nombre d'idées au sujet de faire des films, dont L'intelligence d'machine de juin (1946) et Le cinéma du diable (1947). Pour Epstein, la technique du film devrait être utilisé pour le compte de l'attribution d'une valeur esthétique au film, et dans ce sens, nous voyons une forte ressemblance avec Poe, qui a cherché à attribuer la même valeur à court récit. (Bellin, 2012, 118-119, notre traduction)

Rappelez-vous cependant que Poe était le « père » de l'histoire de détective, roman de science fiction et a une contribution importante à la roman psychologique, parce que, selon Kiefer citant Cortazar (Kiefer, 2011, 170), Dostoïevski, l'une des icônes roman psy-

chologique, traduit Poe et cela indique un intérêt dans le traitement psychologique donnée par Poe son travail, en particulier dans le développement du champ de thriller. Tous ces récits balles étaient cruciales pour le développement du film. Le pouvoir du conte de Poe et de Cortazar est envoûtante en relation avec le lecteur (thèse défendue par les deux); est la même relation qui sert le film en face du spectateur, puisque les deux travaillent sous la suggestion qui imprègne l'histoire de détective, la criminalité et le mystère, ainsi que les fantastiques, toutes ces dimensions essentielles à la constitution du film.

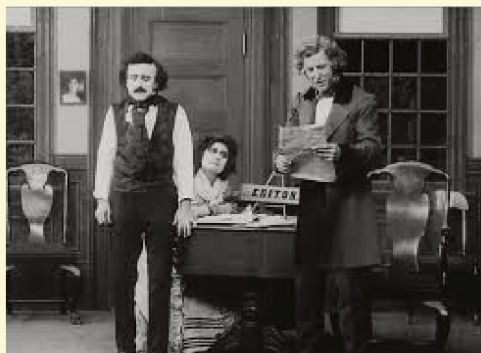


Figure 1 - l'écrivain Poe poursuit la reconnaissance<sup>1</sup>

Après avoir fait ces considérations, un autre problème qui nous intéresse ici est de réfléchir laquelle les points de contact de la théorie esthétique et le récit de Poe avec quelques-unes des réflexions théoriques et artistiques de Griffith et Poudovkine, deux précurseurs de la narration filmique que le dialogue entre eux et avec Poe, en particulier avec le directeur américain. Pour cela, il est important d'examiner comment orchestrer et quelles sont les caractéristiques communes et les différences esthétiques. Il est à noter que la figure de l'écrivain « conteur-théoricien » ou un « conteur-critique », ouvert en Poe était et est largement présent chez

les cinéastes qui font partie de ce qui précède, bien que Griffith était plus intuitif que théoricien, mais leur appréciation pour Poe et son grand contribution à la consolidation de l'aspect narratif, de réunion et d'autres procédures cinématographiques impose donne du relief à son travail. Il en résulte des différentes façons de concevoir le film à travers de diverses façons de le monter. Dans ce contexte, Poe apparaît comme un précurseur de la montage médiatique, avant la lettre, en raison des similitudes entre son cours de la narration et les options des premiers assembleurs filmiques.

À partir exactement de l'oeuvre de Griffith, il est intéressant de noter que leur principale préoccupation était juste que le public devienne impliqué dans le récit (Canelas *Apud* Dancyger, 2006) perspective qui allait plus tard aboutir à une série de théories de spectateur, aussi débitrices du postulats de Poe. Comme les procédures pour l'ensemble de ses films se démarquer, entre autres:

Les contributions Griffith à l'évolution de montage, étaient nombreux, parmi eux: le changement dans les plans pour créer un impact émotionnel, y compris le grand plan général, le close-up (close-up), insérer (plan détaillé d'un Object), la caméra subjective (de point de vue de l'acteur ou personnage) et les voyages (mouvement du caméscope dans l'espace), l'ensemble de remplacement, l'assemblée parallèle, flash-back (des inversions temporelles), le taux de variation entre d'autres contributions majeures. (Canelas, S / d, 3, notre traduction)

A noter que ces contributions étaient extrêmement pertinentes pour le septième art. Dans le film de Griffith, *Edgar Allafen Poe* (1909), vous pouvez déjà certaines de ces procédures, en particulier le récit, le tissage, la condensation de la biographie de Poe et du temps, basée sur la lutte pour la survie comme un écrivain professionnel et le renouvellement de votre papier par moyen de son ouvrage *Philosophie de la composition*, donnant naissance à son *corbeau*.

Une préoccupation médiatique et commerciale lié à l'histoire du cinéma dans ses premiers essais, vu ici du film Griffith, récit littéraire est précisément parce qu'il n'y avait pas beaucoup de temps pour développer un complot inconnue, il était donc plus productif et d'introduire rentable découlant parcelle de textes littéraires célèbres, veiller à ce que la production de court pour potentialiser et se réunirait spectateur publique de plus en plus croissante.

La relative simplicité de la réalisation de films à cette époque a rendu possible pour un réalisateur efficace pour mettre sur le court-métrage tous les deux à trois jours, le rythme nécessaire pour nourrir l'appétit du public, en particulier à un moment où le film lui-même a été considéré comme essentiellement éphémère, quelque chose pour être apprécié une fois et jetés ensuite. La brièveté imposée de ces films des studios encouragé à solliciter leur histoire dans le domaine de romans et de pièces de théâtre célèbres, et les événements actuels bien connus, depuis peu équipe était disponible pour l'introduction de caractères à l'écran ou de la mise en place du récit. Décors ont été conservés de base et réutilisés à plusieurs reprises. Le film serait généralement constitués de deux ou trois scènes, chaque mise en scène comme un mini-jeu, sans montage ni mouvement de la caméra. Agissant styles étaient exagérées, et les émotions véhiculées avec peu de subtilité ou l'ombrage<sup>2</sup>.

En raison de la nécessité urgente de promouvoir le film, y compris pour assurer l'appel médiatique de naissance du centenaire de Poe, le nom court a été mal orthographié dans la présentation du film, ce qui est très courant aujourd'hui dans notre ultramidiático de contexte actuel que les livres biographiques publiés jours après la mort de personnalités comprennent des erreurs, des inexactitudes et même absurde. Le record importante à faire est en relation avec le caractère inaugural du film Griffith à comprendre le film potentiel, informatif et documentaire idéologique.

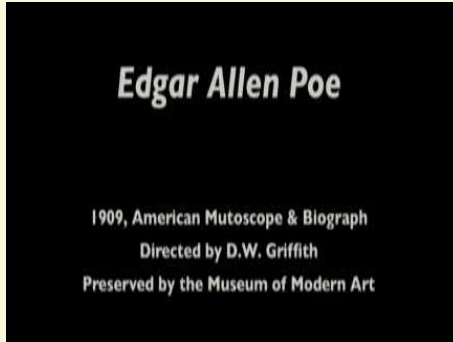


Figure 2 - noter le nom de l'auteur mal orthographié<sup>3</sup>

Fait intéressant, en ce moment historique le lectorat des œuvres littéraires était assez pour nourrir système de consommation des premiers films qui ont dialogué avec le littéraire. Ainsi, les films ont été vus dans la perspective du lecteur littéraire déjà habitué et familier avec le texte de base. De nos jours, nous voyons le contraire, ce qui est plus fréquent, surtout dans les pays ayant un faible niveau d'alphabétisation et les habitudes de lecture littéraire, connaître les œuvres littéraires de leurs adaptations cinématographiques, y compris en imaginant équivalent, produisant une perte de centralité de la littérature dans le domaine culturel au sens large, avec une forte concurrence entre cela et le cinéma.

Dans le point de vue d'assemblage, le film « *Edgar Allen Poe* » est encore une tentative de Griffith, mais il ya déjà une division de scènes ou plus exactement les « actes filmés » trois inclusives, en respectant la tradition aristotélicienne, sans beaucoup de préoccupations en termes procédures lissage coupures entre les scènes. Cependant, comme on l'observe dans leur esthétique un soin en référence à la narration continuité qui exploite la connaissance préalable du spectateur sur la biographie de Poe et son poème magnum *Le Corbeau*.



Figure 3 - Poe et sa bien-aimée Lenore<sup>4</sup>

Griffith très tôt réalisé la puissance du cinéma poignant traduire en quelques images contextes plus vastes, comme le sont les biographiques et a également réalisé le potentiel cinématographique fusionner histoires réels et fictifs, la documentation et l'esthétisation de la réalité. Il a réalisé avec ce que le film était une expression nouvelle et forte, capable de générer de nouvelles significations et conduire le regard du spectateur, à des moules que Poe a prêché par rapport au récit littéraire.

Il est important de noter que, comme Poe, Griffith a créé, mais pas exclusivement, de courts récits, à savoir, des courts métrages et d'honorer l'écrivain de Baltimore, constamment, le cinéaste a choisi ce modèle, d'ailleurs, il était le plus largement utilisé dans les premiers jours de cinéma, une autre caractéristique qui se rapproche de la première théorie de la narration cinématographique du conte de Poe. Un autre grand perception de Griffith était trop tôt pour comprendre le pouvoir des médias d'un film d'écrire des biographies de personnalités et d'artistes à partir des images. Notez que si, par exemple, la similitude frappante entre l'acteur Herbert Yost et Poe. Ainsi, Griffith prend naissance le centenaire de Poe pour effectuer son « microbiografie ». Incidemment, cela est le premier film biographique de l'histoire du film:



L'année 1909 a marqué le centenaire de la naissance d'Edgar Allan Poe. Réalisant tardivement l'occasion, le producteur de film se précipita dans la production d'un court métrage destiné à rendre hommage à l'auteur; Ce faisant, la société a créé un nouveau genre cinématographique, le film biographique<sup>5</sup>.

Un autre grand nom de la montage cinématographique était précisément le soviétique Poudovkine, ancien élève de Kuleishov chiffre tout aussi important dans l'histoire de l'édition de film. Tous deux travaillaient dans des expériences sur l'assemblage. Kuleishov est surtout connu pour prouver que le même plan peut générer des significations ou des significations différentes selon l'interaction que vous avez avec d'autres plans. Ainsi, les Soviétiques, y compris Lénine, vite rendu compte du rôle de gestionnaire que le cinéma pouvait exercer. Et cette manipulation a été effectuée par l'ensemble grandement. Poudovkine versé l'idée que le cinéma peut avoir des effets sur le spectateur de la juxtaposition de plans de cinéma, et ces effets sont conçus pour déterminer les processus psychologiques chez le spectateur (Canelas *Apud* Dancyger, 2006).

Ce metteur en scène et théoricien soviétique, l'étude de films de Griffith, approfondi les idées de ce cinéaste américain, nous informant au travers de son « montage constructive » une relation analogique entre écritures littéraires et cinématographiques, et le plan pour l'équivalent de cinéaste et éditeur de mot pour l'écrivain:

Le plan est comme « brique » de la construction filmique et le matériau à trier, susceptibles de générer un résultat souhaité, de la même manière que l'écrivain utilise des mots pour créer une perception de la réalité, le réalisateur utilise les plans que sa matière première. (Canelas, *Apud* Dancyger, 2006, notre traduction).

Encore selon Poudovkine, toute construction filmique devrait se concentrer essentiellement éliminer toute ancillaire, quelque chose également au centre de Poe, ainsi que plusieurs de ses disciples, en particulier Cortázar, Borges, parmi d'autres.

La montage est un instrument qui est utilisé pour former, pour mettre en évidence certains événements de la réalité. Il sert également à sélectionner les fragments que temporellement et spatialement sont plus pertinentes, la construction avec des détails importants et en omettant le reste. (Canelas, S / d, 7, notre traduction).

Comme on peut le voir il y avait une relation de la chaîne, depuis Poe et sa *Philosophie de la composition* a été central dans la formation de Griffith et ce fut au centre de la galaxie de la soviétique avant lui. Ainsi, si Griffith était essentielle pour le cinéma narratif, et les Soviétiques au film de connotation plus «artistique», qui a vu dans l'assemblage de son attrait esthétique, capable de construire des métaphores et des figurations, des sensations, des rythmes, des effets syntaxiques et matières plastiques (Aumont *et al.*, 2009, 196), qui est préconisée par Poe allumé de manière biais de l'autre de sorte que leur survie intermédiaire nous indique.

Ainsi, nous considérons qu'il ya une convergence thématique, sémiotique, atmosphérique et structurel sous-tend le texte de Poe qui existe encore comme un intérêt esthétique et de la procédure narrative dans les arts et les médias dans le contexte contemporain (Amodeo, 2009), les trottoirs dans une atmosphère de mélancolie, de tristesse et négativité, déjà présent dans *Corbeau* de Poe, éléments qui renvoient souvent à l'ordre du jour artistique.

Ainsi, Poe, comme Flaubert, était extrêmement important pour le développement narratif et poétique littéraire moderne et aussi pour les « arts nouveaux », parmi lesquels se détachent le film et la bande dessinée, avec une reconfiguration du processus créatif et poétique initiée dans ce poème narratif par Poe, et il est une

occasion importante donnée par le texte source à être soutenue et traduire l'imagerie, culturel et interculturel un poème dans sa ville natale, il est né images délibérément métaphoriques et symboliques, y compris titre noir: *Le Corbeau*, ce qui en soi encourage à expliquer ces relations, car il est un *continuum* esthétique et revisité ce poème séminal dans diffuse, complexe, intersémiotique, interartistique, intertextuelle et intermédiatique culture de l'art visuel, et que les dialogues aussi quelques caractéristiques de la narration contemporaine.

Poe est vu dans ce texte comme un seuil entre la tradition classique de la poésie (Eco, 2003) et la répartition établie dans le modernisme, ce qui est une ambiguïté fondamentale de sa proposition de création littéraire, ce qui démontre que le passé artistique et présente peuvent vivre ensemble. Poe, selon Gotlib (2006), considéré comme très proche du conte et de la poésie, juste pour avoir une certaine équivalence en termes de sa théorie de l'effet et la durée et la concentration de l'image esthétique, le ton ou l'atmosphère du récit.

Dans cette perspective, Il faut problématiser un prescriptivisme esthétique apparente en faveur d'une lecture un peu plus modalisée de son militantisme et de l'esthétique artistique, vus dans cette perspective que dialectiquement rafraîchissant et polyvalent dans le même temps les perspectives de rétablissement de la tradition classique, qui tire son « unité d'effet ou de l'impression », et la production de intermédiatique éclectique dont il est dérivé éloquence montre cette polyvalence et transposable matchs les plus divers arts visuels, en particulier le les.

### **3. Poe et la notion embryonnaire de scénario du film**

Comme le note ainsi Gerbase (2009), la planification créative de Poe garde forte corrélation avec les arts modernes, surtout avec le cinéma:

Nous avons le compte de pas Epstein des étapes de la création de « La Chute de la Maison Usher », mais savons comment un film est produit pour vérifier que le point de vue rationnel et méthodique Poe est bien adapté pour acheminer des travaux, le tournage et la ensemble d'une œuvre cinématographique. Les cinéastes sont nécessaires pour passer à la durée de son travail (court, moyen ou pleine longueur); dans le script, cherchera l'effet global du film sur le public, qui déterminera leur genre (comédie, drame, suspense, etc) et le thème principal; dans le tournage, le ton général du film sera construit avec des images et des sons synchronisés; et enfin l'assemblée, et le rythme dramatique accent acquérir sa forme finale. (2009, 26, notre traduction).

Aujourd'hui, il est presque automatique et banal d'observer la relation entre les écrivains et les scénariste, étant souvent des figures indissociate, comme l'insertion de la première sur la seconde. Bien sûr, l'écrivain est une conséquence de l'écrivain de leur activité comme il essaie de traduire mot à mot ce qu'il imagine de construire la scène de film. En ce sens, Poe était aussi un « scénariste », chemins précédemment définie pour sa production artistique depuis travaillé sans relâche pour concevoir leurs personnages et les histoires de façon claire afin que sa peine pourrait être facilement converti par la caméra moderne, y compris la prise sur la base de la définition de *script* donné par Comparato (2000): « l'écriture de tout spectacle audiovisuel » (2000, 476.).

Donc, les contes de Poe sont des spectacles littéraires facilement convertibles en images cinématographiques (Muggiati, 2009). Et qu'il était donc parce que Poe lui-même de sorte que le conçut ayant comme objectif le lecteur. Conclusion similaire vient d'après Gerbase (2009), en référence au film « La Chute de la Maison Usher » Epstein, qui a signé lui-même le scénario avec Luis Buñuel:

Poe vise à construire le visage de votre personnage dans les moindres détails, en utilisant les deux données objectives (les lèvres un peu mince et très pâle) comme des méta-

phores (cheveux qui ressemblait à la douceur et la douceur d'une toile d'araignée) et des déclarations plutôt subjectives (manque d'énergie morale). L'effet de cette description est, selon Epstein, semblable à un proche. (Gerbase, 2009, 23, notre traduction)

Dans la même direction, conclut Amodeo (2009):

Éléments du récit de travail, l'auteur provoque des sensations, crée des attentes, suggère des images et des sens (éléments contribuent également à la bonne film), offerts par l'illustration de la langue que dans son opacité, laissant les lacunes à combler par le lecteur, qui Il est donc séduit par l'histoire. Dans un premier temps, à la première personne le narrateur - élément fournit déjà un ton confessionnel à la narration - va à une fête, qui peut être le joueur lui-même, le narrateur (être de parler à lui-même, ce qui renforcerait l'idée de la folie) ou quelqu'un d'autre (un géolier, peut-être parce que, paraît-il, est fixée à la fin de l'histoire). Le cadre est le compte d'un joueur, car il est, tout au long du récit, aucun indice sur l'identité de l'appelant, qui contribue à donner le ton de mystère. (2009, 30-31, notre traduction)

Pour Comparato, « le scénariste est le rêveur, et fait aussi l'autre rêver et se nourrit de leurs propres rêves » (2000, 353). Le figure de mexicain Buñuel ne pouvait pas être plus significatif que, par leurs liens avec l'image surréaliste. Poe également partie de cette image des artistes rêve ou cauchemar, perspective plus cher à son ambiance narrative.

Ainsi, alors que la construction littéraire de Poe lui approche de la vision d'art aristotélicien, sa conduite méthodique et son *modus operandi*, nous rappelle des figures artistiques modernes, tels que les cinéastes. Dans cette perspective, il a préconisé, en fin de compte, sa *Philosophie de la composition* peut être considéré comme un scénario de avant la lettre, ce qui expliquerait en partie

la profusion de films sur *Le Corbeau* et d'autres dialogues inter-médiatiques. En outre, il ya des similitudes de l'essai de Poe sur l'avenir construisent post-crédation du *making of*, puisque jusqu'à l'émergence d'essai Poe était tout sauf ordinaires écrivains, scénaristes et autres artistes dévoilent leur création.



Figure 4 - La lutte pour publier<sup>6</sup>

Ainsi, l'importance de Poe sur les contours du récit moderne est indéniable, tout comme ce fut essentiel pour l'émergence et la consolidation du cinéma et autres arts médiatiques tels que la bande dessinée. Les films de Griffith sur Poe sont exemplaires de cette question, en particulier le film précité « Edgar Allen Poe » (1909), car il est clair l'utilisation de la composition d'essai de philosophie (1846) dans le cadre du thème, mais, en plus, Il est inculqué son utilisation comme appareil pour le routage. Il est assez curieux de voir comment Griffith utilise l'essai de Poe pour construire son film, servant aussi bien pour le développement des actions du personnage d'Edgar Allan Poe rappelant son chemin difficile de publier leurs textes, entrecoupées par une réinterprétation très synthétique, bien reconnaissable, *Le Corbeau*, l'impression depuis le début du cinéma entrelacés relation fiction et réalité documentaire (dans ce cas la propre biographie de l'écrivain américain).

Le cinéma hollywoodien lui-même, dans ses origines et a toujours un penchant forte aristotélicienne et naturaliste. Ce que nous entendons est que la proposition esthétique de Poe est cohérente avec différents éléments du film, les deux qui seraient considérés comme « art » que ou les film le plus populaire. En ce sens, on ne peut nier la pertinence de Poe pour le développement des arts médiatiques, précisément parce que son écriture est très « cinématographique ».

#### **4. Poe et son dévoilement artistique: la fabrication poétique**

La *Philosophie de la composition* peut également être considéré comme un dossier génétique de l'outil artistique, maintenant si répandue, tout comme le *making of*. Ceci est parce que « le contexte général de la réalisation audiovisuelle, le concept de faire de implique le processus de conception et de construction d'un produit audiovisuel, que ce soit un film, une émission de télévision, un clip vidéo musical, une vidéo commerciale etc » (Sortica, 2009, 31, notre traduction), puisque l'artiste lui-même qui a conçu son art est à la tête de notre oeil sur comme il était son regard pour construire son travail artistique. Voilà exactement ce que Poe a tenu dans son essai, donnant des spectacles évident que bien que sa forme de construction est saisissable et descriptible. Bien que le film est inséré au sein de la reproductibilité technique de Benjamin, à travers la réalisation de l'idée est encore clair que le film est aussi unique car architecturale qui ne sera jamais joué dans son intégralité de la même manière, en donnant le propre faisant de l'état des arts médiatiques, comme l'est aussi le storyboard et script. En conséquence, la décision de celui-ci peut être vu au-delà du paratextualité genetteanne, comme une vie de produit de culture, même si la source le film trailer, vidéo ou multimédia.

Réglage de faire est un peu fluide, mais comme un exemple, pour soutenir les corrélations ici libérés, observer les mots de Sortica (2009):

L'analyse à cet égard, la réalisation d'un documentaire et est en aucune façon en diffère. Il dispose d'éléments tels que des contes, des entrevues avec des acteurs et l'équipage, des images d'archives et les aspects d'assemblage menant tous ces éléments en fonction de la vision de son créateur sur le sujet présenté. (Soulignement ajouté) (33, notre traduction)

Le même auteur souligne également la nécessité de différencier le concept d'un produit lié à la fabrication de, puisque le produit peut même être une documentation de livres, donnant comme exemple le livre de Robert L. Carringer, où il effectue des travaux sur le le film *Citizen Kane*. Il est intéressant de noter que ce type de publication, il enregistre à partir de multiples sources et formats, photographies, storyboards liés à la production cinématographique ou, spécifications techniques, concept croquis (Sortica, 2009, 31). Le câble est important de voir que beaucoup de ce processus collectif et complexe des arts médiatiques a trouvé son gène dans le test Poe. L'accent mis sur le rôle ou le ton du documentaire de décision est immédiatement perçue. Dans le cas de Poe, cet aspect est également important parce que votre document de test dispose encore d'un appel à l'histoire de conte de monde. Nous ne pouvons même pas oublier le rôle de l'auto-promotion contenues dans le *modus operandi* de Poe, principalement parce que sa biographie nous permet de spéculer sur leur besoin de mise en place comme un écrivain professionnel, où il a poursuivi avec ténacité et atteinte seulement après sa canonisation par l'intermédiaire de poètes symbolistes français. Ceci est pertinent en ce qu'il est observé que la nature du milieu de mise sur le marché présente sur sa réalisation du produit de référence dans des films commerciaux en général, mais seulement. Voici comment Sortica (2009) se pose:

Puis nous arrivons à une autre caractéristique de fabrication du produit de: la relation de promotion et de *marketing* avec la durée de vie de votre objet de l'analyse. Ce lien ne se



réfère pas seulement à la forme de l'exploitation commerciale de la décision après la finalisation de la, mais interfère dans son processus de production, comme il le fait en vertu du plan du film auquel il se rapporte de *marketing*. (33, notre traduction)

Une construction esthétique contemporaine qui sauve ressemblance avec Poe est le storyboard, très important pour le cinéma et les animations, par exemple. Par conséquent, je voudrais apporter une plus grande longueur des mots de Poe lui-même, car ils font niveau très forte de détail de Poe de la construction de l'imagerie et de garder un bon lien avec la procédure de *storyboard*:

Je me demandais souvent comment il serait intéressant un article de magazine écrit par un auteur qui voulait - que - ce serait en détail, étape par étape les processus à travers lequel ses compositions réalisées une soumission complète. Pourquoi un tel article n'a jamais été montré au monde, je ne peux pas dire. (...) La plupart des écrivains - poètes en particulier - préfèrent impliquer que fait une sorte de fureur positif - une extase intuitive - et la haine de laisser le public regarder derrière les coulisses, voir la crudité compliqué et fragile de la pensée - les objectifs atteints seulement au dernier moment. (Poe, 2008, 19, notre traduction).

Nous nous demandons souvent comment il serait intéressant un article de magazine écrit par un auteur qui voulait - que - ce serait en détail, étape par étape les processus à travers lequel ses compositions réalisées une soumission complète. Pourquoi un tel article n'a jamais été montré au monde, je ne peux pas dire. (...) La plupart des écrivains - poètes en particulier - préfèrent impliquer que fait une sorte de fureur positif - une extase intuitive - et la haine de laisser le public regarder derrière les coulisses, voir la crudité compliqué et fragile de la pensée - les objectifs atteints seulement au dernier moment. (POE, 2008, 19).

La grande différence est que Poe a été construit images avec les mots et le *storyboard* est une sorte de bande dessinée une imagerie narrative séquentielle visant à donner clarté et anticipe les images du film du point de vue des cadres, position de la caméra, les perspectives, mais nous allons voir une certaine considérations conceptuelles sur le storyboard:

Si nécessaire - qui est de plus en plus fréquente - suivant le script technique (ou simultanément, car il ya une forte coïncidence entre les deux objectifs et fonctions) peut être réalisée pour obtenir le *storyboard* (permettant une vue rapprochée et le résultat final, étant ainsi en mesure de prévoir les difficultés et développer des solutions). Le *storyboard* sera alors un autre outil de prévisualisation du film, plus près encore à l'oeuvre définitive du script technique. (Nogueira, 2010, 7, notre traduction)

Ainsi, le storyboard garde étroite relation avec le *script*, une espèce de cette imagerie et anticipe des perspectives de montage. Donc, la *Philosophie de la composition* de Poe est un ancêtre de son qui mérite qu'on se souvienne avec les dessins de la bande dessinée. Ci-dessous un exemple de storyboard tenue du *Corbeau* de Poe:

*Abro a janela e, de repente,  
Vejo tumultuosamente  
Um nobre Corvo entrar, digno de antigos dias.  
Não despendeu em cortesias  
Um minuto, um instante. Tinha o aspecto  
De um lord ou de uma lady. E pronto e reto  
Movendo no ar as suas negras alas.  
Acima voa dos portais,  
Trepado, no alto da porta, em um busto de Palas;  
Trepado fica, e nada mais. (O corvo, Tradução de Machado de Assis)*



Create your own at Storyboard That

Figure 5 - Storyboard The Raven, By Rebecca Ray<sup>7</sup>

## 5. L'atmosphère mélancolique et la négativité de la poétique et du récit de Poe

Le débat sur la prévalence de la négativité dans le récit littéraire brésilienne contemporaine fait par Ginzburg (2012), qui, basé sur la position adornienne en surmontant interroge sur la question de la réification de travail par des conditions de marché à travers ce processus narratif tortueuses qui prévaut les points de vue improbable, indique une prédilection pour ton esthétique contemporaine déjà présent dans Poe: « Il est avec le refus des conditions généralement nécessaires pour raconter, en choisissant vues improbables et voix dissociatifs, les formes narratives sont signés au cours des dernières décennies » (Ginzburg, 2012, 217, notre traduction). Le poème de Poe est une perspective historique correspondant de cette négativité de aspect narratif contemporain qui explique, en partie, le mystique et l'intérêt aujourd'hui pour la mise en œuvre de Le Corbeau à d'autres médias.

Dans un tel débat, Eco (1991, 46) fait valoir que la littérature contemporaine est de rester le symbole pour communiquer l'indé-

fini, toujours ouvrir de nouvelles perspectives sur ce symbolisme, apportant la souplesse d'interprétation de l'utilisation de l'objet esthétique, en donnant comme exemples dans le domaine littéraire l'oeuvre de Joyce et Kafka (Eco, 1991, 46-47) et Eco illustre l'existence d'*œuvres en mouvement*, en donnant comme exemple le travail littéraire de Mallarmé (Eco, 1991, 52), qui de « reproduire kaléidoscopiquement les yeux du spectateur comme toujours nouvelle, notre traduction » (Eco, 1991, 51).

Cela nous amène à ce mouvement contemporain de retour au *Corbeau* de Poe, exactement pour son caractère intemporel qui exprime symboliquement la souffrance humaine et le mal (Cortazar, 1974, 104), présentifiés dans l'écho sinistre de la parole plus jamais, chanté autour le poème. Par conséquent, on peut voir un grand postulats esthétique actuelle de Poe inscrit à son meilleur poème connu et aussi plus transmute en d'autres arts et des médias, précisément à cause de sa structure ouverte la nouvelle réinterprétation, de sorte que la composition de prescriptivisme apparente dans son essai ici commenté et que fourni, avec le poème, une extension des possibilités esthétiques (narratifs et poétiques). Et non le fait est curieux qu'il ne soit pas l'histoire, ce genre de récit que Poe était un des plus chargé de définir les contours modernes (Cortazar, 1974, 122), mais la poésie de *Le Corbeau* et servi sert encore brut à divers genres narratifs modernes et contemporains, de manière récurrente, en particulier le cinéma et la bande dessinée, y compris la proposition de flou esthétique de Poe lui-même qui, dans le ton platonique, par l'intermédiaire d'une séparation très nette entre conte et la poésie, premier à effectuer le service, la seconde, sur le territoire de la Beauté (Cortazar, 1974, 121).

Une contribution de cette réflexion était de revoir le champ d'application de la poésie de Poe dans le milieu de teint artistique médias modernes et contemporaines dans le visage de la multitude d'adaptations de texte source par divers artistes et divers arts à travers l'histoire en référence aux outils d'Assemblée et d'autres procédures considérées artistiques tout au long de l'exposition. Ainsi, cet article se propose de lancer un nouveau regard sur la théorie

de l'histoire de l'avis de Poe dans le dialogue avec la question de l'adaptation, la traduction intersémiotique et intermédialité inscrit dans son poème *Le Corbeau*, lisez d'abord chez *Philosophie de la composition*, essai, ce considéré comme une sorte de précurseur du scénario, faisant de *storyboard*, les médias et les pré et post et la création artistique. Il est à la fois un conte poétique de pré-enregistrement des médias et la lumière de ce qui devient médias au cours du XXe siècle. Ainsi, il est évident que l'essai de Poe, parmi beaucoup d'autres contributions au développement de la poésie et prose moderne, le mérite de systématiser la relation que l'artiste établit avec son métier, avec son public et la critique potentielle, la reconfiguration et la préparation le terrain des arts médiatiques du XXe siècle que les deux exploités, parfois bien, parfois mal, ses enseignements fondamentaux et on ne peut nier son impact dans le domaine de l'édition de films et d'autres ressources médiatiques ici brièvement mentionné.

Parmi les conclusions des travaux, il ya le potentiel génétique de *Corbeau* à transpositions intersémiotiques, qui sont fortement ancrées dans cet essai séminal, ce qui était et est toujours une ode au travail artistique méticuleuse, et, dans le même temps, le poétique conte moderne et importante sentier pré-media, signaler et d'anticiper certaines fonctionnalités encore sentir dans les arts littéraires, visuels et cinématographiques. Comme l'héritage de Poe au cinéma, a expliqué que les premiers réalisateurs filmiques ont vu très vite la force du septième art de traduire en quelques images contextes plus larges, comme le sont les biographiques et également réalisé le potentiel cinématographique à faire fondre histoires réelles et fictives, en documentant et en esthétisant la réalité. Il a été estimé que, avec ce que le cinéma était une expression nouvelle et forte, capable de générer de nouvelles significations et conduire le regard du spectateur, à des moules que Poe prêché par rapport au récit littéraire et poétique.

## Notes

1. Le film de Griffith Edgar Allen Poe (1909) est dans le domaine public en vertu de la loi américaine sur le copyright (Copyright Law of the United States). En outre, cette loi garantit l'utilisation des œuvres à des fins éducatives ou de critique, comme indiqué par le texte dans le lien d'internet: <http://copyright.gov/title17/circ92.pdf> (p. 19).
2. Cf. disponible en <http://www.acyas.com/edgarallenpoe.htm>. Consulté en: 02/08/2015. (notre traduction).
3. Voir la note numéro 1.
4. *Idem*.
5. Cf. disponible en <http://www.acyas.com/edgarallenpoe.htm>. Consulté en: 02/08/2015. (notre traduction).
6. Voir la note numéro 1.
7. Disponible en <<http://www.storyboardthat.com/userboards/rebeccaray/poe%27s--the-raven---tp-castt>>. Consulté en 10/08/2015. La loi américaine sur le copyright (Copyright Law of the United States) garantit l'utilisation des œuvres à des fins éducatives ou de critique, comme indiqué par le texte dans le lien d'internet: <http://copyright.gov/title17/circ92.pdf> (p. 19). En outre, ce storyboard en particulier a été accordé dans la nature de l'éducation par Rebecca Ray. (Disponible en <<http://www.storyboardthat.com/teacher-guide/the-raven-by-edgar-allan-poe>>. Consulté en 10/08/2015. (Copyright 2015, Clever Prototypes, LLC).

## Références

Amodeo, Maria Tereza. Poe e a contemporaneidade: um coração sempre delator. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 28-35, abr./jun. 2009. Disponible sur : < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6025/4341> >. Accès : 15/11/2014.

Amorim, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectiva futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013. Disponible sur : < <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652/4716> >. Accès : 12 ago. 2013.

Aristóteles. Ética a Nicômaco; *Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2).

Aumont, Jacques; MARIE, Michel. Traduction : Eloisa Araújo Ribeiro. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.

Balogh, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2<sup>a</sup> Ed., 2005.

Bellin, Greicy Pinto. A queda da casa Usher: uma adaptação de Jean Epstein. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 24 (dez. 2012). Disponible sur : < [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol24/TRvol24j.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol24/TRvol24j.pdf) >. Accès : 07/09/2014.

Campos, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

Canelas, Carlos. *Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética*. S/d. Disponible sur: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf> >. Accès : 14/12/2014.

Carringer, R. L. *The Making of Cityzen Kane*. Revised and updated edition: Barkeley: University of California, 1996.

Comparato, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

Clüver, Clauss. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*, v. 14, jul.-dez. 2006. Disponible sur : [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf). Accès : 29/07/2014.

\_\_\_\_\_. Intermedialidade. *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011. Disponible sur : < <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16> > . Accès : 08/10/2014.

\_\_\_\_\_. Claus. *On intersemiotic transposition*. *Poetics Today*, v. 10, p. 55-90, 1989. Trad. brasileira: Da transposição intersemiótica. Traduction : Thaís Flores Nogueira Diniz, Claus Clüver, Yun

Jung Im et al. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006b. p. 107-166. Disponible sur : < <http://www.lettras.ufmg.br/site/E-Livros/Po%C3%A9ticas%20do%20vis%C3%ADvel%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf> > . Accès : 09/07/2014.

Cortázar, Júlio. *Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico*. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: history, theory and practice*. Focal Press, 2006.

Diniz, Thaís Flores Nogueira; CADÔR, Amir Brito. A relação entre imagem e texto em “O corvo”. *Congresso Internacional para sempre Poe*. Belo Horizonte, 2009, p. 329-335. Disponible sur : < [http://juliojeha.pro.br/evil\\_poe/thaisDiniz.pdf](http://juliojeha.pro.br/evil_poe/thaisDiniz.pdf) > . Accès : 25/06/2014.

Diniz, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de Equivalência. *IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença*. 1994, p. 1001-1002. Disponible sur : < <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf> > . Accès : 12/09/2014.



\_\_\_\_\_. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998. ISSN 2175-7968. Disponible sur : < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934> > . Accès : 12 ago. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/5390>.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. UFOP, 1999.

\_\_\_\_\_. Hipertextualidade X Hipermedialidade: a viagem de “O Balanço”. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2011. Disponible sur : < <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/ressonancias/novo-68-a-viagem-de-o-balanco/> > . Accès : 14/11/2014.

Eco, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Traduction : Sebastião Uchoa Leite. Revis. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. In: “A Poética e nós”. *Sobre a Literatura*. 2<sup>a</sup>. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 19), 1979.

Epstein, Jean. “O cinema e as letras modernas” / “Bonjour cinema”, in: Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 269-280.

\_\_\_\_\_. *O grande filme: Dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Summus, 2008.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Traduction : Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006 [1982].

\_\_\_\_\_. *Discurso da narrativa*. Traduction : Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1971.

Gerbase, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe. (E o que a literatura ainda aprende com o cinema). *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 21-27, abr./jun. 2009. Disponible sur : < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/te/ojs/index.php/fale/article/view/6024> > . Accès : 05/06/2014.

Ginzburg, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. 2 (2012), p. 199-221. Disponible sur : < <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999> > . Accès : 19//09/2014.

Gotlib, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Traduction : Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

Hegel, Georg W. F. *Curso de Estética*. Vol. I. Traduction : Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

Indrusiak, Elaine Barros. *Narrativas de Efeito: Diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura/Literatura Comparada). Porto Alegre, UFRGS, 2009.

Lukács, Geörgy, *Marxismo e Teoria da Literatura*. Traduction : Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Moser, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*. v. 14 jul.- dez. 2006. Disponible sur : < [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_wm.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_wm.pdf) > . Accès : 22/08/2014.

Muggiati, Roberto. *O construtor de imagens*. Gazeta do Povo, Curitiba, 17 jan. 2009. Disponible sur : < <http://www.poebrasil.com.br/> > . Accès : 10/12/2014.

Müller, Jürge E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p.75-95. (Volume 2).

Nogueira, Luís. Manuais de Cinema III: *Planificação e Montagem*. LabCom Books, Covilhã, 2010. Disponible sur : < [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais\\_III\\_planificacao\\_e\\_montagem.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf) > . Accès : 05/12/2014.

Oliveira, Solange Ribeiro. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. *Letras* n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Disponible sur : <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/viewFile/11949/7363>>. Accès : 13 ago. 2015.

Poe, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*. Prefácio Pedro Sússekind, Traduction : Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Histoires Extraordinaires*. Traduit de l'anglais par Charles Baudelaire. La Bibliothèque Electronique du Québec. s/d. Disponible sur : <<http://beq.ebooksgratuits.com/vents-xpdf/Poe-1.pdf>>. Accès : 07/09/2014.

\_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. Ed. revista.

Plaza, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Sortica, Fabrício de Albuquerque. *O fazer além do filme: o making of como produto do fazer cinematográfico*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social). Porto Alegre, UFRGS, 2009.

Stam, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Traduction : Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2009.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação*. Traduction : Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro* Florianópolis n° 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006. Disponible sur : <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Accès : 01/011/2014.

Vieira, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73. (Volume 2).

Vieira, Erika Viviane Costa; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A Última Tempestade, uma tradução intersemiótica inserida na contemporaneidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 73-87, jan. 2000. ISSN 2175-7968. Disponível sur : <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5608/5085>>. Accès : 13 ago. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.5007/5608>.

Rajewsky, Irina O. *Intermediality, intertextuality, and remediation. A literary perspective on intermediality. Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermedialities: history and theory of the arts, literature and techniques*, n. 6, p. 43-64, 2005. Trad. brasileira: Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Traduction : Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte.

Wenz, Karin, *Transmedialization: An Interart Transfer*. Disponível sur : <<http://www.netzliteratur.net/wenz/trans.htm>>. Accès : 10 set. 2014.

Recebido em: 03/08/2015

Aceito em: 01/10/2015