

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE, UN FILM SITUÉ ENTRE SF
ET FANTASY¹**

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE,
A MOVIE SITUATED BETWEEN SF AND FANTASY²**

Rodica Gabriela CHIRĂ

Centre de Recherche sur L'imaginaire « Speculum », Alba Iulia, Romania
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Email: rogabchira@yahoo.fr

Abstract

Set in a rather remote future, Steven Spielberg's film *Artificial Intelligence* (2001) tells the story of a childlike android named David programmed with the ability to love. Having as starting point a SF short story, namely Brian Aldiss' *Super-Toys Last All Summer Long* (1969/2001a) and a novel for children, Carlo Collodi's *Adventures of Pinocchio* (1883), Ian Watson, a British science-fiction writer, created a very interesting screen script. The movie marks the continuity of the specific need human beings have for stories as well as for love. It thus proves to be a combination between hard SF and fantasy. Our paper

¹ Sous le titre *About SF and Fantasy through Artificial Intelligence*, cette étude a été publiée en anglais dans *Caietele Echinox*, *Caietele Echinox : Fantasy & Science-Fiction*, Volume 26/ 2014, pp. 349-359, Fundația Culturală Echinox et dans le volume Rodica Gabriela Chiră, *Connecting Worlds through Science Fiction*, Alba Iulia, Aeternitas, 2020, pp. 127-150.

² Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 10.09.2025. Accepted: 12.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: CHIRĂ, R.G. (2025). «ARTIFICIAL INTELLIGENCE», UN FILM SITUÉ ENTRE SF ET FANTASY. *Incursiuni în imaginar* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 1. 232-257. <https://doi.org/10.29302/lnlimg.2025.16.1.10>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

would mainly underline some changes in fiction about possible and impossible worlds throughout time with an accent on the balance between natural and artificial.

Keywords: *A.I., Artificial Intelligence; hard SF; fantasy; science; emotions; intertextuality.*

Résumé

Placé dans un futur assez éloigné, le film *Artificial Intelligence* (2001) de Steven Spielberg raconte l'histoire d'un androïde-enfant nommé David, programmé avec l'habileté d'aimer. Partant d'une nouvelle SF, à savoir *Super-Toys Last All Summer Long* (1969) de Brian Aldiss et un roman pour enfants, *Les aventures de Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi, Ian Watson, un écrivain britannique de science-fiction, a créé un scénario très intéressant. Le film souligne la continuité d'un besoin spécifique des êtres humains pour des contes et pour l'amour. Elle prouve être un mélange entre SF dure et fantasy. Ma contribution se propose avant tout de souligner quelques changements dans la fiction sur des mondes possibles et impossibles dans le temps avec un accent sur l'équilibre entre le naturel et l'artificiel.

Mots-clés : *A. I., Artificial Intelligence ; hard SF ; fantasy ; science ; émotions ; intertextualité.*

1 Préliminaires

La distinction entre l'être humain et la machine a constitué pendant des siècles la préoccupation majeure de tous ceux qui s'intéressent aux androïdes. Toutes ces créations ont la même idée de départ : simuler la vie à travers l'art, la science ou la magie pour comprendre ce qui fait de nous des êtres humains. Mais *A.I., Artificial Intelligence* (29 juin 2001) va encore plus loin en demandant ce qui constitue la frontière entre les humains, les non-humains et les post-humains.

La notion d'intelligence artificielle remonte au XVIII^e siècle, plus précisément à l'année 1796 avec le « Joueur d'échecs » de Wolfgang von Kempelen. Le point de départ du développement de l'intelligence artificielle moderne a été donné par l'expérience d'Alan Turing. Ce mathématicien et

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cryptographe a fait, en 1950, une expérience à travers un jeu de mimétisme. Deux participants, un être humain et un ordinateur, placés dans deux salles différentes hors de la vue de l'examinateur, sont censés répondre aux questions par écrit, leurs réponses apparaissant sur un écran. L'ordinateur réussit si ses réponses ne peuvent être distinguées de celles de l'être humain. Turing imaginait qu'en l'an 2000 les réalisations de l'ordinateur augmenteraient d'environ 30%. Jusqu'en 2001, le premier laboratoire d'intelligence artificielle ouvert en 1950 à Massachusetts Institute of Technology (MIT), avait créé « Cog » et « Kismet », le dernier avec un visage plus proche de l'homme et capable de dire la différence entre les objets animés et inanimés, distinction que les humains sont sur le point de négliger lorsqu'ils parlent d'androïdes ; il a également mis sur le marché « My Real Baby Doll », une poupée électronique capable d'agir à bien des égards comme un bébé. Le problème restant est celui de la création d'émotions dans un ordinateur, car si l'ordinateur est déclaré humain, l'être humain peut être assimilé à un objet sans vie comme nous le dit Gaby Wood dans *Le rêve de l'homme-machine. De l'automate à l'androïde* (2005, pp. 16-22).

Hans Moravec, scientifique en chef de Seegrid Corporation, professeur adjoint à l'Institut de Robotique de Carnegie Mellon University, présume que d'ici 2050 nous aurons « la quatrième génération de robots et ses successeurs, avec des capacités perceptives et motrices humaines et des pouvoirs de raisonnement supérieurs » qui « pourraient remplacer les êtres humains dans toutes les tâches essentielles³ [...] en principe, notre société pourrait continuer à fonctionner de mieux en mieux sans nous, avec des machines qui dirigent les entreprises et font la recherche ainsi que le travail productif » (Moravec, 1991, p. 4). Le livre de Moravec, *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence [Les Enfants de l'esprit. L'avenir du robot et de l'intelligence humaine]* (1988), a été recommandé par Stanley

³ Il projette ainsi pour environ 2000-2010 le robot muet, pour 2010-2020 le robot apprenant, pour 2020-2030 l'imagerie, pour 2030-2040 le raisonnement, les technicités de première génération, pour 2050 les enfants de l'esprit (Moravec, 1991).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Kubrik en 1990, à côté des *Aventures de Pinocchio* (1904) de Carlo Collodi et de *Super-Toys Last All Summer Long* (1969/2001a) de Brian Aldiss, à l'écrivain britannique de science-fiction Ian Watson pour écrire un scenario de film. D'après les confessions de Watson sur ses souvenirs concernant cette collaboration (1999), le script d'*A.I.* a été amélioré puis abandonné, voire perdu, repris ensuite, jusqu'à la crise cardiaque qui a mis fin à la vie de Kubrik en 1999. Néanmoins, I. Watson a déclaré : « Mais nous pensons tous que l'*A.I.* représentait le film formidable, qu'il était l'ambition principale et durable de Stanley ». Parce que, après avoir perdu le scénario de Watson, il lui a dit : « 'C'est une des grandes histoires du monde. Pourriez-vous écrire un bref résumé que je peux montrer aux gens ?' J'ai été réembauché pour une semaine pour écrire 20 pages. J'ai envoyé des fax, j'ai téléchargé. 'C'est génial', dit Stanley, avant de prononcer les mots fatals : 'Je pourrais juste bricoler un peu...' ». Le film « devait être une version robot picaresque de Pinocchio, s'écartant de l'histoire d'Aldiss, mais la trame s'était enlisée – le réchauffement climatique inondait New York et une ère glaciaire s'était installée dans mille ans à venir » (Watson, August, 1999)⁴. Le film a été finalement achevé par Steven Spielberg en 2001.

Ces spécifications sont importantes pour notre approche. Elles montrent dès le début dans quelle mesure l'intertextualité et la multidisciplinarité y sont impliquées. L'intertextualité parce que nous avons plusieurs textes littéraires allant de la fantaisie à la science-fiction où la science a un rôle important, le multidisciplinaire par la fusion des textes littéraires et scientifiques dans un film, un métafilm en fait. Un métafilm sur

⁴ « 'But we all feel *A.I.* represented the tremendous movie that it was Stanley's main and enduring ambition to make'. Because, after losing Watson's screen script he said to him: 'This is one of the world's great stories. Would you write a short synopsis of it I can show to people?' I was rehired for a week to write 20 pages. I faxed, I disked. 'It's great', said Stanley, before uttering the fatal words: 'I might just tinker with it a little...' ». Le film « was to be a picaresque robot version of Pinocchio, spinning off from the Aldiss story, but the plotine had bogged down - global warming was flooding New York and an ice age had set in a thousand years ahead » (nous traduisons).

le besoin spécifique que les êtres humains de toutes les civilisations ont pour les histoires aussi bien que pour l'amour.

Les étapes suivies commencent par l'intertextualité qui implique la compréhension de l'intrigue du film, se poursuivent avec la multidisciplinarité à travers laquelle le film trouvera une place dans les classifications habituelles du genre, et se terminent par une réflexion sur l'existence humaine avec ses enjeux de capital.

2 La complexité de l'intertextualité

Beaucoup de pages seraient nécessaires pour reprendre chacune des histoires qui ont inspiré le scénario de Ian Watson, légèrement modifié par Steven Spielberg. Nous avons choisi de reprendre le film en essayant de souligner les sources d'inspiration lorsque cela devient nécessaire. Le film commence de manière suggestive par l'image des vagues de l'océan accompagnées d'une voix, comme celle d'un conteur (équivalent du narrateur dans un roman), localisant l'histoire dans un avenir très dur, après la disparition de certaines parties de la Terre en raison du réchauffement climatique : les calottes glaciaires ont fondu et l'élévation des eaux océaniques a noyé toutes les villes côtières du monde. Amsterdam, Venise, New York ont ainsi été submergées. Les gens ont dû s'adapter aux nouvelles conditions de vie.

La prochaine image nous projette dans une réunion scientifique qui a lieu à Cybertronics, New Jersey. Le sujet de discussion, dirigé et médié par le professeur Allan Hobby, tourne autour de la possibilité de créer un androïde capable d'aimer. L'androïde s'appelle *mecha* (terme inventé par les Japonais)⁵, afin

⁵ Le mot japonais « mecha » est dérivé de l'abréviation japonaise meka (メカ) pour le mot anglais « mechanical ». Les Japonais utilisent le terme « robots » (ロボット robotto) ou « robots géants » pour distinguer les véhicules à membres des autres dispositifs mécaniques.

Mecha: 1) Japanese slang for Mech (piloted robot); 2) A giant or small robot used in Japan controlled by a person 18-21 years of age, with the exception of “the chosen one”, type of pilot who is usually 15 years of age; 3) Robot with unbelievable power, weapons, and height. Usually defies the laws of physics. 4) Can usually be found in Anime, secret underground factories, and outer

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de le différencier des *orga*, créatures organiques. Le professeur Hobby évoque la naissance de la notion d'intelligence artificielle et du *Joueur d'échecs* de 1796. Sheila, une femme mecha, sert comme preuve de l'évolution scientifique. Il semble que les prédictions de Hans Moravec soient réalisées : Sheila a l'air humaine de la tête aux pieds. En appuyant simplement sur différents boutons, le professeur nous conduit à l'image d'un mécanisme complexe recouvert de peau artificielle. Un mecha n'est pas émotionnellement sensible ; si quelqu'un le blesse, la réponse est une sensation physique. Les modèles de mecha ne peuvent travailler que sur l'activation des sens ayant pour effet la création du plaisir et non pas un flash-back neuronal, « une sorte de subconscient ». Dans un monde surpeuplé, une solution viable émerge, celle de créer, par le biais d'une nouvelle unité intelligente comportementale dotée d'une nouvelle technologie de séquençage des neurones, un enfant mecha capable d'aimer, un substitut à un enfant humain. La première idée empruntée à la nouvelle de Brian Aldiss intitulée *Super Toys Last All Summer Long* (2001) est ainsi présente. Les questions sur la réciprocité sont inévitables : « L'homme pourrait-il l'aimer en retour ? » ; « Au commencement, Dieu n'a-t-il pas créé Adam pour l'aimer ? », soulignant le défi le plus important du film : la discussion sur la frontière entre raison et émotions.

La prochaine scène, localisée vingt mois après, présente Monica et Henry Swinton dans leur voiture en route vers l'hôpital où Martin, leur fils unique, avait été cryogénisé cinq années auparavant en attendant le moment où un traitement propice pour sa maladie serait découvert. Une connexion intéressante est réalisée entre les femmes mecha et *orga* par ce passage d'une scène à l'autre : une fois sa tête ouverte, la première ouvre sa boîte de maquillage pour réparer les effets négatifs provoqués dans son aspect ; Monica fait les mêmes gestes une fois assise à côté de son mari dans la voiture. À

space. (*The Urban Dictionary*, November 23/2003). Notre personnage-robot est petit, il n'a pas encore 15 ans, il a des capacités spéciales et peut être rencontré in Anime.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'hôpital, tandis que son mari parle avec le médecin, Monica lit Robin of Sherwood à son enfant encapsulé.

Des scènes de la vie quotidienne suivent. Monica n'a pas d'emploi, la plupart de ses activités se déroulent à la maison. Pour l'aider dans sa lutte contre la dépression, Cybertronics décide d'offrir à la famille le premier enfant mecha, David, un garçon de onze ans (joué par Haley Joel Osment). Des débats passionnés et logiques s'ensuivent : comment une machine pourrait-elle remplacer un être humain ? Mais David se révèle si parfait dans sa « construction » que Monica passe finalement des hésitations à la décision de le garder. Elle doit ensuite appuyer délicatement sur un bouton situé sur la tête de David pour introduire un code, un « protocole d'empreinte », sous les yeux de l'enfant mecha. Les mots qu'elle prononce sont : « Cyrus, Socrates, Particle, Disciple, Hurricane, Dolphin, Tulip, Monica, David, Monica ». L'enfant prononce pour la première fois les mots « magiques » : « Tu es ma maman ». L'amour pour toujours irrésistible est manifesté par l'enfant destiné à être détruit quand les parents ne le désireraient plus.

Dans cette partie du film, le récit et le scénario s'entremêlent. David existe déjà lorsque l'histoire d'Aldiss s'ouvre sur un futur indéfini où presque tout est artificiel. Il n'a que cinq ans et joue déjà avec Teddy, l'ours robot, il écrit déjà sur des feuilles de papier des déclarations d'amour inachevées à sa mère. Mais alors que le personnage Monica de l'écrivain de SF montre peu d'intérêt pour son fils artificiel et reçoit avec joie la nouvelle que sa demande de concevoir un enfant a été acceptée, la Monica de Spielberg est impressionnée par les tentatives incessantes de David de montrer son affection. L'enfant David a beaucoup en commun de ce point de vue avec le Pinocchio de Collodi : il est drôlement maladroit dans sa tentative d'apprendre à agir comme les humains ; il utilise un flacon entier de parfum pour sentir comme sa mère, il apparaît devant elle de façon inattendue, etc. Il a même le sens de l'humour. La nouvelle que Monica reçoit en A.I. alors que David est présent, concerne le traitement de son fils et le retour de celui-ci à la maison. Nous ne la verrons pas dépendante d'alcool comme dans la deuxième nouvelle de la série Aldiss, à savoir *Supertoys when Winter Comes* (2001b), après

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

la mort de son enfant et après avoir été déçue que David ne grandisse pas du tout. Au contraire, notre A.I. Monica semble très impressionnée par David et a besoin de son affection, une affection plus profonde que celle venant de son propre fils, plutôt égoïste et exigeant. Martin voit en David un simple jouet, une poupée destinée à remplacer Teddy. Il devient plutôt cruel et vengeur. L'enfant mecha ne mange pas, mais Martin le pousse à manger des épinards, et l'intérieur de David doit être nettoyé. Monica, en mère attentionnée, lui tient la main, imaginant qu'il est un vrai garçon. David est ensuite provoqué à couper une mèche de cheveux de sa mère endormie ; Henry devient inquiet. Lors de la fête d'anniversaire de Martin, plusieurs garçons sont invités et incités à découvrir la différence entre les orgas et les mechas demandant à David d'uriner ou vérifiant s'il ressent de la douleur. En essayant de se sauver, les bras de David se coincent autour de la poitrine de Martin et ils tombent tous les deux dans la piscine, mettant ainsi la vie du vrai garçon en danger.

Le film rencontre le roman de Collodi lorsque, dans un geste vengeur, Martin demande à Monica de leur en faire la lecture. L'effet sur David est cependant inattendu. Dans son esprit, l'idée que s'il était réel, sa maman l'aimerait vraiment devient l'impulsion pour tout le reste de ses aventures. Sa présence au sein de la famille étant supposée dangereuse (s'il avait été créé pour aimer, il saurait aussi haïr), Henry décide que le mecha doit partir et Monica se soumet sans toutefois être totalement d'accord. Quand elle l'abandonne dans les bois, un endroit curieux appartenant à Cybertronics (tandis que le lieu de travail d'Henry Swinton dans *Supertoys Last All Summer Long* s'appelle Synthank), David lui déclare son amour, demande si c'est un jeu et s'attend à ce que sa mère revienne le chercher. Lorsque Monica nie, en lui offrant de l'argent et en lui conseillant « Reste à l'écart des autres, seuls les mechas sont sécurisants », « Je suis désolée de ne pas t'avoir parlé du monde », les mots de David sont touchants : « Si Pinocchio est devenu un vrai garçon, je peux devenir un vrai garçon... Puis-je rentrer à la maison si je deviens un vrai garçon ? » (min. 50).

Pendant les deux autres tiers du film, David doit affronter le monde avec Teddy à ses côtés, tel Pinocchio avec son ABC. Le

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cours des événements est différent dans *Supertoys when Winter Comes* (2001b). Son propre enfant étant mort, vivant en compagnie de David avec son Teddy et de Jules, un mecha-serviteur d'apparence vieillie, insatisfaite de son « fils » qui ne peut pas grandir et qui répète sans cesse les mêmes jeux, regarde sans cesse les mêmes histoires, aussi bien que de l'absence quasi permanente de son mari, Monica devient alcoolique. La destruction de Jules, tombé dans les escaliers, la tête complètement écrasée, éveille son chagrin. Dans une tentative de la réconforter, David lui dit : « Ce n'est pas grave, maman... Ce n'est qu'un androïde... Tu pourras bientôt nous en acheter un autre, maman ». « Et toi, tu te prends pour qui ! Tu n'es qu'un androïde, toi aussi. » vient la réponse. Une vérité que David est incapable d'affronter. Dans sa chambre, il ouvre le ventre de Teddy « [...] en examinant le mécanisme complexe de son intérieur » et découvre qu'il n'était qu'une machine. Il agit alors au hasard, frappant par accident « le centre de contrôle de la maison en l'arrachant du mur ». Tout est détruit, Monica meurt. Penché sur son corps sans vie, David dit : « Je suis humain, maman. Je t'aime et je me sens triste comme les vraies personnes, alors je dois être humain... N'est-ce pas ? » (Aldiss, 2001b)⁶.

Revenons au David de l'A.I. Pendant qu'il avance avec Teddy dans les bois, le film passe à une autre scène, celle où Gigolo Joe, l'androïde amant mecha fait son travail : « Une fois que vous avez eu un robot amoureux, vous ne voudrez plus jamais d'homme réel » dit-il à Patricia effrayée. Le spectateur sourira sûrement en voyant Joe tourner sa tête vers la droite pour laisser jouer de la musique, modifier son regard dans la paume de sa main gauche, puis trouver les mots appropriés pour chaque femme à qui ses services sont offerts. Client bien connu de certains hôtels, « Hé Joe, que sais-tu ? » est accusé d'avoir tué une femme qu'il fréquentait plus souvent et qui a en fait été tuée par

⁶ « It doesn't matter, Mummy... He's only an android... You can soon buy us another, Mummy ». « And what do you think you are! You're only an android yourself. » ; Teddy's « tummy [...] investigating the complex mechanism of its interior » ; striking by accident « the house's control centre wrenching it from the wall ». David says : « I am human Mummy. I love you and I feel sad just like real people, so I must be human... Mustn't I? » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

son mari jaloux. Dans sa tentative de s'échapper, Gigolo Joe se précipite hors de l'immeuble et coupe sa plaque d'immatriculation pour éviter d'être repéré par la police, puis arrive dans les mêmes bois et rencontre David.

La scène dans laquelle, de nuit, les robots à forme humaine presque démantelés se rassemblent sur le tas de mécanismes mis au rebut, cherchant un bras ou une mâchoire qui rentrerait dans leurs parties manquantes, fait allusion à la ville des Jetables de *Supertoys in Other Seasons*, un endroit où le David d'Aldiss se retrouve après son accident mortel : avec « d'anciens modèles d'automates, de robots, d'androïdes et d'autres machines qui avaient cessé d'être utiles à l'humanité active » (Aldiss, 2001)⁷. Dans le film, la phrase « Lune à la hausse » représente un grand danger (min. 62-70). Cette lune n'est rien d'autre qu'une sorte de ballon volant à partir duquel les humains vérifient la consistance de la « faune ». Une fois détectés comme « froids », les robots effrayés sont hantés par d'autres machines fonctionnelles et d'apparence effrayante. Une mecha nounou, avec « des bonnes références », protège David et lui chante une berceuse en français (« Do, do, l'enfant do/ L'enfant dormira bien vite/ Une chanson douce/ que me chantait maman »). David lui-même est capturé, jeté dans une cage et conduit à la « Foire de la chair – Célébration de la vie », une sorte de cirque (évoquant dans une certaine mesure le passage de Pinocchio du Pays des Jouets au cirque, transformé en âne) où le plaisir des êtres humains est d'assister joyeusement à leur destruction cruelle et inventive. La peur d'être dépassés en nombre par les machines est grande, l'éternel spectacle du *panem et circenses* dans un autre espace-temps est facilement observable. Les mechas ne plaident pas pour leur vie, tout comme dans les arènes romaines, ils meurent avec dignité, notamment parce qu'ils sont censés être impossibles, privés d'émotions.

Alors que David et Joe s'apprêtent à être aspergés d'acide, notre héros crie, exprimant sa peur, comme un vrai garçon. La scène dégénère : les deux sont libérés et repartent pour rejoindre

⁷ « old models of automatics, robots, androids and other machines that had ceased to be useful to busy mankind » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

les mêmes bois. Joe, le Gigolo, entraîne alors son ami dans un voyage « vers la lune », jusqu'à Rouge City (« Tous les chemins mènent à Rouge »), une Mecque du divertissement pour adultes rivalisant avec Las Vegas et Disneyland. Une représentation informatique d'Einstein, appelée Dr Know, répondant en 4D, dans une atmosphère enfantine, rappelant une petite salle de cinéma, accepte de donner sept réponses, en fonction de l'argent que David insère (« Rien ne coûte plus cher que l'information », remarquera Joe). Tel un personnage de conte de fées, peut-être à l'image du cricket ou d'autres éléments naturels des aventures de Pinocchio, Dr Know leur apprend que la Fée Bleue se trouve « au bout du monde, là où les lions pleurent ». Joe explique qu'il doit s'agir d'un endroit appelé Man-hattan, car de nombreux mechas y sont allés et n'en sont jamais revenus.

Le désir de David est si fort que, lorsque la police tente d'attraper Joe, il prend les commandes d'un amphibicoptère, parvient à libérer son ami des griffes de l'officier et ils arrivent tous deux à Man-hattan, à travers la ville inondée de New York où ils trouvent le bâtiment de Cybertronics devant lequel des statues de lions assis pleurent de l'eau de leurs yeux.

David sent que son vœu va se réaliser, mais la première « personne » qu'il rencontre lorsque les portes s'ouvrent est un autre David : « Je suis David. » / « Tu ne l'es pas. » / « Oui, je suis David. » La colère l'emporte et le second David est détruit par le premier, malgré son comportement amical. Nous arrivons ainsi à la fin du deuxième tiers du film. Tout est dirigé intelligemment et mécaniquement, les réponses du Dr Know étant en réalité celles du professeur Hobby (« Je suis la Fée Bleue »), qui s'apprête à offrir des explications scientifiques du point de vue d'un scientifique dont la satisfaction intellectuelle, mais aussi émotionnelle, a atteint son paroxysme. David a l'aspect physique du fils du professeur Hobby. Des photos représentant principalement le père et le fils sont sur son bureau. Cet aspect du film nous oriente vers une autre réussite cinématographique qui doit beaucoup au roman de Collodi : *Astroboy*, une série manga japonaise (1952-1968), adaptée plus tard en série animée (1980) et même en film (2003). Dans la série animée (1980), qui se déroule à Tokyo en 2030, le Dr Tenma, scientifique appliqué très

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

pragmatique et ministre des Sciences, souhaite désespérément construire un androïde spécial. Il néglige Tobio, son propre fils, qui meurt accidentellement, pas avant de demander à son père de donner au futur androïde son aspect physique. Astro Boy est très intelligent et puissant, mais aussi maladroit qu'un enfant.

Dans *A.I.*, David semble être la copie du fils du professeur Hobby. Le scientifique semble vraiment touché et impliqué émotionnellement dans son expérience. Il explique à David que ses parents sont impatients de lui parler, de l'écouter et de lui dire ce qui l'attend ensuite. En attendant, le garçon mecha entre dans un laboratoire où d'innombrables David sont suspendus.

D'innombrables David sont suspendus dans les laboratoires Synthank, où, après avoir perdu son emploi, Henry conduit son fils dans la dernière nouvelle de Brian Aldiss, après avoir perdu son emploi :

He confronted a thousand Davids. All looking alike. All dressed alike. All standing alert and alike. All silent, staring ahead. A thousand replicas of himself. Unliving. For the first time David really understood.

This was what he was. A product. Only a product. His mouth fell open. He froze. He could not move. The gyroscope ceased within him. He fell backwards to the floor. (Aldiss, 2001)⁸

Le David, de *A.I.*, veut mourir, lui aussi. Il se jette à l'eau, mais Joe le repêche. Puis, il s'immerge à nouveau avec Teddy dans l'amphibicoptère. Ils pilotent le véhicule et se retrouvent dans les vestiges du parc d'attractions de Coney Island, jusqu'au Pays des Contes de Fées, dans une zone à thème Pinocchio. Ici, parmi différents objets rappelant le célèbre livre de Collodi, se dresse la statue en plâtre de la Fée Bleue. Une grande roue

⁸ « Il se retrouva face à mille David. Tous semblables. Tous habillés de la même façon. Tous debout, alertes et pareils. Tous silencieux, le regard fixé devant eux. Mille répliques de lui-même. Inanimés.

Pour la première fois, David comprit vraiment.

C'était ce qu'il était. Un produit. Rien qu'un produit. Il resta bouche bée. Il se figea. Il ne pouvait plus bouger. Le gyroscope s'arrêta en lui. Il tomba à la renverse sur le sol. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

voisine s'effondre et l'amphibicoptère se retrouve coincé juste devant la statue. Cette cage pourrait faire référence au ventre de la baleine où Pinocchio se rend à la recherche de son père. David se met à prier : « Fée Bleue, s'il te plaît, fais de moi un vrai garçon ! S'il te plaît, fais de moi un vrai garçon ! »

La voix du conteur se fait à nouveau entendre. L'océan a gelé, deux mille ans se sont écoulés. L'humanité a disparu. Un nouveau type de robots l'a remplacée. Leur passion pour l'étude du passé rend finalement l'unicité à David : il est l'un des premiers robots à connaître les êtres vivants. En lisant dans ses pensées, les nouveaux habitants de la Terre découvrent des détails inattendus. Car ils sont à la recherche du sens de l'existence et des êtres humains à travers leur spiritualité, leur art, leur poésie, et les formules mathématiques doivent en être la clé. L'un de ces robots spéciaux révèle à David que la structure même de l'espace-temps semble stocker la mémoire de chaque événement passé. Une existence humaine passée dans l'espace-temps peut être utilisée, mais jamais réutilisée. Ce sont des choses trop complexes pour l'esprit d'un enfant robot (« Tu as été créé pour être si jeune ») dont le seul désir est de devenir réel et d'avoir sa maman près de lui, ne serait-ce qu'une seule journée. Le premier souhait ne peut pas être accompli, le second, au contraire, matérialisé grâce à Teddy qui avait gardé des mèches de cheveux de Monica, rend David vraiment heureux. Comme dans un rêve, Monica lui dit : « Je t'aime, David. Je t'aimerai toujours » puis s'endort pour toujours.

La dernière voix à se faire entendre est celle du conteur : « ...pour la première fois de sa vie, il [David] se rendit à cet endroit où naissent les rêves ». Cette étape rappelle également la troisième nouvelle d'Aldiss, *Super Toys in Other Seasons* (2001c). Si ce David-là gela, au sens où il resta inerte face à la découverte de sa non-unicité, il gèle véritablement dans le film. Ce David-là est sauvé par son père avec l'aide de son ami Ivan Shiggle, chef de Synthank :

David lay on the bench between them still connected by cable, awaiting rebirth. His clothes had been renewed from stock, his face had been properly remolded. And the

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

later type of brain had been inserted, infused with the earlier memories. [...] He opened his eyes. He sat up. His hands went up to his head. His expression was one of amazement. “Daddy! What a strange dream I had. I never had a dream before...” [...] Embracing the child, he (Henry) lifted David off the bench. David and Teddy stared at each other in wonder. Then they fell into each other’s arms.

It was almost human. (Aldiss, 2001c)⁹

Du point de vue du récit cinématographique, que l’on pourrait qualifier de texte littéraire, Ian Watson crée, avec l’A.I., une métafiction¹⁰. Il s’agit donc d’un pastiche de la série de trois nouvelles d’Aldiss. Concernant les aventures de Pinocchio, selon Stanley Kubrick, le film devait être une version robotisée et picaresque de Pinocchio. Nous pencherions cependant plutôt pour le pastiche que pour la parodie. Un troisième élément propre à l’intertextualité s’ajoute : l’allusion. Dans notre cas, l’allusion ne renvoie pas seulement à un texte littéraire, mais aussi à un texte scientifique. Le premier texte est le poème de

⁹ « David gisait sur le banc entre eux, toujours connecté par un câble, attendant sa renaissance. Ses vêtements avaient été renouvelés à partir du stock, son visage avait été correctement remodelé. Et le cerveau de type plus récent avait été implanté, imprégné des souvenirs antérieurs. [...] Il ouvrit les yeux. Il se redressa. Ses mains se portèrent à sa tête. Son expression exprimait l’étonnement. « Papa ! Quel rêve étrange j’ai fait. Je n’avais jamais rêvé auparavant... » [...] Serrant l’enfant dans ses bras, il (Henry) souleva David du banc. David et Teddy se regardèrent avec émerveillement. Puis ils tombèrent dans les bras l’un de l’autre. C’était presque humain. » (nous traduisons)

¹⁰ « Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. » (Waugh, 1984).

« La métafiction est un terme donné à l’écriture fictionnelle qui, consciemment et systématiquement, met en lumière son statut d’artefact afin de questionner la relation entre fiction et réalité. En proposant une critique de leurs propres méthodes de construction, ces écrits examinent non seulement les structures fondamentales de la fiction narrative, mais explorent également la fictionnalité possible du monde extérieur au texte littéraire. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

William Butler Yeats, « The Stolen Child » [L'Enfant volé]¹¹, dont seul le refrain est pris. Le second est *Les Enfants de l'esprit* de Hans Moravec, la fin du récit cinématographique créant l'image d'un monde entièrement dominé par des androïdes aux formes étranges. On y trouve également des allusions à la *Bible*, comme « Que celui qui est sans péché jette la première pierre », invoquée par Johnson, chef des cérémonies de « démolition de l'artificialité » à la Foire de la Chair, lorsqu'il offrit David et Gigolo Joe comme les prochains dans la file à être détruits. Ou encore la remarque du professeur Hobby sur la création d'Adam par Dieu afin qu'il l'aime.

3 Multidisciplinarité

Comme mentionné précédemment, les deux grands domaines qui se rencontrent dans l'A.I. sont la science et la fiction. Pour définir son genre cinématographique, il est nécessaire d'en définir les thèmes, l'approche narrative et les éléments structurels.

Le thème principal est celui des machines, plus précisément des androïdes ; la perspective narrative est celle d'un conteur omniscient dont la nature est difficile à cerner compte tenu de l'immensité du temps impliqué ; sa structure pourrait donc envoyer à une relation entre mythe et conte adaptée aux réalités actuelles. On y découvre ainsi des sciences dures et molles, aussi bien qu'une touche de fantasy. La hard science et la fantasy sont deux sous-genres de la science-fiction.

À propos de la modernité de hard science, Roger Bozzetto cite Wylenbroeck : « When a scientific hypothesis is married with philosophical speculation a unique and meaningful literary genre is born » (Wylenbroeck, 1982, p. 326 ; cité par

¹¹ Publié en 1889, dans le volume *The Wandering of Oisin and Other Poems*, « The Stolen Child », « L'enfant volé », écrit en 1886 est considéré comme un des poèmes les plus notables de Yeats. Il est fondé sur une légende irlandaise et parle de fées qui invitent un enfant à les suivre. L'intérêt de Yeats pour la mythologie des fées a eu comme résultat les publications *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, en 1888, et *Fairy Folk Tales of Ireland*, en 1892 (Merriman, 2006).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Bozzetto, Hiver 2002/2003, p. 59)¹²; La hard science-fiction est une fiction articulée autour d'un mirage né de l'irruption des techniques galiléennes dans l'espace littéraire. Elle transmet un type d'émotion spécifique, « *the sense of wonder* », l'émerveillement, suscité non seulement par les découvertes scientifiques, mais aussi par l'image de la science dans cette société et par la lumière sous laquelle elles apparaissent toutes les deux dans les médias de masse ainsi que dans la réception des lecteurs potentiels. Un autre impact est celui des connexions existant dans la réalité et l'imaginaire entre l'image de la science réelle et les fantasmes en général (Bozzetto, Hiver 2002/2003, note 14, pp. 59-60).

Aux débuts de la SF, la hard science, avec les pulps américains de 1926, inventa le moyen de voyager hors de l'espace afin de coloniser l'univers grâce à sa supériorité technique ; cette technique était utilisée comme « *adjuvant* ». Après 1950, avec Hiroshima, une nouvelle approche évoqua la tragédie que pouvaient engendrer les machines, et la SF tenta de se détacher, d'une certaine manière de la science et de son impact militaro-industriel en développant le genre appelé *fantasy* (Bozzetto, Hiver 2002/2003, p. 61).

Les nouveaux textes de hard SF offrent des perspectives plus riches, malgré un récit classique ; ils proposent une « *expérience mentale* », anticipant ainsi un futur possible en articulant des sciences exactes comme la génétique et l'informatique avec des intrigues extrêmement imaginatives. Un récit peut ainsi engendrer le clonage et l'informatique dans une intrigue prenant en compte ces deux réalités de notre quotidien, créant ainsi une double dimension : une dimension imaginaire et une dimension inquiétante – une curieuse hybridation entre l'univers de la biologie et celui des cybermondes. La copie électronique, numérisée, enregistre la mémoire, le contenu émotionnel et intellectuel de l'original, tandis que le clonage biologique ne recrée pas un adulte, mais un embryon capable de

¹² « Lorsqu'une hypothèse scientifique est mariée à une spéculation philosophique, un genre littéraire unique et porteur de sens naît. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

devenir enfant et adulte, mais contraint de traverser l'expérience de l'enfance à l'âge adulte (comme dans le *Frankenstein* de Mary Shelley). La proximité du savoir imaginé avec le savoir réel, loin d'être un obstacle, devient un « moyen efficace de ravissement fasciné » (Bozzetto, Hiver 2002/2003, pp. 61-62). En même temps, cette expérience mentale peut être assimilée à un rituel d'initiation par la fiction rapprochant ainsi ce sous-genre de la fantasy.

La machine et l'intelligence de l'être artificiel constituent un thème littéraire de hard SF de la fin du XIX^e siècle. La fantasy moderne s'est également développée au XIX^e siècle, mais à partir des contes de fées. Elle connaît aujourd'hui deux formes principales de manifestation, la *high fantasy* et la *low fantasy*, dépendantes du monde dominant : le monde « primaire » (ou réel, un monde fictif rationnel et familier) et le monde « secondaire » (entièrement fictif mais régi par des règles internes, bien que différentes du monde « réel ») (Buss & Karnowski, 2001, p. 114 ; cité par Perry, 2003, p. vi). En *low fantasy*, l'accent est moins mis sur les éléments typiques de la fantasy, le récit se déroulant dans des environnements réels, dans le monde « primaire », avec l'inclusion de quelques éléments magiques. Les formes de *low fantasy* incluent également des animaux personnifiés, des jouets personnifiés, des éléments surnaturels, des glissements temporels et, bien sûr, des androïdes (Saltman, 2004, pp. 190-192).

Les deux principaux textes littéraires qui ont inspiré *A.I.* datent de deux siècles différents. Les aventures de Pinocchio ne peuvent être classées comme roman de science-fiction, mais appartiennent incontestablement à la *low fantasy*. Les nouvelles de Brian Aldiss, bien que publiées pour la première fois en 1969, entrent dans la nouvelle catégorie de la hard SF. *A.I.* est un film de science-fiction où se rencontrent *hard science-fiction* et *low fantasy*, dont le thème principal est les androïdes et la relation entre humains et non-humains¹³.

¹³ Les films récents qui parlent de ces obsessions se revendiquent des automates du XIX^e siècle (le *Frankenstein* de Mary Shelley et *l'Ève future* de Villiers de Lille Adam) inspirant d'abord les effets cinématographiques spéciaux de George Méliès ; premières tentatives de créer des réalités virtuelles (Wood, 2005, p. 22).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Si le scénario d'Ian Watson peut être interprété comme une métafiction, Steven Spielberg crée un métafilm. Dans l'article « Very special effects »/ « Effets très particuliers », Geoffrey O'Brien écrit : « *A.I.* is a meditation on its components; the technical means that make possible the mechanical child are as one with the means used to make the film.... Now that we have the technology what are we going to use it for? »¹⁴ Cette question a une portée éthique et philosophique, et la position du spectateur ne doit pas être confortable. En accompagnant les personnages tout au long de leur expérience, ils peuvent en tirer une leçon. *A.I.* est un métafilm par le franchissement simulé de la frontière entre l'humain et le non-humain, voire le post-humain, grâce aux techniques cinématographiques modernes. Les humains jouent le rôle de non-humains, imaginant qu'un jour l'inverse pourrait se produire. Si en lisant nous créons nos propres images, en regardant le film nous devons faire face à une réalité qui « se déroule » sous nos yeux.

Hard science-fiction et fantasy se manifestent en mots et en images lors du simulacre d'oracle : la « réunion 4D » avec Dr Know grâce à un ordinateur spécial. Mais la tête de Dr Know – une imitation amusante d'Einstein – provient d'un dessin animé, tout comme les images animées que David aimerait capturer. La combinaison des mots dans la dernière question est également suggestive. Un fait évident fait appel à la raison, une fée à l'imagination et à la fantaisie. Il n'est pas étonnant que cette dernière demande semble perturber totalement le système informatique. En combinant Fait évident + Conte de fées, une question stimulante est créée : « Comment la Fée Bleue peut-elle transformer un robot en un vrai petit garçon ? » La réponse, représentée par le refrain du « *The Stolen Child* » légèrement modifié, est une invitation, une incantation, mais aussi une

¹⁴: « *A.I.* est une méditation sur ses composantes ; les moyens techniques qui rendent possible l'enfant mécanique ne font qu'un avec les moyens utilisés pour réaliser le film... Maintenant que nous disposons de la technologie, à quoi allons-nous l'utiliser ? » Geoffrey O'Brien, « Very special effects », in *New York Review of Books* (2002, August 9) cité par Rebecca West in *The Persistent Puppet: Pinocchio's Heirs in Contemporary Fiction and Film* (2002, Session 9 : Futuristic (and Future) Pinnochios).

énigme rimée dont le sens est douloureusement découvert une fois arrivé « au bout du monde où pleurent les lions » :

Come away O human child
To the waters and the wild
With a fairy hand in hand
For the world's more full of weeping
Than you can understand.¹⁵

4 Art, science and magic: cultural impact

La citation du dialogue de Platon (*Les Lois*), évoquée par Philippe Walter dans sa tentative de lire l'histoire de Pinocchio comme « la résurgence d'un mythe de l'*homunculus* traversant Platon ainsi que la tradition hermétique et alchimique » (Walter, 2010, p. 203), est plus que révélatrice :

« Considérons chacun de nous, êtres animés, comme une marionnette fabriquée par les Dieux ; soit que la composition ait été pour ceux-ci un objet d'amusement, ou qu'ils y aient mis un certain sérieux : car c'est une chose en vérité dont nous ne connaissons rien ! Mais ce que nous savons fort bien, c'est que les états dont j'ai parlé sont en nous comme des cordons ou fils intérieurs qui nous tirent. » (Platon, *Lois*, *Livre I*, 644d ; cité par Walter, 2010, p. 212)

La Genèse nous dit que nous sommes faits d'argile sur laquelle soufflait un souffle de vie. Dieu relie les êtres humains au cosmos par des fils végétaux, des tissus, où se consume le feu vital ; selon la doctrine brahmanique, les organes du corps sont reliés par les souffles (*pranas*), équivalents des Vents (mais ces respirations sont des souffles de feu ignées) ; l'être humain est fait de ce « souffle » qui permet l'articulation, et cette articulation coïncide avec un rituel représentant la construction

¹⁵ En traduction censée ne rendre que le sens, sans respecter la rime : « Viens, ô enfant humain,/ Vers les eaux et la nature sauvage,/ Avec une fée main dans la main/ Car le monde est plus rempli de larmes/ Que tu ne peux l'imaginer. » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de l'autel du feu. Ce qui signifie que la corde et le fil expliquent que tout être existant est, de par sa propre nature, « projeté » ou tissé par un principe supérieur, et que toute existence dans le temps implique une articulation ou un tissu : « tissu cellulaire, conjonctif, osseux, musculaire, nerveux et sanguin », l'être humain est « un tissu de souffle igné » (Walter, 2010, p. 212-213). Pinocchio est donc un personnage fait d'un morceau de bois aux significations symboliques qui devient finalement humain par « magie ».

Pinocchio est devenu un archétype contemporain (West, 2002, Session 1 : The Value of Pinocchio). Dans une société patriarcale comme la nôtre, et elle l'est toujours, cette création enfantine, marionnette ou robot, appartient à des « pères divins ». Ils l'ont créée comme une figure enfantine, un garçon, et non une fille, pour répondre à leurs besoins. Geppetto est un artisan « attaché à la tradition de la *poiesis* ou créativité à laquelle appartiennent les artistes », tandis que les créateurs des mechas, le Dr Tenma et le professeur Hobby, sont des scientifiques, quoique « poétiques », qui souhaitent créer des robots pour « poursuivre leurs rêves ». Artistes ou scientifiques, ils sont tous « des figures du créateur masculin qui s'approprie la procréativité du royaume maternel en « donnant naissance » à leurs « fils » seuls, excluant de fait les femmes de leur monde, sauf dans des rôles hautement idéalisés et symboliques, plutôt qu'actifs » West, 2002, Session 9 : Futuristic (and Future) Pinocchios). À la fin de la « séance de divination » du Dr Know, le professeur Hobby apparaît comme l'auteur du livre *How Can a Robot Become Human / Comment un robot peut-il devenir humain ?*

Geppetto crée Pinocchio pour gagner sa vie, le Gepetto de Disney a besoin de compagnie et d'amour, le David d'Aldiss est également là pour aimer ses parents humains inconditionnellement, Astro Boy est créé pour remplacer le fils disparu du Dr Tenma, mais aussi pour atteindre un objectif scientifique, le David du Dr Hobby est programmé pour aimer sa mère inconditionnellement. Mais qu'entend-on par amour ? Sheila, la femme-mécha, le définit ainsi : « L'amour, c'est ouvrir un peu les yeux, accélérer un peu ma respiration, réchauffer ma

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

peau et toucher... » Gigolo Joe donnerait une réponse similaire. C'est une définition mécanique, s'adressant aux sens.

Au tout début du film, lorsque l'idée de créer un enfant mecha capable d'aimer est présentée, une femme, participant à la réunion, pose « la plus vieille question de toutes » : « Les humains pourraient-ils l'aimer en retour ? » Le désir égoïste du scientifique transparaît dans la réponse : « Au commencement, Dieu n'a-t-il pas créé Adam pour l'aimer ? » Le film tourne pratiquement autour de cette question, adaptée bien sûr à notre époque, en essayant de suggérer des réponses possibles : que se passe-t-il si l'enfant mecha ne vieillit pas alors que ses « parents » vieillissent ? Que se passe-t-il si les parents s'attachent vraiment à l'enfant ? Que signifie l'amour pour les mechas ? Que signifie l'amour pour les êtres humains ? Peut-il impliquer la haine ?

Pour David, l'amour devient la raison même de son existence. Lorsque, après avoir consulté le Dr Know, David prend le risque d'aller à Man-hattan, sa décision est motivée par l'amour de sa mère pour lui. Gigolo Joe tente de l'en dissuader : « Elle aime ce que tu fais pour elle [...], elle ne t'aime pas. Elle ne peut pas t'aimer. [...] Tu es seul maintenant uniquement parce qu'ils se sont lassés de toi. » Man-hattan représente la fin du monde pour les mechas et la volonté de David est définie comme un sacrifice. Si Pinocchio apprend ce que signifie l'amour à travers des leçons morales, à travers des expériences négatives, David aime dès le début, il est programmé. Très jeune, Pinocchio ne fait pas la différence entre le bien et le mal, la souffrance « physique » le lui fait reconnaître. Le David d'Aldiss est trop petit pour comprendre la mort. Le « bien » et le « mal » pour lui et pour le David de Spielberg ne sont liés qu'à leur but. Même pour cet enfant mecha, l'amour est perçu comme incluant non seulement le courage et la souffrance, mais aussi la haine.

Le film offre une perception différente de l'impact de la société consumériste sur nos comportements. Notre besoin d'amour n'est pas doublement dirigé, c'est un besoin égoïste. Malheureusement, Gigolo Joe pourrait avoir raison : « Ils nous ont créés trop intelligents, trop rapides et trop nombreux. Nous souffrons de leurs erreurs, car à la fin, il ne restera que nous » (min. 100) et ils ont peur. Ce que nous appelons amour n'est rien

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

d'autre que du plaisir ou de l'attachement, simplement lié à une société patriarcale. Le véritable amour est quelque chose que l'on partage, il ne peut jamais être associé à la peur ou à la haine, même si nos désirs ne sont pas exaucés.

L'opposition homme/femme/créateur reste donc le problème humain éternellement non résolu. Quant à Pinocchio, la naissance de David n'entraîne pas une implication maternelle, c'est une sorte de « renaissance » qui s'opère pour tous les deux sous le signe d'une mère. La présence féminine est rare ; dans *Les Aventures de Pinocchio*, seule la Fée Bleue est présente, passant d'une petite fille moribonde à une fée, puis à une mère. Comme Rebecca West le souligne, dans le livre de Collodi, la Fée Bleue est souvent « d'un cœur assez dur et ne manifeste souvent pas beaucoup d'affection pour la marionnette » (West, 2002, Session 4 : Pinocchio and 'Serious' Fiction)¹⁶. C'est une « figure ambiguë, notamment par ses cheveux bleus, sa capacité à se métamorphoser et ses associations avec la mort » (West, 2002, Session 5 : The Blue Fairy and the Fantastic)¹⁷. Cependant, de manière amusante, lorsqu'il entend parler de la Fée Bleue pour la première fois, Gigolo Joe souligne que, pour les humains, le bleu est la couleur de la mélancolie et qu'il pourrait bien sûr l'aider à s'en libérer. Cette couleur a même amené l'idée d'assimiler la Fée Bleue à la Vierge, traditionnellement représentée avec un manteau bleu. Le film de Spielberg introduit également, pendant quelques secondes, une sorte de buste de la Vierge ; bien que non vêtue de bleu, elle apparaît dans une lumière bleue et sous la petite croix on peut lire « *Notre-Dame du cœur immaculé* » ; et elle est placée à Rouge city, près de la salle divinatoire du Dr Know.

Pour David, la maison familiale des Swinton est l'Éden, car sa mère y vit. Une fois expulsé de son Éden, il cherche en vain le personnage fictif de la Fée Bleue pour faire de lui un vrai garçon afin que sa mère veuille qu'il revienne. Qui est la Fée Bleue dans *A.I.* ? Un dessin animé dans la chambre du Dr Know,

¹⁶ « [...] quite hard-hearted and often does not display much affection for the puppet » (nous traduisons).

¹⁷ « [...] ambiguous figure, including her blue hair, her ability to metamorphose and her associations with death » (nous traduisons).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

une statue en plâtre au fond de l'océan qui, au toucher, se désagrège, une « apparition » dans le mirage de l'Éden reconstitué par la dernière génération d'androïdes. « Et si la Fée Bleue était un parasite qui contrôle l'esprit de notre intelligence artificielle ? » demande Gigolo Joe après sa rencontre avec le Dr Know. « Je suis la Fée Bleue », répond le professeur Hobby quand David arrive à Man-hattan. L'image féminine reste plutôt une illusion, David ne devient pas humain, l'Éden est irrécupérable, ni sa mère ni lui ne sont réels et la parfaite journée mère-fils est « étrangement creuse ». L'humanité devrait-elle se rappeler que l'amour est un don et non une possession ?

Confronté au désir de David de devenir humain même après la mort de sa mère (dans *Supertoys in Other Seasons*), Henry affirme que « son obsession d'être humain serait considérée comme une névrose s'il était un homme. Il y avait des humains qui souffraient de maladies où ils imaginaient être des machines ». Selon les prévisions de Hans Moravec, d'ici 2050, la société pourrait fonctionner de mieux en mieux de manière indépendante. Si nous parvenons à fournir des informations scientifiques sur notre développement physique, la douceur est la seule caractéristique attribuée aux humains. Cela signifierait-il enfin le triomphe de l'amour ? La perte d'intérêt pour le patrimoine biologique orienterait-elle l'humanité vers une autre direction, celle où elle renoncerait à incarner l'invisible ?

Meek humans would inherit the earth, but rapidly evolving machines would expand into the rest of the universe. This development can be viewed as a very natural one. Human beings have two forms of heredity, one the traditional biological kind, passed on strands of DNA, the other cultural, passed from mind to mind by example, language, books and recently machines. At present the two are inextricably linked, but the cultural part is evolving very rapidly, and gradually assuming functions once the province of our biology. In terms of information content, our cultural side is already by far the larger part of us. The fully intelligent robot marks the point where our cultural side can exist on its own, free of biological limits. Intelligent machines, which are evolving

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

among us, learning our skills, sharing our goals, and being shaped by our values, can be viewed as our children, the children of our minds. With them our biological heritage is not lost. It will be safely stored in libraries at least; however its importance will be greatly diminished. (Moravec, 1991, p. 4)¹⁸

Références:

- Aldiss, W. B. (2001a). Super-Toys Last All Summer Long. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in *The « A.I.: Artificial Intelligence » Fanfiction Online Anthology*. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id28.html>.
- Aldiss, W. B. (2001b). Super-Toys when Winter Comes. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in *The « A.I.: Artificial Intelligence » Fanfiction Online Anthology*. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id29.html>.

¹⁸ « Les humains doux héritaient de la Terre, mais des machines en rapide évolution se répandraient dans le reste de l'univers. Cette évolution peut être considérée comme tout à fait naturelle. Les êtres humains possèdent deux formes d'héritage : l'une biologique traditionnelle, transmise par des brins d'ADN, l'autre culturelle, transmise d'esprit à esprit par l'exemple, le langage, les livres et, plus récemment, les machines. Actuellement, les deux sont inextricablement liées, mais la dimension culturelle évolue très rapidement et assume progressivement des fonctions autrefois réservées à notre biologie. En termes de contenu informationnel, notre dimension culturelle représente déjà, et de loin, la partie la plus importante de nous-mêmes. Le robot pleinement intelligent marque le point où notre dimension culturelle peut exister par elle-même, libérée des limites biologiques. Les machines intelligentes, qui évoluent parmi nous, acquièrent nos compétences, partagent nos objectifs et sont façonnées par nos valeurs, peuvent être considérées comme nos enfants, les enfants de notre esprit. Avec elles, notre patrimoine biologique ne se perd pas. Il sera au moins conservé en sécurité dans des bibliothèques ; son importance sera toutefois grandement diminuée. » (nous traduisons)

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Aldiss, W. B. (2001c). Super-Toys in Other Seasons. Transcribed from *Super-Toys Last All Summer Long and Other Tales of Future Time* in The « A.I.: Artificial Intelligence » Fanfiction Online Anthology. Retrieved 23 August, 2013, from <http://mechahuggermr.tripod.com/id30.html>.
- Bozzetto, R. (Hiver 2002/2003). Modernité de la hard science-fiction [Modernity of hard science-fiction. In *IRIS. Le Fantastique contemporain*, n° 24, pp. 59-65. *Les Cahiers du Gérif*, Centre de Recherche de l'Imaginaire, Université de Grenoble.
- Buss, K. & Karnowski, L. (2000). *Reading and Writing Literary Genres*. International Reading Association.
- Collodi, C. (1904). *Pinocchio: The Adventures of a Marionette*. (W. S. Cramp, Trans.). Boston: Ginn. Retrieved 24 August, 2013, from <http://www.questia.com/library/2722131/pinocchio-the-adventures-of-a-marionette>; http://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/72810000_pinocchio.pdf.
- Ishiguro, N. (Director). (1980 - 1981). *Astro Boy*. [Tetsuwan Atomu]. A TV series of 52 color episodes 51 for the English versions. First episode, retrieved August 25, 2013, from https://www.youtube.com/watch?v=ZoOHFTjRK_Q.
- Mecha. *The Urban Dictionary*. Retrieved 22 September, 2013, from <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=mecha>.
- Merriman, C.D. (2006). William Butler Yeats. *The Literature Network Biography*. Jalic Inc. Copyright Jalic Inc. Retrieved 2 September, 2019, from <http://www.online-literature.com/yeats/>; <http://www.online-literature.com/yeats/816/>.
- Moravec, H. (July 1991). The Universal Robot. Robotics Institute, Carnegie Mellon University. Retrieved 14 September, 2013, from http://90.146.8.18/en/archiv_files/1991/E1991_013.pdf.
- Perry, Ph. J. (2003). *Teaching Fantasy Novels*. Librairies Unlimited.
- Saltman, J. (2004). The Ordinary and the fabulous. Canadian Fantasy Literature for Children. Leroux, J-Fr. & La Bossière, C. R. (Eds),

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Worlds of Wonder. Readings in Canadian Science Fiction and Fantasy Literature. University of Ottawa Press, pp. 189-200.

Spielberg, S. (Director). (2001). *A.I. Artificial Intelligence* (Movie). Retrieved 24 July 2012, from <http://yify.tv/artificial-intelligence/>.

Walter, Ph. (2010). Pinocchio, l'âme de feu et la marionnette de Platon [Pinocchio, the soul of fire and Plato's marionette]. Adam, V. & Caiozzo, A. (éds), *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*. Grenoble : Publication de la MSH-ALPES, pp. 203-215.

Watson, I. (August 1999). My Adventures with Stanley Kubrick by Ian Watson. *Playboy Magazine*, vol. 46/8. Retrieved 12 January, 2013, from
<http://www.frc.ri.cmu.edu/~hpm/project.archive/clippings.and.notes/9908.Ian.Watson.Kubrick.html>.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York : Routledge. Retrieved 10 March, 2013, from http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/metafiction.htm.

West, R. (2002). The Persistent Puppet: Pinocchio's Heirs in Contemporary Fiction and Film. The University of Chicago Library, Digital Collections. Retrieved 12 March, 2013, from <http://fathom.lib.uchicago.edu/2/72810000/>.

Wood, G. (2005). *Le rêve de l'homme-machine. De l'automate à l'androïde. [Edisons' Eve]*. (S. Marty, Trans.). Coll. Passions complices. Paris : Éditions Autrement. (L'oeuvre originale publiée en 2002 à New York par Alfred A Knopf.)