



HAL
open science

Le merveilleux quotidien de Mary Poppins

Nathanaël Waddled

► **To cite this version:**

Nathanaël Waddled. Le merveilleux quotidien de Mary Poppins. Cahiers Robinson, 2014, Disney, l'homme et les studios, p. 121-128. hal-01654381

HAL Id: hal-01654381

<https://hal.science/hal-01654381>

Submitted on 3 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NATHANAËL WADBLED

Le merveilleux quotidien de Mary Poppins

In Christian Chelebourg (dir.), *Disney, l'homme et les studios*. Cahiers Robinson, 2014, p. 121-128

Ces contres espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr c'est le fond du jardin, bien sûr c'est le grenier, ou mieux encore, la tente d'indien dressée au milieu le grenier. Ou encore, c'est le jeudi après-midi le grand lit des parents ; et bien, c'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan puisqu'on peut y nager entre les couvertures, et puis ce grand lit c'est aussi le ciel puisqu'on peut bondir sur les ressorts, c'est la forêt puisqu'on s'y cache, c'est la nuit puisqu'on y devient fantôme entre les draps, c'est le plaisir enfin puisqu'à la rentrée des parents, on va être puni. (...) Les enfants n'inventent jamais rien. Ce sont les adultes, au contraire, qui ont inventé les enfants, leur ont chuchoté leur merveilleux secret ; et ensuite ces hommes, ces adultes s'étonnent lorsque les enfants à leur tour les leur cornent aux oreilles.¹

Mary Poppins apparaît comme une errance surréaliste dans Londres. Comme celle du *Paysan de Paris* d'Aragon, le récit se compose de l'assemblage d'images surréalistes où la réalité s'élargit et se libère de ses limites à chaque fois qu'il heurte ou croise par hasard les objets et les choses les plus banales qui se transfigurent au passage de Mary. La chose la plus ordinaire devient merveilleuse. En ce sens, si le film ne correspond bien sûr pas aux prescriptions éditées par Breton ni aux thématiques surréalistes, *Mary Poppins* est un récit surréaliste au même titre que le *Paysan de Paris*. Aragon définit en effet le surréalisme comme un vertige instable et imprévisible, comme l'effet d'un stupéfiant qui trouble l'ordre des choses et « vous force à réviser tout l'univers ».²

C'est bien ce qui a lieu en compagnie de Mary : il s'agit d'ouvrir une place à l'imprévu et de le suivre. À chaque rencontre, le récit bifurque, s'écarte et revient à sa cohérence initiale une fois que le chemin ouvert est exploré. Le surgissement impromptu d'un inconnu qu'il s'agit de suivre, est ce qu'Aragon nomme un incipit. Le film est une succession de telles dérives où se dévoile cette *surréalité* : une succession de commencements découverts au hasard et qui à chaque fois sont

¹ Michel Foucault, « Les hétérotopies », in M. Foucault, *Le corps utopique – Les hétérotopies*, 2009, Lignes, p. 24

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris, 1924-1926*, rééd. Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 82.

l'occasion d'un développement ou d'une digression. C'est dans cette ouverture que le merveilleux apparaît. Le récit linéaire d'un itinéraire précis est constamment interrompu par l'accès à un nouvel univers. Les boutiques, les vitrines, les portes d'entrée fonctionnent comme d'autant d'incipits et Mary arrive comme le printemps dans le *Paysan de Paris* : incipit originaire, qui est la possibilité même de l'expérience des incipits. Elle correspond à ce que Christian Chelebourg nomme, en référence à *Alice au Pays des Merveilles*, l'incarnation du petit lapin blanc. Comme lui, la famille Banks « en était là de [s]es pensées, lorsque sans que rien en eût décelé les approches, le printemps entra subitement dans le monde. C'était un soir, vers cinq heures, un samedi : tout à coup, c'en est fait, chaque chose baigne dans une autre lumière et pourtant il fait encore assez froid, on ne pourrait dire ce qui vient de se passer »³. C'est bien par une telle transformation atmosphérique que l'amiral prévoit les perturbations qui arrivent sur la rue de Cerisiers.

Le récit s'ouvre à tous les possibles, aux expériences, et aux rencontres. L'œuvre est un collage de poésie dans un récit qui trouve ainsi le rythme de sa respiration : un récit poétique. Un tel surgissement de la poésie ne peut que troubler l'ordre normal des choses, l'ordre exemplaire de monsieur Banks qui est en fait le monde normal des adultes où les choses sont ce qu'elles sont. Il considère d'ailleurs que le jeu est quelque chose de ridicule. Ainsi, lorsque l'agent ramène les enfants il coupe toutes les prétentions de celui-ci à se servir de leur disparition comme incipit d'un discours *surréal* marqué par une série de jeux de mots. De la même manière il gronde la bonne ou les enfants lorsqu'ils chantent. Il y a ainsi un clivage entre le monde ordonné des adultes et celui des enfants, même si Mary et le Paysan de Paris sont des adultes. Ils savent encore vivre le monde comme les enfants. Il s'agit pour le Paysan de Paris, de même que pour monsieur Banks lorsqu'il acceptera d'abandonner la raison de l'ordre souverain, de se souvenir de l'enfance pour en réactualiser l'expérience, c'est-à-dire de faire quelque pas vers le passé pour retrouver le sentiment de l'étrange quand l'adulte d'aujourd'hui était encore « l'émerveillement même »⁴.

La transsubstantiation des choses

C'est qu'une promenade ou même le rangement d'une chambre avec Mary Poppins permettent le surgissement de l'imaginaire, le sentiment du merveilleux quotidien. Le film soudain prend de l'ampleur, se déploie et un autre monde apparaît, ponctué de chants qui marquent les coupures en tant qu'espaces du récit. Ce sont des sorties de l'espace et de la chronologie. Ainsi lorsque madame Banks chante le chant des suffragettes, elle n'entend pas la nounou qui cherche à lui dire quelque chose, s'inscrivant dans la suite du récit narratif commencé juste avant son arrivé.

³ *Ibid.*, p. 11

⁴ *Ibid.*, p. 20

Elles semblent dans deux temporalités différentes.

Se tisse un monde nouveau, qui existe et en même temps n'est pas là. Là où on attendait la banalité surgit l'extraordinaire. Le récit est constamment disponible et ce qui se trouve là s'impose. À Londres, comme dans la devanture de la boutique du cireur du Passage de l'opéra, des personnages naissent d'un dessin sur le sol dans lequel il suffit d'entrer pour être en communication avec eux. Il y a une vie à l'intérieur de ce qui semble inerte. Londres, comme Le parc des Buttes-Chaumont, devient, selon cette règle de l'excès de précision, un fabuleux objet pour le promeneur qui sent reculer à l'infini les limites des transformations possibles. S'ouvre la « porte du mystère » : comme l'écrit Aragon. Là où passe Mary, « il y a dans le trouble des lieux de semblables serrures qui ferment mal sur l'infini »⁵. Burk présente Mary en disant qu'avec elle on se retrouve toujours dans des endroits les plus abracadabrants où arrivent des choses imprévisibles et merveilleuses : que ce soit dans une cheminée ou ailleurs, on ne sait jamais ce qui peut arriver. C'est le début du chemin qui mène à ce qu'Yves Bonnefoy nomme « l'Arrière- Pays », c'est dans cette expérience « que l'on désapprend les limites, et la puissance pourtant, de notre être-au-monde »⁶.

Il ne s'agit pas d'un jeu à programme dont tous les coups sont prévus et prévisibles, et qu'un joueur habile pourrait déchiffrer ; il s'agit de donner du jeu à la substance des draps, d'une cheminée, ou d'une boutique de barbier. L'enchantement est une transsubstantiation. C'est bien en ce sens que Mary affirme d'entrée aux enfants qu'il ne faut jamais rien juger d'après les apparences. D'ailleurs, comme le dit Burk, elle transforme l'eau en thé, de la même manière que le vin se transforme en sang du Christ.

Contrairement à l'arrière- pays de Bonnefoy, le merveilleux n'est donc pas l'espoir d'un lieu qui se dérobe. Mary permet de prendre la route en entrant dans un autre espace-temps pour revenir par une sorte de route en boucle au carrefour pour continuer le récit. Au contraire, comme le paysan d'Aragon, Mary se moque de la « réalité », c'est pour affirmer le caractère concret du merveilleux. Dans les mots d'Aragon, le « concret » est l'occasion de rendre le monde merveilleux quand la réalité est son organisation et sa signification normales. Il s'agit de cette autre dimension de la réalité qui redonne ses droits à l'errance, à la déviance et à l'invention. En ce sens « il y a de poésies que du concret »⁷ dans *Mary Poppins*. Le merveilleux ne naît pas d'abstractions ou de rêveries mais de ce qui est transfiguré par la perception elle-même. Le rythme des promenades dans des lieux identifiables et la précision de leur décor évitent les dangers de l'abstraction romantique. Loin de se détacher du monde extérieur, Mary le sollicite constamment. Il y a une attention constance aux lieux et aux objets dans leur matérialité, mais il ne s'agit pas seulement de conférer au texte un réalisme

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ Yves Bonnefoy, *L'Arrière - pays*, réédition Gallimard « Poésie », 2002, p. 20.

⁷ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op.cit., p. 245.

plus grand qui viendrait compenser le caractère onirique de la promenade. Le réel n'est pas sacrifié tout en étant le tremplin de l'imaginaire. Comme dans le roman d'Aragon, se dégage la perception du merveilleux à partir d'une minutieuse attention au spectacle quotidien dans le cadre urbain contemporain, accessible à tous et reconnaissable dans sa topographie. Cette attention aux choses n'est pas faite pour elle-même, mais pour mieux servir de support à une déréalisation, ne serait-ce que par l'effet de déréalisation du *Technicolor* qui prend les objets et les lieux en charge et les rend nimbés d'une certaine étrangeté. Le réel se transfigure juste au moment où la description minutieuse croyait l'avoir cerné car l'observation n'est pas une fin en soi mais un instrument de découverte.

L'expérience sensible de l'objet conduit un autre mode de perception, où tout est filtré à travers « le prisme d'imagination ». Mary est l'« Aladdin du Monde Occidental »⁸. Le *surréal* y surgit à l'improviste avant d'apparaître comme l'évidence même, comme lorsque les enfants sont happés par la cheminée, lorsqu'ils y prêtent attention avant que Mary ne considère cette situation que comme très normale. Tout se passe comme si un guide avait pris en main des touristes et leur montrait ce qu'il y a à voir. Le merveilleux naît ainsi de l'observation et de la rencontre des choses. C'est quand l'espace est clairement défini que la poésie survient. L'imaginaire est tout ce qu'il y a de plus matériel et d'ailleurs les aventures de Mary, de Burk et des enfants sur les toits ou dans les fresques est tout ce qu'il y a de plus réel.

Il s'agit de croiser une cheminée qui devient un ascenseur, une fresque un passage vers un monde pastel, un rire qui fait s'envoler, etc. À chaque fois que le regard ou l'attention de Mary se pose sur quelque chose, cette chose est comme transfigurée : les jouets des enfants, les cheminées, les dessins sur le trottoir, une affiche, une robe, une conversation banale sont des générateurs de merveilleux parce que l'attention sensorielle déforme les contours et dérègle les rapports habituels de l'ordre des choses ainsi transgressé. *Un lit peut être l'océan et une cheminée un passage secret vers un espace où les ramoneurs sont aussi heureux que l'on puisse l'être*. Il s'agit de découvrir, dans ces recoins a priori les moins propices à la rêverie, des mondes merveilleux. Il y a à chaque instant, à chaque endroit, dans chaque chose la possibilité d'un enchantement.

C'est pourquoi ce qu'Aragon nomme le « concret » doit être rapproché d'une autre notion évoquée au début du « Songe de Paysan » : le désordre. Si ce qu'on nomme le réel est une représentation stable et rassurante du monde, le concret surréel échappe à la rationalité stable des adultes raisonnables qui refusent « le désordre impensable ». C'est ce qui donne aux hétérotopies merveilleuses un air « saugrenu » comme l'écrit Aragon : surgissent des choses qui n'ont rien à faire là comme marques de cette hétérotopie qui décale la certitude de ce que sont les choses : « la réalité est l'absence apparente de contradiction (et) le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans

⁸ *Ibid.*, p. 63.

le réel. »⁹ C'est tout autant saugrenu de donner deux *pence* pour nourrir les petits oiseaux devant la cathédrale, que de plonger à pieds joints dans une fresque sur le trottoir, de danser sur le toit ou de claquer des doigts pour ranger une chambre. Il n'y a rien à expliquer, et d'ailleurs Mary affirme elle-même à monsieur Banks passablement énervé par ce désordre qu'elle n'explique jamais rien.

Le chemin merveilleux qui s'ouvre ainsi dure le temps de la chanson avant que le récit reprenne la continuité de son temps et de son espace. Ainsi, lorsque les enfants rappellent à Mary Poppins ce qu'il s'est passé dans le dessin, elle fait mine de ne pas comprendre de quoi il s'agit : il y a une rupture entre cet espace-temps et celui du récit. Lorsque la musique s'arrête, le récit doit reprendre. Ainsi Mary menace de se fâcher pour que la digression s'arrête une fois la chambre rangée et la musique de cette scène achevée – même si elle se poursuit quelques instants lorsqu'ils quittent la maison comme pour indiquer qu'il y a malgré tout une continuité et une porosité avec le récit de la même manière que le rêve s'inscrit dans la mémoire.

La performativité du regard

Ce monde merveilleux semble être le résultat d'un regard et de mots performatifs¹⁰. Le merveilleux n'est pas découvert comme un trésor toujours déjà là, mais produit dans le regard, et c'est ce regard même qui le rend réel. Aragon le dit bien dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* (Skira, 1969) : « je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire. » En ce sens il n'y a rien avant le regard porté, c'est à dire avant les mots et les images dont les phrases qui déploient des fantasmagories verbales ou visuelles produisent performativement ce qu'ils énoncent. Le sens n'est pas donné à l'avance mais se produit dans le déploiement des phrases où il ne s'agit pas de vouloir dire quelque chose mais de faire se déployer un monde *surréal* qui n'existe que par son effectuation. Voir des choses merveilleuses, c'est déjà les réaliser comme telles, parce qu'alors le monde en est peuplé. L'image produit.

Pour ouvrir un tel champ à l'exploration d'un nouveau « réel », à un *surréal*, il faut que le langage cesse de vouloir dire ce qu'il sait déjà pouvoir dire et s'invente lui-même. C'est la fonction poétique du chant qui se produit comme une coupure dans l'ordre normal des choses. Mary invente des mots magiques, se promène dans un dessin animé ou plus simplement, comme c'est le cas dans toute les comédies musicales, interrompt le suivi du sens d'un récit par des *aria*. J'emploie à dessin le terme *aria* en référence à l'opéra baroque où les chants s'interposent au milieu de récitatifs et n'ont aucune fonction dramatique : ils expriment et déploient un sentiment dans un temps et un

⁹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, op.cit., p 248.

¹⁰ Pour cette notion qui désigne la possibilité pour les énoncés d'être des actes en eux-mêmes, voir J-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil (coll. Points Essai), 1972.

espace suspendu sans que le contenu signifiant des paroles ne soit vraiment important. Le sens n'est plus un préalable à la parole, mais naît de l'effectuation d'une parole qui se donne en décalage et produit en un sens performativement sa signification. Le merveilleux quotidien demande un langage non seulement capable de l'exprimer – sinon il n'y aurait pas de film – mais plus encore de le produire. Il suffit de s'attendre à voir quelque chose de merveilleux et de le décrire ainsi comme tel pour qu'il arrive. Ce rapport au langage, qui n'est pas sans rappeler celui de Lewis Carroll (*De l'autre côté du miroir*), est explicité avec l'usage du mot magique qui est l'expression même de ce pouvoir. C'est également ce qui permet à Mary de discuter avec le chien Robert. En un sens l'innocence, c'est-à-dire l'état d'avant la conscience de la loi qui définit ce qui est possible et ce qui n'est pas possible, c'est faire cette expérience de langage qui est la possibilité de vivre dans une forêt enchantée, un océan magique, une ville merveilleuse, un monde à la hauteur de nos rêves.

Quand ce monde merveilleux apparaît, ce sont des actes heureux, comme l'affirme Austin à propos des énoncés ayant une capacité de production d'un effet concret en eux-mêmes, au lieu de n'être que des descriptions d'actions. Ici les énoncés peuvent tout aussi bien être des éléments de langage explicitement prononcés, que des regards ou des gestes. Si le merveilleux surgit, c'est que le regard posé sur un objet ou un lieu le produit, c'est-à-dire en un sens énonce : « je déclare qu'ici s'ouvre un autre espace ». Comme ce mot magique qui met de bonne humeur : l'action de le prononcer précède la disposition, et non l'inverse comme il peut sembler dans la vie habituelle.

La contagion de l'émerveillement

Mary Poppins n'a pas l'exclusivité de ces actions : chacun peut en user de manière efficace. En un sens, chacun s'auto-intronise comme ayant ce pouvoir en l'effectuant, donc de manière également performative. La seule différence entre ceux qui prononcent des performatifs merveilleux et les autres, c'est que les seconds ont oublié qu'on possède ce pouvoir. L'instauration de ce pouvoir est donc plutôt l'action de se souvenir. C'est ce que produit Mary. Celui qui est pris sous son charme, comme celui qui a suivi Aragon dans le Passage de l'Opéra, a appris à se souvenir que le merveilleux est possible et ne dépend que de son regard : c'est comme sauter dans le tableau pour suivre Mary ou comme donner deux *pence* pour les petits oiseaux – il n'en faut parfois pas plus pour entrevoir la possibilité du merveilleux.

En fait, ce n'est pas exactement l'adulte Mary qui instaure originairement la possibilité des mondes merveilleux dans la mesure où elle est elle-même l'incarnation de la lettre des enfants. Le premier acte merveilleux est l'envolée de la lettre par la cheminée. Mary serait donc le produit des enfants, le moyen dont ils usent pour pouvoir vivre comme des enfants et provoquer la réaction en chaîne que sera le film.

Cependant, les effets se confondent dans la mesure où l'action des enfants répète celle de Mary. Il est ainsi difficile de savoir dans la scène du rangement de la chambre si c'est de Mary ou les enfants que procède le pouvoir performatif. Cette extension de la capacité à prononcer des énoncés performatifs apparaît bien lorsque les enfants et Mary prennent le médicament après la pluie : chacun lui donne le goût qui lui plaît. Dans cette scène : ce sont les enfants qui se prononcent en premier comme si déjà ils n'avaient plus besoin de Mary.

Mary leur confère ce pouvoir en même temps qu'elle en provoque l'action. Les enfants commencent par être incrédules lorsque Mary s'installe et sort ses affaires de son sac avant de participer à la digression merveilleuse qui suit. Il apparaît bien dans cette scène que Mary donne l'exemple en agissant puis qu'elle fait agir les enfants qui finissent par claquer spontanément des doigts pour animer leurs jouets. Les enfants eux-mêmes feront de même avec leur père en lui rappelant qu'il peut aussi en être le dépositaire. Les adultes retrouvent le pouvoir merveilleux qu'ils avaient abandonné en grandissant. Comme le disait Walt Disney, une innocence est (re)découverte qui permet de croire à la possible réalisation des rêves et des contes de fée :

« Mes films ne s'adressent pas seulement aux enfants, mais à l'innocence enfantine qui sommeille en nous. Même le pire d'entre nous n'est pas sans innocence, aussi profondément enfouie cette dernière soit-elle. Dans mon travail, j'essaie d'atteindre et de m'adresser à cette innocence. »¹¹

Monsieur Banks finira par lui aussi retrouver la capacité à produire le merveilleux quotidien à la fin du film. Même l'argent sera peut-être l'occasion d'une transsubstantiation et non pas forcément un élément de marchandisation capitaliste : les deux *pence* que monsieur Banks voulait faire placer à la banque sont l'incipit de sa vie dans le monde du merveilleux quotidien. Même les convictions politiques de la mère finissent par se transformer lorsqu'elle donne son écharpe. Comme le dit bien l'oncle Albert, même les histoires les plus tristes finissent par être drôles, sauf lorsque le chemin depuis l'incipit est fini, comme à la fin de la scène avec oncle Albert où il pleure avec Bert. Cela n'est cependant pas très grave dans la mesure où la fin d'une scène est la promesse du début de la suivante. Même le vieux directeur de la banque est touché lorsqu'il comprend la blague de la jambe de bois qui s'appelle Smith. Il s'envole de rire et ses fils finissent par jouer au cerf-volant. Monsieur Bank lui-même transmet donc le merveilleux pouvoir à la personne la plus improbable

¹¹ Propos de Disney cité par Janet Wasko, *Understanding Disney : The Manufacture of Fantasy*, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 118. Voir Charles Perraton, « Du cinéma à la ville : Disney, maître des lieux », Cahiers du Gerse n°6 : *Un monde merveilleux. Dispositifs, hétérotopies et représentations chez Disney*, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 15.

qui soit. Lorsque les enfants croisent Bert le ramoneur, il dit bien qu'il faut libérer les adultes comme leur père qui sont comme dans une prison.

C'est la fonction première de Mary : énoncé ce dont chacun est capable. Si elle finit par partir, je ferais le pari que c'est parce que l'histoire continue. Elle continue et se reproduit elle-même : les enfants, et à présent leur père, peuvent jouer le rôle de Mary et ils n'ont plus besoin d'elle. Elle s'en va donc pour que le cycle recommence. Il s'agit d'être touché et aveuglé, c'est-à-dire d'accepter sa propre transsubstantiation contre toute certitude de soi-même : technologie de déprise de soi pour n'être jamais définitivement à sa place, place qui se fait autre et mobile, qui se déplace dans l'espace ainsi mis en mouvement.