

Chant et enchantement dans *Mary Poppins* : une relation complexe entre texte écran et scène.

Marion BOUCHER, PRAG, monitrice ENS de Lyon

Pour beaucoup, le nom 'Mary Poppins' évoque avant tout le film des studios Walt Disney, sorti en 1964. Cameron Mackintosh, célèbre homme de théâtre anglais et très puissant producteur de comédies musicales à succès (*Cats*, *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *Miss Saïgon*, etc.) ne déroge pas à la règle. Lorsqu'il monta *Mary Poppins* à Londres en 2004 (l'adaptation scénique en comédie musicale fut jouée au Prince Edward Theatre pendant plus de trois ans, et fut reprise à Broadway où elle se joue depuis 2006 au New Amsterdam Theater), il déclara au sujet de sa rencontre avec *Mary Poppins* que ce fut le film qui lui donna envie de se tourner vers les livres de Pamela Lyndon Travers, auteur dont on ignore souvent jusqu'à l'existence. Comment expliquer que le film de Walt Disney, mélange d'animation et de comédie musicale à l'américaine, ait à ce point effacé l'original littéraire anglais ? Comment expliquer aussi que le film, situant l'action dans l'Angleterre édouardienne, inspire aujourd'hui le théâtre londonien sous la forme d'une comédie musicale à succès ?

Un premier élément de réponse tient selon moi au génie de Disney d'avoir saisi le lien implicite entre magie (Mary Poppins se situe à mi-chemin entre la gouvernante et la sorcière) et musique et d'avoir dès lors opté pour l'incorporation de chansons, afin de retranscrire et de transposer une atmosphère particulière à l'écran, et surtout en vue de *charmer* le spectateur. Les chansons composées par les frères Sherman remplissent une fonction diégétique (caractérisation des personnages, transitions, jeux d'échos) et, bien sûr, de divertissement. Elles ont *enchanté* la littérature, du latin *incantare* qui signifie chanter, mettre en chansons, mais aussi prononcer des formules magiques, ensorceler, envoûter, prononcer des paroles incantatoires, et par extension ravir. Précisons que le chant et la danse étaient déjà au centre de l'œuvre de Travers, rythmée de scènes de rituels et de rites de communion avec les forces de la Nature, du cosmos, visant à ré-enchanter le monde, c'est-à-dire autant à

refaire chanter le monde, qu'à susciter un sentiment d'appartenance à une communauté. Les implications du chant, du choix d'un décor urbain, de la centralité du parc — d'un va-et-vient constant entre le réel et le merveilleux, la Nature et la ville — sont à mettre en rapport avec le contexte d'écriture des récits de Travers, celui de l'entre-deux-guerres, période profondément marquée par la nostalgie d'une époque révolue. Alors que la guerre désenchant le monde¹, *Mary Poppins* appelle à la magie comme retour à un monde réuni.

Le cinéma de Disney, en réalisant la fusion de cette nostalgie littéraire anglaise et de la comédie musicale américaine, n'aurait ainsi fait que mettre en scène ce désir d'une unité perdue. Quarante ans après, l'ambition de Mackintosh fut de proposer une création théâtrale originale, capable de combiner les scènes chantées du film de 1964, et des épisodes des livres qui n'apparaissaient pas dans le film, tout en incorporant de nouvelles chansons inédites. Ce sont les modalités de ces nouvelles combinaisons qui m'intéresseront : la part du cinéma américain dans le théâtre musical anglais contemporain, celle aussi de la comédie musicale de Broadway dans un succès du West End, le jeu de va-et-vient entre une œuvre littéraire, son adaptation cinématographique outre-Atlantique et son réinvestissement de l'espace théâtral londonien. Au cœur de mon étude, on trouvera une réflexion sur la fonction de la chanson populaire dans la quête de l'unité perdue. Les aventures de Mary et de la famille Banks, imaginées par P.L. Travers, donnèrent lieu à une série d'ouvrages pour enfants, parmi lesquels on citera notamment : *Mary Poppins* (1934) ; *Mary Poppins Comes Back* (1935) ; *Mary Poppins Opens the Door* (1943) ; *Mary Poppins in the Park* (1952) ; *Mary Poppins from A to Z* (1962) ; *Mary Poppins in the Kitchen* (1975) ; *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* (1982) et *Mary Poppins and the House Next Door* (1988). La parution de ces livres s'étire donc sur une période de plus de cinquante ans.

Cette œuvre est inéluctablement marquée par les deux guerres mondiales ; laissant entrevoir une certaine nostalgie pour un monde d'avant-guerre — sentiment répandu dans la littérature de l'entre-deux-guerres — comme le montrent C.E. Montague dans *Disenchantment* et plus tard Paul Fussell, qui choisit comme titre pour l'une des ses sections de *The Great War* : « Plus jamais une telle innocence² » (FUSSELL : 18). Pendant la Seconde Guerre mondiale, Travers accompagna des enfants

évacués d'Angleterre aux États-Unis et souffrit alors d'un sentiment de culpabilité dû à son éloignement de son pays et de la zone des combats. À l'entrée en guerre des États-Unis, l'administration de Roosevelt lui demanda de parler aux pays occupés, à la radio. Elle déclara à ce sujet :

Comment pouvais-je parler à qui que ce fût, excepté en m'adressant à son enfant. C'est pourquoi j'ai fait des émissions en rapport avec les contes de fée, les légendes, les traditions de chaque origine, et rappelais [aux auditeurs] qu'un jour elles pourraient être à nouveau contées³.

Elle diffusa des enregistrements de « Frère Jacques » et de « Sur le Pont d'Avignon », expliquant l'histoire de ces chansons aux Français, tout en les rassurant (LAWSON : 201-202). On perçoit dès lors la place centrale du chant, et même de la chanson populaire dans l'esprit de Travers, comme moyen de lutte contre le désespoir.

Alors qu'elle travaillait sur son troisième livre de la série des *Mary Poppins*, *Mary Poppins Opens the Door*, en 1943, Travers fut profondément marquée par les terribles bombardements qui touchèrent l'Angleterre et le reste de l'Europe cette année-là (LAWSON : 206) :

Dans ce livre, l'image qu'elle peint de l'Angleterre est [...] nostalgique et sentimentale [...]. Il s'ouvre sur un jour de brouillard, en hiver, à Londres, et évoque le chant de rossignols dans la ville, ce qui fait penser à la ballade poignante chantée pendant la guerre, intitulée « A Nightingale sang in Berkeley Square⁴ ».

En parallèle au pouvoir d'exorcisme du chant, Travers croyait à la cure par la danse. En 1944, elle passa plusieurs mois dans une réserve indienne pour observer leurs mœurs et traditions. Dans sa biographie, on peut lire une anecdote sur un rituel pratiqué par les Navajos consistant à danser pour chasser les mauvais rêves (LAWSON : 213). Chant et danse vont en effet de pair dans les nombreux épisodes relatant fêtes, célébrations de la Nature, rites et cérémonies dans les livres. Prenons pour exemple un épisode de *Mary Poppins in Cherry Tree Lane* (TRAVERS : 58-60) :

Slowly the top began to turn and as it turned, it hummed – faintly at first but gradually, as it gathered speed, the sound became one long deep note, filling the Herb Garden with its music, a bee-like humming and drumming.
'A ring! Make a ring!' cried Castor and Pollux.

'The Grand Chain, everyone!'

And at once they all came into a circle, formally moving round the top as the earth moves round the sun. Right hand to right hand, left hand to left – the Bear with his sugar-stick in his mouth, the Fox dapper in his Foxgloves, the Hare nib-nibbling a sprig of Parsley.

Round and round. Hand to hand. Mary Poppins and the two Banks children, Mrs Corry, her daughters and the Bird Woman, Mr Turvy dragging his feet, Mrs Turvy dancing.

Round and round. Hand to hand. Orion girt with his lion-skin, Pollux with his tunic full of herbs, and Michael's string bag, bursting with Coltsfoot, slung about Castor's neck.

Round and round, each hand taking the hand of each, and the big Bird flying among them. The top spun and the circle spun round it, and the Park round the circle, the earth round the Park and the darkening sky round the earth.

The Nightingale, now the night was come, came to the full of his song.

C'est le soir de la Saint-Jean et Mary emmène les enfants pour un pique nique de fin d'après-midi dans le parc. Il s'agit d'un moment de célébration de la Nature, de l'été, et de réunion entre personnages principaux et quelques personnages secondaires présents dans les livres précédents, comme Mme Corry, la dame aux oiseaux, etc. Moment de réunion, voire de communion entre hommes, animaux et personnages mythiques, unissant la terre et le ciel. L'image de la chaîne entre les êtres est récurrente dans les livres. Comme souvent, l'élément déclencheur du passage vers l'extraordinaire est un objet ordinaire. Ici, il s'agit d'une toupie imitant la « musique cosmique⁵ » (TRAVERS : 54). La présence bienveillante du rossignol est également à noter dans ce passage, ainsi que la répétition de l'expression « round and round » qui crée une ritournelle et apparente la forme du texte à une chanson.

Bettelheim explique dans *The Uses of Enchantment*, que l'enfant a besoin de ce monde magique pour y projeter ses angoisses, interrogations et y piocher des éléments de réponse⁶. À cette fonction d'exorcisme, il faut ajouter celle de divertissement. Depuis son origine, le conte de fée assume ce rôle, ainsi que l'a noté Angela Carter (xii): « La Mère l'Oie [...] va vous divertir, vous aider à passer un bon moment : une des plus anciennes et nobles fonctions attribuées à l'art⁷. »

Bettelheim insiste sur le fait que, pour que l'effet cathartique du conte fonctionne, il faut qu'il soit attractif, qu'il divertisse l'enfant. Or, les studios Disney jouent sur cette tradition du divertissement. Maurice Bessy, dans son ouvrage consacré à Walt Disney montre que ce dernier avait tout à fait perçu le lien entre le cinéma et le merveilleux. Stanley Cavell parle de « journées enchantées » passées dans les salles de cinéma (1971 : 35) ; alors que Berthomieu déclare (121) : « Le cinéma hollywoodien retrouve et ravive le merveilleux. Derrière l'épaisseur devenue indifférente du monde réel, il fait deviner une énigme, une trace de merveille. »

Disney a su exploiter ce lien (BESSY : 10) :

Au besoin de sécurité collective des masses qu'il pressent d'instinct, il répond par une collection de situations et de portraits rassurants [...]. Enchanteur d'une société tourmentée par les affres des problèmes économiques et plus tard, meurtrie par une terrible Guerre mondiale, il se déclare être avant tout, un « entertainer », un amuseur, un personnage qu'il n'a jamais cessé d'être.

Maurice Bessy ajoute (11) : « Héritier des contes de « Ma Mère L'Oye », des grand-mères, et des nourrices, Disney puise aux sources de leurs mystérieuses et passionnantes histoires. »

Quelle traduction le film *Mary Poppins* en donne-t-il ? Tout d'abord par la sélection des sept chapitres les plus visuels et dynamiques chez Travers et par le choix majeur de resituer l'histoire dans l'Angleterre des années 1910 ; alors qu'aucune date précise n'est donnée dans les livres. Cela permet en quelque sorte d'évacuer, d'effacer la question de la guerre, puisque, à l'apogée de l'Empire britannique, l'Angleterre, qui n'a pas encore connu le traumatisme de la Première Guerre mondiale, vit un moment de relative stabilité politique, d'opulence et de rayonnement culturel. D'autre part, Disney recentre également l'intrigue sur la famille Banks, présentée au départ comme dysfonctionnelle. Il s'agit d'une stratégie pour toucher le public américain, ainsi que pour plaire non seulement aux enfants, mais aussi à leurs parents. Il reconstruit alors l'image stéréotypée de la famille américaine, telle qu'elle transparait dans d'autres films de l'époque. Mais c'est bien sûr en optant pour l'incorporation de chansons, ainsi que de personnages animés que Disney parvient à recréer l'atmosphère magique qui imprègne les livres de Travers. Alain Garcia a bien montré que tout l'enjeu d'une adaptation

consiste à recomposer une œuvre dans un mode d'expression différent de celui de l'original (202) : « Il faut que le cinéaste retrouve, en suivant son propre chemin, et en employant son propre langage, ce qui faisait le charme profond de l'ouvrage original. »

Considérons maintenant deux moments chantés et enchantés — car faisant appel à la magie — dans l'adaptation filmique, où Disney propose différents traitements de l'image pour exprimer le merveilleux.

La scène où Mary et les enfants rangent la nurserie au rythme de la chanson « Un Morceau de sucre » (« A Spoonful of Sugar ») est un ajout par rapport aux livres de Travers et reprend une thématique chère à Disney : celle de la dimension ludique du travail, et du chant qui transforme une tâche difficile en un moment agréable (voir par exemple « Siffler en travaillant » et « Un Sourire en chantant » dans *Blanche-Neige et les sept nains* (1937)). Grâce aux effets spéciaux (les réalisateurs ont passé le film à l'envers pour que l'on ait l'impression que la nurserie se range toute seule), on observe un mouvement allant à l'encontre du mouvement naturel, ce qui restitue tout à fait l'état d'esprit de la nounou de Travers, dont les actions sont un défi constant à la loi de la gravité et de la non-contradiction. Cette dimension est renforcée par l'utilisation de l'animation. Le procédé de l'image par image consiste pour l'animateur à faire bouger un objet un petit peu à la fois et à prendre une photo à chaque fois. Quand on visionne le film à vitesse normale, on a l'impression que l'objet bouge tout seul.

Dans l'extrait où Mary, les enfants et Bert sautent dans un dessin à la craie de l'artiste de rue, l'univers merveilleux est rendu de manière évidente par l'utilisation de la couleur, d'une lumière claire et douce connotant la joie et la gaieté (cette tonalité « high-key » est celle utilisée dans les comédies et les films musicaux), et d'une mélodie (« Quelle jolie promenade avec Mary » ou « Jolly Holiday ») reprenant le schéma classique des chansons de comédies musicales en AABA et ABAB. Comme dans les livres, les animaux se mêlent à la danse et les personnages sont en harmonie avec la nature. Ajoutons que le pas de deux est souvent un élément central des contes de fées de Disney, où les princesses sont également des ballerines (BELL : 112-113).

Même si Disney voulait des chansons de style anglais, l'influence de Broadway se fait tout de même sentir dans le film. Leonard Maltin établit une généalogie entre les chansons de M. Banks et celles de Rex Harrison dans *My Fair Lady*, mais il affirme que « A Spoonful of Sugar » ou « Chem Cheminée » (« Chim-Chim-Cheree » qui reçut d'ailleurs l'oscar de la meilleure chanson) restent sans antécédents (230). Irwin Kostal, à l'arrangement et à la direction de la musique pour le film venait d'ailleurs du monde de Broadway.

La notion de réflexivité est centrale aux comédies musicales. On trouve souvent des chansons qui parlent de chant ou un élément présent dans un style musical antérieur (EVERETT : 214). Le choix de Julie Andrews pour interpréter Mary Poppins s'inscrit dans cette logique puisqu'il s'agit d'une star qui avait déjà un lien avec l'industrie du divertissement. Disney décida de lui proposer le rôle après l'avoir vue dans *Camelot* (en 1962)⁸. Julie Andrews était déjà une star de comédie musicale dans les années 1960, grâce notamment à son interprétation d'Eliza dans *My Fair Lady*, mais elle n'avait encore jamais tourné dans un film. De plus, les équipes qui ont travaillé sur les décors du film ont tenu à ce que ceux-ci donnent l'impression de sortir tout droit d'un spectacle de Broadway et non d'un film réaliste.

Je voudrais explorer cette idée de réflexivité en établissant des liens entre le numéro de danse qui nous est offert dans le film sur la chanson « Prenons le rythme » (« Step in Time ») et d'autres scènes qui ont marqué l'histoire du genre.

Le numéro chorégraphié des ramoneurs couverts de suie peut nous faire penser à cette tradition qui remonte aux débuts de la comédie musicale américaine : le « Minstrel show », spectacle comique fait de chants et de danse où les acteurs blancs se noircissaient le visage.

Le numéro de claquettes évoque également inévitablement la figure de Fred Astaire, dont l'autobiographie sortie en 1959 fut d'ailleurs intitulée *Steps in Time*. (Astaire fut pressenti pour jouer Bert et Dick Van Dyke porte d'ailleurs ses pantalons légèrement trop court, à la façon du danseur légendaire.) Le parallèle est d'autant plus justifié si l'on regarde « Step in Time » adapté pour la scène à Broadway, où Bert utilise murs et plafond comme suppléments de sol, exactement comme le fait Fred

Astaire dans *Royal Wedding* de S. Donen (1951). Alain Masson note à ce sujet (et cette remarque peut aussi s'appliquer à la scène du thé pris au plafond chez l'oncle Albert dans le film) (50) :

Plutôt que les lois de la physique, il nie la loi qui veut que l'homme soit debout et garde les pieds par terre. Plutôt que de renverser le monde, il se renverse lui-même. [...] Le merveilleux proviendra donc d'attributs négatifs : l'absence de contact avec le sol [...]. La frontière qui sépare l'homme des choses cesse d'être une ligne contraignante pour devenir une marche où le geste, pourvu qu'il soit suffisamment beau, exprime avec aisance la liberté individuelle. Voilà pourquoi Astaire affectionne les accessoires légers, canne, parapluie, club de golf, que sa danse entraîne un moment.

On remarque que du film à la scène, la chorégraphie effectuée sur « Step in Time » gagne en prouesse technique et mise davantage sur le spectaculaire. Aujourd'hui, on pourrait d'ailleurs continuer la filiation entre ces séquences, avec les performances dans *The Stomps* où les danseurs utilisent des accessoires du quotidien, comme des balais, pour marquer le rythme et font des acrobaties perchés sur des échafaudages.

Historiquement, les comédies musicales de Broadway étaient adaptées en films, d'où un rayonnement international rapide. Mais avec *Mary Poppins*, on peut dire que le processus est inversé. Non seulement, la comédie musicale fut montée quarante ans après la sortie du film. Elle fut créée et jouée à Londres, avant Broadway. (Dans une interview de Irwin Kostal et des frères Sherman de 1964, ceux-ci déclarèrent que *Mary Poppins* était la première création musicale au cinéma depuis *Gigi* (1958) et que le film ouvrait une nouvelle ère où il faudrait créer des films musicaux originaux au lieu de reprendre des spectacles de Broadway). À l'inverse de la mécanique hollywoodienne qui a rendu la version de Disney plus célèbre que celle de Travers (des libraires ont déclaré que les livres *Mary Poppins* de Disney se vendaient jusqu'à cinq fois plus que les originaux), Mackintosh a fait le choix de développer de nouvelles scènes, à partir d'épisodes des livres, absents dans le film. Il ne pouvait pas faire l'impasse sur les chansons des frères Sherman sans s'aliéner une partie du public, mais il réussit à proposer quelque chose de nouveau ; une version différente des livres et du film, adaptée au média de la scène. La chanson « Supercalifragilisticexpialidocious » est non seulement rallongée et placée

dans un autre contexte, mais la chorégraphie est également modifiée, rendue plus efficace. Les acteurs épèlent le mot et leur gestuelle reproduit le langage des signes.

Enfin, le succès de *Mary Poppins* à Londres, puis à Broadway, au XXI^e siècle, s'explique par la fonction divertissante de la comédie musicale. Elle fournit un amusement et une échappatoire au public. La métaphore de « A Spoonful of Sugar » s'applique dès lors au genre de la comédie musicale dont l'une des fonctions est bien de « faire passer la pilule » en temps de crise. Dans son introduction à *Unfinished Show Business*, Bruce Kirle explore en effet la capacité de la comédie musicale à générer espoir et solutions dans des contextes difficiles (xxi) :

[...] la popularité des comédies musicales venait en partie de leur capacité à fournir des solutions utopiques aux problèmes sociaux rencontrés par les spectateurs dans des contextes culturels particuliers⁹.

On peut alors penser que s'évader dans le monde de l'imagination et des fantasmes, et se laisser embarquer dans un voyage vers les souvenirs d'enfance, est une expérience recherchée par nos contemporains. C'est la thèse de Hugh Parry (vii) :

La magie [...] renvoie parfois aux tours hauts en couleur de l'illusionniste, qui nous trompent volontiers. Le plus souvent, il s'agit d'une force réelle, maîtrisée par un véritable faiseur de merveilles, dans le but de transformer l'état ordinaire du monde, [...], en usant de moyens extraordinaires¹⁰.

Nous avons pu mettre à jour le lien unissant les trois versions étudiées de *Mary Poppins* : Les trois médiums jouent sur la porosité des frontières entre Nature et Culture, jour et nuit, vie et mort, ainsi qu'entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Cette opération magique passe par la danse et le chant. J'ai déjà mentionné l'héritage de Fred Astaire ; or, Cavell explique comment Fred Astaire utilise la danse comme une arme contre la mort (« [...] le but de la danse est de nous soustraire non pas à la vie, mais à la mort » (2003 : 52)) et comment « [...] la comédie musicale joue essentiellement sur l'idée que le monde ordinaire n'est qu'à un pas de l'harmonie extatique ». Il prend pour exemple « les routines de Fred Astaire ; qui prennent typiquement leur source dans des événements et des objets de la vie quotidienne [...] » (111). C'est exactement ce qui se

passé dans l'univers de *Mary Poppins*, tel qu'il est décrit dans les livres, montré à l'écran, ou sur scène.

La chanson populaire exorcise le monde, envoûte le public, et le rassemble en une communauté qui ressort enchantée de la salle de cinéma ou du théâtre. C'est ce que constatait d'ailleurs Bosley Crowther à la sortie du film aux États-Unis dans un article pour *The New York Times* (WINDELER : 88-89) :

[...] une magnifique production enchantée, des séquences superbement animées, des scènes dansées avec énergie et agilité, ainsi qu'une partition musicale entraînante, en font le meilleur divertissement du Music Hall cette année... C'est la véritable Mary Poppins qui arrive portée par le vent d'est... jouée magnifiquement par Mlle Andrews, [...] qui prouve calmement aux enfants à sa charge que le merveilleux ne cessera jamais d'exister [...] ¹¹.

BIBLIOGRAPHIE:

sources primaires :

- LYNDON TRAVERS Pamela, (1934), *Mary Poppins*, Harmondsworth, Puffin Books, 1986.
— (1982), *Mary Poppins in Cherry Tree Lane*, Harmondsworth, Puffin Books, 1983.

Ouvrages référentiels :

- BELL Elizabeth, HAAS Lynda et SELLS Laura (eds), (1995), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
BERTHOMIEU Pierre, (2003), *Le Cinéma hollywoodien : Le Temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, 2005.
BETTLEHEIM Bruno, (1976), *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Londres, Thames and Hudson.
CARTER Angela (ed) et SARGOOD Corinna (Ill), (1990), *The Virago Book of Fairy Tales*, Londres, Virago Press, 1993.
CAVELL Stanley, (1971), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Christian Fournier (trad), *La Projection du monde: Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

- CAVELL Stanley, Elise Domenach et Christian Fournier (trads), *Le Cinéma nous rend-il meilleurs?*, (2003), Paris, Bayard.
- CHION Michel, (1985), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.
- EVERETT William A. et LAIRD Paul R., (2002), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FUSSELL Paul, (1975), *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- GARCIA Alain, (1990), *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion.
- KIRLE Bruce, (2005), *Unfinished Show Business : Broadway Musicals as works-in-Process*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- MALTIN Leonard, (1973), *The Disney Films*, Londres et New York, Thomas Nelson Crown.
- MASSON Alain, (1981), *Comédie musicale*, Paris, Stock.
- MONTAGUE Charles Edward, (1922), *Disenchantment*, Londres, Macgibbon and Kee, 1968.
- PARRY Hugh, (2001), *Visions of Enchantment : Essays on Magic in Fiction*, Lanham, New York et Oxford, University Press of America.
- TIMTCHEVA Viara, (2006), *Le Merveilleux et la Mort dans Le Seigneur des anneaux de J.R.R. Tolkien, Peter Pan de J.M. Barrie, L'Histoire sans fin de Michael Ende*, Paris, L'Harmatan.
- WEBER Max, (1964), *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*, Paris, Plon, 1967.

Biographies :

- LAWSON Valérie, (1999), *Mary Poppins, She Wrote : The Life of P.L. Travers*, New York, Simon and Schuster, 2006.
- WINDELER Robert, (1997), *Julie Andrews : A Life on Stage and Screen*, Londres, Aurum press.

Revue :

- Cinéma d'aujourd'hui, Walt Disney*, n°64, (1970), Maurice Bessy (ed), Paris, Seghers.

Films :

- Mary Poppins*, (1964), Robert Stevenson, DVD, 2009.
- Royal Wedding*, (1951), Stanley Donen, DVD, 2004.

Notes :

- ¹ Sur le désenchantement du monde, voir le livre de Max Weber, *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*.
- ² « Never such innocence again ».
- ³ « How could I speak to anyone except speaking to their child ? And so to every country I did broadcasts on their fairy tales, their legends, their folklore. [...] I would tell [the nursery rhymes] ... have them sung, say where they came from, and reminded [the listeners] that there would be a time they could be told again ».
- ⁴ « The picture she paints of England in this book is [...] nostalgic and sweetly sentimental [...]. It opens with a foggy winter day in London and imagines nightingales singing in the city, recalling the poignancy of the Wartime ballad *A Nightingale sang in Berkeley Square* ». Il s'agit d'une chanson populaire britannique de Manning Sherwin (musique) et Eric Maschwitz (paroles) de 1940.
- ⁵ « music of the spheres ».
- ⁶ Voir aussi Viara Timtcheva qui énumère les différentes formes d'exorcisme de la mort dans les contes dans son livre consacré au lien entre le merveilleux et la mort dans *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien, *Peter Pan* de J.M. Barrie, et *L'Histoire sans fin* de Michael Ende.
- ⁷ « Mother Goose [...] is going to entertain you, to help you pass the time pleasurably, one of the most ancient and honourable functions of art ».
- ⁸ Comédie Musicale montée à Broadway par Alan Jay Lerner, Frederick Loewe et Moss Hart et jouée de 1960 à 1963 au Majestic Theatre.
- ⁹ « [...] musicals whose popularity, at least in part, sprang from their ability to provide utopian solutions to social problems experienced by audiences during specific cultural moments ».
- ¹⁰ « Magic [...] sometimes refers to the colorful tricks of the illusionist by which we are willingly deceived. More usually, it is a true power, wielded by an authentic wonder-worker, to transform the ordinary state of the world, [...], in extraordinary ways ».
- ¹¹ « [...] the enchantment of beautiful production, some deliciously animated sequences, some exciting and nimble dancing, and a spinning musical score — make it the nicest entertainment that has opened at the Music Hall this year. ... This is the genuine Mary Poppins that comes sailing in on an east wind. ... played superbly by Miss Andrews, [...] who calmly proceeds to show her charge that wonders will never cease [...] ».