VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 1 | 2015

Avec ma gueule de mètèque

Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien

Luis Mariano, Cultural Smuggler and Esparisien

Philippe Tétart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4590>

DOI : 10.4000/volume.4590

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2015

Pagination : 53-67

ISBN : 978-2-913169-28-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Philippe Tétart, « Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien », *Volume !* [En ligne], 12 : 1 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4590>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Luis Mariano, passeur de frontières et Esparisien

par

Philippe Tétart

Université du Maine

Résumé : Selon le mot d'Yves Borowice, Luis Mariano fait partie des métèques de la chanson française : des interprètes d'origine étrangère mais totalement intégrés au patrimoine national. Reste que son espagnolité a été l'outil de sa distinction dans le paysage musical et le principal ressort de son adoption par le public français à partir de la fin des années 1940. Entre 1945 et le début des années 1970, le chanteur et les médias instrumentalisent son identité espagnolisante – plutôt que proprement espagnole. Elle constitue le socle de son succès. Cependant, loin des représentations réductrices et stéréotypées, Luis Mariano entretient ce succès en jouant d'une identité toujours plus métissée, façonnée par la référence à l'Espagne, mais aussi à Paris et à des horizons plus exotiques (latino-américain en particulier). Citoyen du monde par goût et par stratégie, il devient une figure d'autant plus fuyante. On doit alors le voir, avant tout, comme un passeur de frontières qui, au final, appartient de la façon la plus complète qui soit aux différentes communautés auxquelles il s'adresse – ce en quoi, en définitive, il est bien aussi français qu'espagnol et personnifie pleinement l'image positive d'un exilé d'adoption, d'un Esparisien¹.

Mots clés : *représentations – médias – imaginaire – exotisme – transferts culturels.*

Abstract: As Yves Borowice has remarked, Luis Mariano is one of those artists in French chanson who can be described as “métèque”: musicians of foreign origin who are nevertheless fully part of French national cultural heritage. Despite his cultural integration, Mariano's “Spanishness” was the main factor creating his distinctiveness within French music, and the principal reason for his popularity with the French music public from the late-1940s onwards. Between 1945 and the early-1970s, the singer and the media made much cause of his “Hispanicising” identity, presented as such rather than solely “Hispanic”. This instrumentalised identity “in process” was the very basis of his success. Far from building success on reductive and stereotyped representations of Spanish identity, Mariano played with identity presented as ever more mixed and hybrid, constructed through reference to Spain, but also to Paris, and to more distant exotic cultural signifiers such as Latin America. Being a citizen of the world by choice and by strategy thus made Mariano's identity all the more elusive. But above all, he should be read as a crosser of borders who in reality belonged fully and entirely to all the different communities to whom he spoke. Equally “French” and “Spanish”, Mariano perfectly personified the positive image of an immigrant adopted by his country of exile.

Keywords: *representation – media – imaginary – exoticism – cultural transfers*

Le panthéon de la chanson française comprend nombre d'interprètes d'origine étrangère, ces chanteurs et chanteuses métèques – selon le mot d'Yves Borowice – « qui ont dessiné et continuent de bâtir le patrimoine chansonnier français » et qui se définissent à la fois dans le rappel de leurs origines et par leur appartenance au patrimoine français (Borowice, 2007). Parmi eux, Luis Mariano. Certains de ses plus grands succès – *La Belle de Cadix*, *Prince de Madrid*, *España...* – et des dizaines d'autres chansons et airs d'opérette mettent l'Espagne en scène. Ils constituent un pan essentiel de son répertoire et c'est souvent ceux que les médias privilégient pour rappeler la mémoire du chanteur et/ou incarner la tradition espagnolisante de la chanson française. Réflexe commémoratif aidant, l'image de Luis Mariano est donc d'abord celle d'un chanteur espagnol ou d'un chanteur de l'Espagne. La réalité est bien plus complexe. Non seulement son hispanité était multipolaire – entre grandes et petites patries, il fut tantôt Espagnol, tantôt Castillan, Andalou, Basque –, mais sa popularité tenait aussi à d'autres figures : Péruvien, Brésilien, Portugais, Italien, Américain et Parisien, etc.

Dans cette valse identitaire, l'hispanisme² est certes central. La mémoire collective ne s'égare donc pas lorsqu'elle y recourt pour définir Mariano. Mais si on admet que la mémoire collective se définit plus « comme la somme de ses oublis que comme celle de ses souvenirs » (Candeau, 2005 : 12), alors cette représentation confine au stéréotype. Aussi, pour réfléchir à la représentation de Luis Mariano en son temps, il faut dépasser ce dernier.

Dans les années 1940-1960, le chanteur était-il perçu avant tout comme Espagnol? Se voulait-il, peu ou prou, étranger? Pouvait-il être un symbole de l'immigration espagnole? Se référait-il à l'idée d'exil? Se donna-t-il, d'une façon ou d'une autre, une mission qu'on qualifiera d'interculturelle? Autrement dit : célébra-t-il le métissage culturel ou en fut-il un représentant? Bref, qui était-il? Que représentait-il? Que nous dit-il de l'histoire métisée de la chanson? Et, au final : son iconisation – *le chanteur espagnol* – renvoie-t-elle à une réalité ou à la cristallisation d'un souvenir plus ou moins fantasmé? Partant de ces questions, on s'interrogera à la fois sur l'image renvoyée par l'œuvre de Mariano et sur l'identification communautaire à Mariano. Pour répondre à ces questions, nous recourrons à l'analyse de deux corpus. D'une part celui constitué par l'œuvre de Luis Mariano (chansons, opérette, cinéma) appréhendée notamment par un dénombrement thématique. D'autre part celui constitué par ses apparitions à la télévision et à la radio, archives conservées par l'INA.

Itinéraire d'un transfrontalier

Passées au tamis biographique³, ces questions nous font découvrir un jeune homme partagé entre deux nations et trois cultures, puis un chanteur aussi habile qu'hybride.

Basque, Espagnol et Français d'adoption

Mariano n'est pas né Français mais, par la volonté de sa mère Gregoria, Basque et Espagnol. Ayant convaincu son mari, mécanicien, de quitter le Pays Basque pour prendre un emploi de chauffeur à

Bordeaux, elle vit sa grossesse en France mais elle refuse d'y accoucher. Mariano Eusebio González y García naît donc à Irun le 13 août 1914. Deux ans plus tard, crise économique aidant, les González y García se réinstallent à Bordeaux. Enfin, en 1921, Mariano père rouvre sa petite concession Citroën à Irun. À sept ans, Mariano fils a donc passé cinq ans en France et, de retour au Pays Basque, ses parents l'inscrivent dans une école française.

À cette époque, il ne se voit pas chanteur mais acteur. Ce n'est pas faute d'appartenir à la chorale des enfants de chœur irundars et à la société orphéonique *Irung'go Atsegiña*, ni d'apprendre le violon. Ceci dit, s'il excelle dans un domaine, c'est le dessin. Peu porté sur les études, il finit d'ailleurs par marier l'utile et l'agréable en entrant aux Beaux-Arts de San Sebastián (section « architecte décorateur », 1929). Il s'y forge une première réputation : portraitiste séducteur de jeunes filles.

Au fil des ans toutefois, le chant prend le pas sur le reste. À San Sebastián, il rejoint le plus connus des orphéons basques, *Donostiarr*. Il suit des cours de musique. Il participe à des concours de chorales. Il voyage jusqu'à Madrid pour auditionner devant le violoniste, chef d'orchestre et compositeur Jacinto Guerrero, lequel lui réserve un bon accueil. Audacieux, il saute sur une scène de cinéma à la fin d'un film pour chanter et prendre le pouls du public – enthousiaste, dit-on. En 1935 enfin, il foule les planches en jeune premier dans *El negro que tenía el alma blanca*, un classique du répertoire ibérique. Bref, la scène aimante ce mélomane éclectique, amateur de bel canto, d'opérette, de chants basques et de variétés françaises.

L'été 1936, farouche et protectrice, sa mère obtient d'un ami fonctionnaire la falsification de l'acte de naissance de Mariano. Rajeuni de six ans, il échappe à l'incorporation. La famille se rend alors souvent à Hendaye où le père est hospitalisé. Lors d'un retour, depuis les rives de la Bidassoa, frontière maintes fois franchie en contrebandier⁴, il voit une pluie de feu s'abattre sur Irun : « Tout était détruit. À quoi bon revenir dans un pays déchiré par la guerre. » (Mariano, 1950 : 17) Les González y García se réfugient alors en France. Mariano, lui, reste au Pays Basque espagnol. Études mises entre parenthèses, il est serveur, ouvrier... et rejoint le chœur d'Eresoïнка. Fondé en 1936 par Gabriel de Olaizola avec le soutien du gouvernement basque en exil, Eresoïнка milite contre la négation du particularisme basque par les franquistes. Entre 1936 et 1939, avec ce Chœur National, Mariano apprivoise la scène, en Espagne, en France (au Palais de Chaillot lors de l'Exposition Internationale), aux Pays-Bas, en Belgique. Il apparaît aussi dans le film, *Ramuntcho*, tourné à Sare (où il vit) par le réalisateur français René Barberis (1937). Il participe enfin à son premier enregistrement (1938).

À la fin de la guerre, Eresoïнка dissout, il repasse la frontière et reprend ses études aux Beaux-Arts de Bordeaux. Mais chanter est devenu sa priorité. Il devient « chanteur d'orchestre » et guitariste dans l'ensemble d'un autre expatrié, Rafael Canaro. Surtout, à l'automne 1939, pendant les vendanges, il négocie avec ses camarades de chanter pour les encourager et économiser sa peine. Le voici « chantant à tue-tête » (Mariano, 1950 : 19) devant un viticulteur aussi stupéfait que mélomane. Conquis, il l'incite à se présenter au Conservatoire de Bor-

deaux. Mariano y est reçu. Dès lors, son ambition est stimulée de bien des manières. Par les encouragements de ses amis. Par ceux de la cantatrice Jeanine Micheau. Par ses incursions réussies au Cabaret du Swing de Bordeaux où il est repéré par Fred Adison, chef d'un big band en vue.

Sur ces entrefaites, en septembre 1942, il décide de *monter* à Paris avec un projet : faire carrière dans le chant lyrique ou, mieux, dans la chanson.

Mariano invente « Luis »

À Paris, Miguel Fontecha, spécialiste du bel canto, le prend sous son aile et quelques semaines seulement après son arrivée, il met sa virtuosité à l'épreuve de la salle Pleyel, du Palais de Chaillot et du cabaret l'Armorial. En 1943, tout en jouant *Don Pasquale* avec la soprano Vina Bovy, il auditionne pour l'opéra comique et il est invité dans le programme radiophonique de Saint-Granier. Enfin, il chante pour la première fois dans un film (*L'Escalier sans fin*), « Seul avec toi », un titre de Loulou Gasté.

À la Libération, il joue son va-tout. Avec un nouveau nom de scène – Luis Mariano – et grâce au climat d'après-guerre (les galas, de charité notamment, sont nombreux), il veut conquérir le music-hall.

Je décidai, écrit-il, de me créer un genre et un répertoire bien à moi, en utilisant mon physique espagnol et mon accent qui, bien qu'atténué, persistait à me tenir compagnie comme un souvenir de mon pays (Mariano, 1950 : 24).

La recette fonctionne. Au printemps 1945, Mitty Goldin, imprésario et directeur de salles, l'engage à l'ABC pour *La Revue de la Victoire*. La critique est élogieuse. Elle écrit le premier chapitre de la légende

du « ténorino adonis » poignardant « le cœur des spectatrices de ses roucoulandes andalouses » (*L'Aurore*, 19 octobre 1945). Mitty Goldin bouleverse d'ailleurs l'ordre de la revue : de « vedette anglaise » (lever de rideau), Mariano devient « vedette américaine » (fin de première partie). Il enregistre alors plusieurs 78 tours, dont « España mia », « Amor Amor » (une reprise de la Mexicaine Consuela Velasquez) et « Besame Mucho ». Ils s'écoulent à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires.

En novembre, de retour à Chaillot et tout en écumant les galas et les studios de radio, il partage l'affiche avec le couple vedette du moment, Edith Piaf et Yves Montand. Désormais, les journalistes se complaisent à décrire les jeunes filles saisies de pâmoison. La petite mythologie marianiste est en marche.

Cadix plutôt que Budapest

Fin 1945, Mariano rencontre Francis Lopez et Raymond Vincy. Le premier, d'origine basque et qui a composé pour André Dassary, Lucienne Delyle, Léo Marjane, Maurice Chevalier, Tino Rossi, etc., va devenir son compagnon de route jusqu'aux années 1960. Le librettiste Raymond Vincy, qui a collaboré avant-guerre avec Vincent Scotto et Alibert, se consacre désormais à l'opérette. Avec l'imprésario Mac-Cab et le parolier et compositeur Maurice Vandair, ils travaillent sur une opérette : *La Belle de Budapest*. Mariano y sera chanteur, costumier et décorateur. Mais il se fait aussi stratège en convaincant ses complices d'emmener La Belle à Cadix.

Le succès est au rendez-vous dès la première, le 19 décembre 1945. Puis le Casino Montparnasse

ne désemplit pas. La critique promet un avenir radieux à Mariano, propulsé au rang de vedette. Les ventes du disque (1,2 millions) obligent Pathé Marconi à réaménager sa chaîne de production. Cette diffusion et le fait que l'opérette est jouée à guichets fermés jusqu'au printemps 1946, témoignent de ce que « La Belle de Cadix » répond à une demande sociale et/ou la stimule.

Le faux Andalou éclipse le transfrontalier

La Belle de Cadix, puis *Andalousie* en 1947, posent le socle de la légende du chanteur espagnol. Légende d'autant plus forte que l'Espagne apparaît alors comme un espace « très loin de l'Europe » (Angoustures, 1998 : 222), distanciation qui permet la floraison des stéréotypes et des caricatures, comme celle de *l'Espagnol passionné* dont Mariano serait un exemple (Angoustures, 2004 : 59). Légende trompeuse cependant. En 1947, le nouveau prince de l'opérette, trente-trois ans, a vécu treize ans en France. Au-delà de l'Etat-Civil, il est aussi Français (quoiqu'il ne fut pas naturalisé) que Basque et Espagnol. Il le sait. Il s'en méfie. Il reconnaîtra ainsi avoir toujours entretenu son accent pour préserver son identité. Plus intimement, il se voit comme un transfrontalier. Les Français se ruent donc sur les disques d'un Espagnol qui n'en est plus vraiment un et qui ne s'affirme pas comme tel sauf à la scène.

Espagnolité relative donc, d'autant que Mariano ne peut pas être vu comme un ambassadeur des Espagnols de France ou, *a minima*, des Basques. Parmi les marianistes (adhérents des clubs éponymes) qui se comptent par dizaines de milliers dès l'aube des années 1950, beaucoup sont basques et la majorité est française. En outre, si on cherche

à établir un lien entre Mariano et les Espagnols de France, la seconde vague de l'immigration, après celle des années 1930, vient surtout à partir de 1952, lorsque l'État fait appel à la main d'œuvre ibérique (Dreyfus-Armand, 1999 : 330). Il n'y a pas concordance chronologique entre la consécration du chanteur et l'histoire d'une immigration dont il ne dit d'ailleurs jamais mot.

Même si quelques témoignages laissent à penser que certains exilés politiques et/ou du travail idolâtraient Mariano, ce dernier n'est donc ni un chanteur du pays perdu ni, *a priori*, une figure identitaire pour les immigrés (Payre, 2004 : 120). Il « fabrique son personnage, il le police, l'invente et le règle sur les aspirations d'un après-guerre désirant renouer avec une vie normale » (Mirambeau, 2004 : 120). Chanteur polyvalent, chevronné et entreprenant, plutôt que d'adapter le répertoire espagnol, il crée son propre genre : l'opérette d'inspiration espagnole interprétée en français. En outre, s'il le fait fructifier, Mariano n'invente ni le genre espagnol ni, au plus large, hispanisant. Il ne fait que ranimer et repenser trois traditions dans le contexte singulier de l'après-guerre tout en s'évertuant à éviter, scrupuleusement, toute référence au franquisme, aboutissant au miracle d'une évocation de l'Espagne totalement décontextualisée (Angoustures, 2004 : 59).

L'héritier et l'après-guerre

Deux traditions

Une tradition hispaniste, musicale, littéraire, picturale, se déploie en France des années 1880 à

l'entre-deux-guerres. Le violoniste Pablo de Sarasate (1844-1908) est un de ses représentants. Pablo Picasso en sera un autre. Cette tradition doit aussi à la chanson et à la littérature. Christine Rivalan-Guégo souligne ainsi que, dès le début du ^{xx}^e siècle, on assiste « à un curieux ballet entre la France et l'Espagne, d'artistes qui, des deux côtés des Pyrénées s'approprient la thématique de l'espagnolade » et participent à « l'ancrage des stéréotypes relatifs à l'Espagne » (Rivalan-Guégo, 2008 : 291-292). Mariano, avec Francis Lopez, en sera pleinement héritier et donc pleinement acteur d'une forme de transfert culturel.

L'entre-deux-guerres sacre aussi les exotismes. Cette expression du cosmopolitisme culturel parisien vécu et fantasmé (Cohen, 1999 : 302 notamment) a sa veine latino-américaine et hispanisante. La vogue du tango, avec Carlos Gardel, toulousain de naissance et ambassadeur de la musique argentine, la symbolise bien, tout comme Raquel Meller. Née à Taronza, cette dernière arrive à Paris en 1921 au bras de son mari, l'écrivain guatémaltèque Gomez Carrilo. Elle a débuté à Barcelone au début des années 1910. Mais c'est le public parisien, français, qui la consacre et lui garde son amitié jusqu'aux années 1930. Pensons encore à ce grand succès de 1938, interprété par la chanteuse d'origine italienne Rina Ketty : *Sombras et mantilles*.

En somme, Mariano réveille et rentabilise un « hispanisme vivace » (Defrance, 2004 : 202) qui a déjà porté sa marque dans l'histoire du music-hall. C'est un héritier autant qu'un inventeur.

Dernière perspective : celle du « Basque chantant ». Elle renvoie à une tradition, moins populaire certes, mais dont Mariano est aussi un avatar. L'amitié

pour la culture musicale basque s'affirme au cours du ^{xix}^e siècle – publicisée entre autres par la famille impériale. Dans les années 1930, elle finit par engendrer un stéréotype : le peuple basque chante (Morel-Borotra, 2000 : 351-358). En 1947, c'est sous ce titre – *Un peuple qui chante : les Basques* – que Jean Ithurriague étudie l'histoire et l'identité basques. Mariano venant d'être découvert, le philosophe n'y fait pas référence ; mais il s'inscrit aussi dans cette lignée, encore une fois héritier et acteur du brassage interculturel.

Sortie de guerre et horizons exotiques

Mariano perce donc en jouant de marqueurs identitaires forts et ayant déjà reçu les suffrages du public. Inspiré, il les marie à l'opérette et la chanson de charme, deux registres à la mode des années 1930 qui retrouvent leur place dans le paysage musical de l'immédiat après-guerre. Effet de contexte donc, d'autant plus fort que Mariano tire aussi profit du goût, typique des bandes son d'après-guerres, des compositeurs, auteurs et du public pour l'exotisme. Ce goût parle d'une urgence : oublier la claustration guerrière pour mieux s'offrir à la liberté, à des horizons aussi lointains que chauds et pacifiés. Traitant de la Grande Guerre, Michaël Jeismann considère que ce type de topos symbolise le divorce avec l'ethnisation de la conscience nationale (Jeismann, 1998) et la réouverture à l'autre, à l'imaginaire. Si on adopte cette analyse – en dépit de « topographies du divertissement » (Hédin, 2003 : 77) qui ont évidemment changé – la « déprise de la guerre » (Cabanès, Picketty, 2007) invite à rapprocher l'effervescence jazzistique germanopratin et le triomphe plus populaire d'un Mariano.

Vian-Mariano : le cousinage est certes incongru, mais, contextuellement, le besoin d'euphorie qu'ils incarnent invite au rapprochement des genres.

Les premières espagnolades de Mariano résonnent donc avec désir très contextuel d'évasion, de jouissance, de mise à distance d'un quotidien difficile. Avec Mariano, le public consacre la « fécondation interculturelle » (Chauderonnet, 2007 : 10) et se prête à un jeu de rôle puisqu'il adopte un personnage tout autant qu'un chanteur. Ce qu'on est tenté d'appeler le néo-folklorisme de Mariano et ses déclinaisons fictionnelles l'emportent sur tout enjeu identitaire. Le plébiscite va à la fonction de « divertissement » de la chanson, au propre comme au figuré, à ses « travestissements » qui produisent des « représentations symboliques » donnant vie à un « contre-réel » facteur de ressourcement (Borowice, 2005 : 111). Cette dimension est capitale dans la carrière volontairement scénarisée de Mariano. Entre tropisme espagnol, surjeu et brouillages identitaires, sa trace se partage entre réalité, vérité (l'origine), fiction (les rôles) et scénarisation (costumes, chapeaux, danses, accessoires).

Notons enfin que ce besoin de fiction et d'Ailleurs est un trait de l'après-guerre et l'expression d'une demande sociale. Ainsi le nombre de 78 tours de « danse latine » explose (Fléchet, 2013) ; et côté chanson, nombre d'interprètes, français ou non, vedettes naissantes ou vieux routiers du music-hall, usent du genre caraïbe, hispano-américain. De 1945 à 1948, Tino Rossi reprend « Besame Mucho » et chante « Adios Pampa mia », « Ma petite hawaïenne », « Amorcito moi », etc. André Dassary, Ginette Garçin, Ray Ventura, Dario Moreno, Georges Ulmer, Henri Salvador, Andrex,

Rudi Hirigoyen, Yvette Guilbau, Georges Guétary, etc., s'aventurent eux aussi sur les chemins de l'exotisme.

Bref, il est permis de penser que Mariano ne devient pas une vedette parce qu'il est Espagnol mais parce qu'il représente un ailleurs. Reste l'image fondatrice de l'Espagnol chantant. C'est par elle qu'il naît. C'est par elle qu'il est défini et adopté. Pour l'essentiel enfin, c'est elle qui a imprégné la mémoire collective. Pourtant, au fil des ans, Mariano tient de moins en moins dans cette image étriquée.

Tropisme espagnol vs brouillages identitaires

La carrière de Mariano, savamment orchestrée, et sa popularité restent au sommet jusqu'au soir des années 1950. Puis, souffrant de la déferlante yéyé comme nombre d'autres chanteurs sacrés par le music-hall et le cabaret des années 1950, ses années 1960 sont moins triomphantes. Au cours de ces deux décennies, son répertoire (plus de 600 chansons, 10 opérettes, une vingtaine de films en vedette), ses postures et l'image qu'en donnent les médias contredisent-ils ce portrait de jeunesse ? En partie. Mariano ne cessera jamais de revendiquer et d'exploiter ses origines espagnoles. Mais sa galerie de personnages ne se limite plus au bellâtre andalou ou au torero de pacotille. En outre, sa popularité devient internationale. Et pour finir, s'il joue avec ses origines, parfois avec sa propre caricature, il se lasse d'être si étroitement catalogué. Autant d'éléments invitant à rediscuter sa représentation.

L'Espagne au cœur : double langage

Sa dernière grande sortie dans *Le Prince de Madrid* (1967), comme cinq de ses neuf opérettes (1945-1969) se situent en Espagne ou y renvoient. Elles entretiennent le mythe. À son répertoire figurent donc de nombreux extraits de ces opérettes et des chansons situées en Espagne. *Une nuit à Grenade*, *La Feria de Séville*, *Étoile de Castille*, *Pedro L'Espagnol*, *L'Arlequin de Tolède*, etc. représentent un quart des titres gravés sur microsillon. Au cinéma, la proportion est comparable, mais elle vaut surtout pour la charnière des années 1940-1950 avec, d'une part, des adaptations d'opérettes et, de l'autre, *Fandango* (1947), *Rendez-vous à Grenade* (1950), *Au Pays Basque* (1952), *L'Aventurier de Séville* (1953).

L'image de l'Espagnol chantant est également façonnée et entretenue par les médias. Producteurs et interviewers ne manquent jamais de convoquer la patrie natale, au besoin en tordant le cou à la réalité. Ainsi en va-t-il en 1952, lors des noces d'une cousine de Mariano que la RTF présente comme un « mariage tzigane⁵ » alors que les images tournées à Montmartre montrent un cortège d'invités portant des costumes traditionnels espagnols et, pour certains autres, purement et simplement déguisés, des tenues coloniales. Fiction. Extrapolation. De fait, dans *La Belle de Cadix*, Mariano convolait avec une gitane et deux ans plus tard, il chantait avec un orchestre tzigane dans le film *Cargaison clandestine*.

À la fin des années 1950, alors qu'il a élargi son répertoire, l'espagnolisation reste de mise. Mariano ne déconstruit pas sa propre image. En 1958, Claude Dague le taquine : « Vous avez tué l'opérette marseillaise, par contre vous avez apporté en

France l'opérette espagnole⁶. » Tout en concédant la prise de pouvoir, Mariano se garde de corriger son interlocuteur. Il a bel et bien créé une opérette de *type espagnol* et non importé *l'opérette espagnole*. Mais sur un plan symbolique, il laisse parler son interlocuteur : l'authenticité a évidemment plus de noblesse que la réinterprétation. Sur un plan commercial aussi, ce voile est une plus-value pour l'industrie du disque qui vend les *españoladas*, celle de Mariano en France, celle de Molina de l'autre côté des Pyrénées (Vivancos Alvarez, 2010 : 35).

L'hispanisme reste donc central, plus encore à partir du moment (première moitié des années 1950) où le culte marianiste conquiert l'Amérique Latine et l'Espagne. Ce changement d'échelle n'est pas que géographique. Il est aussi numérique : en 1953, Mariano réunit plus de 100 000 spectateurs à Mexico et en 1958 il n'est pas peu fier d'expliquer aux auditeurs français qu'il a rempli les arènes de Valence (30 000 personnes). Cette nouvelle donne renforce son authenticité pour les journalistes et le chanteur en fait son miel. En 1953, de retour d'Argentine, il explique que, souhaitant satisfaire, divertir et instruire son public, il profite toujours de ses voyages « pour faire écrire des chansons dans le genre du pays⁷ ».

Avec les années 1960 cependant, sa quête d'authenticité change de nature. Jouissant d'une popularité intercontinentale, n'ayant plus qu'à assurer l'entretien du mythe, il fait un pas de côté et cherche, tout en restant le chanteur de l'opérette à l'espagnole, à faire découvrir la culture musicale et vocale espagnole : flamenco, chant choral basque... Folklore plutôt que néo-folklorisme : il rompt là avec l'imagerie « anachronique » et carica-

turale de l'Espagne colportée alors assez volontiers par la presse française (Huerta-Florian, 2012). Il rompt aussi avec le polissage d'un imaginaire méditerranéen (chanté) plus fictif et/ou reconstruit que réaliste (Segura, 2005 : 76) comme dans le cas de Dalida (Lebrun, 2013). Se dévoile alors un homme plus fin, esthète et complexe qu'on pouvait le penser. Un homme qu'on imagine lassé de sa propre caricature, soucieux de rétablir une part de vérité sur sa sensibilité, ses origines. Un homme enfin qui aimerait « former le goût du spectateur⁸ » et devenir aussi passeur que saltimbanque. Témoin une émission télévisée de 1963 tournée chez lui au Vésinet. On l'y découvre en costume, sobre, affable et préoccupé d'offrir (il a conçu le programme) des chants (en espagnol) et des danses flamenca rompant avec l'univers de ses opérettes. Dans les séquences plus attendues, il interprète quelques succès pas du tout espagnols. Mais, non content de le faire sans décorum typique (sur fond de piscine vide et de feuilles d'automne), il lance des clins d'œil pleins de facétie : ainsi fait-il passer à l'arrière-plan une danseuse à castagnettes jurant tout à fait avec la situation et lui-même, pince sans rire, lâche dans les passages non chantés quelques « olé ! » totalement hors de propos⁹. Mariano avait, on le sait, de l'humour et, ici, il se gausse de sa propre image. En 1954 déjà, lors de la sortie du livre et du film *Tzarevitch*, il reconnaissait dans un sourire entendu que le public comme lui étaient lassés « des ambiances espagnoles » ; aussi, poursuivait-il, « on m'habille en russe et maintenant en prince yougoslave...¹⁰ ». Une façon de dire qu'on pourrait l'habiller en n'importe quoi sans qu'il trouve à redire. On pourrait décliner. Jamais avare

d'autodérision, il fend l'armure. Mais le public ? La mémoire ? Sans doute cette mise à distance ne les a-t-elle pas marqué. La mémoire se construit par effet d'accumulation ; une accumulation avant tout espagnole. Elle a tôt fait d'oublier cette part de facétie, ce double « je » et telle ou telle scène iconoclaste – et pourtant significative – comme ce jour de 1958 où le chanteur, transformiste et hilare, grimpe sur la scène de l'émission *36 Chandelles* ceint d'un minuscule pagne à la Tarzan.

Et le Pays Basque ? Là encore Mariano ne manque ni de probité ni de sens de l'humour. En 1954, le conducteur d'une émission télévisée prévoit qu'un enfant basque lui offrira une chanson. Symbole. Mariano reçoit le texte, tout sourire. Il remercie chaleureusement le garçonnet, puis il s'empresse de préciser aux téléspectateurs que ce jeune auteur... n'est pas du tout Basque¹¹. Plus sérieusement, avec les années 1960, il revient vers la tradition vocale qui l'a bercé, formé. Il enregistre des 33 cm de chants basques. Les reporters vont de plus en plus souvent le dénicher à Arcangues (à une dizaine de kilomètres de Biarritz) où il possède une propriété et où il repose depuis 1970. Il arbore de plus en plus son béret basque et une mise des plus sobres. Plus que jamais enfin, il revendique une identité transfrontalière : « Je suis né de l'autre côté de la frontière, mais vous savez que pour les Basques il n'y a pas de frontière¹². » Cette sorte d'aggiornamento établit une mise à distance croissante de l'Andalou à jabot.

Du spectaculaire à l'intime, les choix de Mariano parasitent donc sa représentation première. Ce brouillage identitaire est d'autant plus fort que le chanteur s'évertue à ne pas être que Basque ou Espagnol.

Valse identitaire et internationalisme

En 1947, l'opérette *Andalousie*, avatar esthétique et commercial de *La Belle de Cadix*, conforte sa popularité. Puis, en 1951, il crée *Le Chanteur de Mexico* qui attire plus de 3 millions de spectateurs au Châtelet. Il passe d'un registre ibérique à l'hispanisme au sens large. Mais bientôt il regarde aussi vers l'Italie (*Le Secret de Marco Polo*, 1959) et fuit tout folklorisme dans *Chevalier du ciel* (1955) et *Visa pour l'amour* (1961). La donne évolue aussi du côté des chansons. Au fil des ans, ses paroliers démultiplient les horizons. Si on passe le corpus des 85 titres faisant référence à une ville ou à un pays au tamis quantitatif, Mariano chante par ordre de préférence l'Espagne (22 titres), la France (15), le Mexique (7), l'Italie (6), les États-Unis (4), le Brésil (4), l'Argentine (3), le Pérou (3), le Portugal (3) et la Grèce (3). Suivent le Québec (2), la Russie (2), puis une série de pays ou de lieux auxquels il consacre une seule chanson (Madère, Tunisie, Gabon, Venezuela, Japon, Porto-Rico, Luxembourg, Chili, Martinique). Cet émiettement finit par donner corps à une géographie valorisant, de façon dominante, des contrées lointaines, ensoleillées, exotiques. À partir de 1954, cette évolution est également sensible au cinéma, quoique sur un mode moins exotique et latino-américain. Lorsqu'il s'expatrie sur pellicule, c'est en Russie (*Tzarevitch*, 1954), dans les Caraïbes (*À la Jamaïque*, 1957), aux États-Unis (*Sérénade au Texas*, 1958). Opérettes, chansons, cinéma : en toutes choses Mariano superpose les identités, parfois dans un seul élan, comme lorsqu'il met en scène un basque, Etchebar, chantant Paris au Mexique (*Le Chanteur de Mexico*).

Cette évolution est liée à l'internationalisation de sa carrière. Celle-ci prend ses marques avec son

premier voyage à Cuba et aux États-Unis (1948), puis des tournées au Canada (1949), aux États-Unis (1951), au Mexique, en Argentine et en Uruguay (1953). Dès lors, les interviews s'ouvrent souvent par ce leitmotiv : « D'où revenez-vous ? » Jamais avare de précision, Mariano souligne le plaisir d'être un citoyen du monde. Loin de se recroqueviller sur l'espagnolisme qui l'a fait vedette, il revendique son « internationalisme¹³ » et, pour mieux le souligner, ne manque pas de dire l'étendue de sa popularité hors de France. En 1957, au retour d'une tournée argentine, il décrit ainsi un quartier de Buenos Aires bouclé lorsqu'il anime une émission quotidienne sur *Radio Mundo*, des sorties par des portes dérobées pour échapper à la meute des marianistes, ses saluts à la foule depuis un balcon¹⁴. Les journalistes, les interviewers lui disent qu'il tient un peu du chef d'État. Il ne nie pas. Mariano se mue donc en chanteur polyglotte (français, espagnol, italien, portugais), ambassadeur de la France. Les médias valorisent cette image. L'Espagne passe au second plan : Mariano est un émissaire français, comme Piaf, Montand ou Bécand lors de leurs tournées outre-Atlantique. Son image et son identité sont de plus en plus hybrides, brouillées, d'autant qu'il s'applique enfin à être Parisien.

Paris je t'aime

Là encore il s'inscrit dans une tradition chansonnière. Depuis la fin du XIX^e siècle, Paris est mise en scène dans des chansons réalistes qui la prennent pour décor, dans des chansons d'amour ou grivoises, enfin dans des chansons à sa gloire et/ou disant l'amour qu'elle mérite. Nombreuses dans l'entre-deux-guerres, elles ont bercé le jeune Mariano via

la TSF. On ne saurait toutes les citer. Souvenons-nous seulement de Joséphine Baker et de *J'ai deux amours* (1930), déclaration d'amour à Paris ayant un supplément d'âme et de popularité lié à un idéal d'hospitalité et de biculturalité qu'on retrouve avec Mariano.

Sous la Quatrième République, ce parisianisme reste d'actualité et Mariano n'est pas le dernier à l'entretenir. Dès 1949, en forme de remerciements, il entonne « Je te dis merci Paris ». En 1951, dans le *Chanteur de Mexico*, Francis Lopez glisse *Paris, mon vieux Paris* et *Paris d'en haut*. En 1952, Paris est au cœur de la comédie franco-espagnole *Violettes impériales*. Au cinéma, il est à l'affiche de *Paris chante toujours* (1952) et de *Quatre jours à Paris* (1955). Enfin, entre 1951 et 1959, entre créations ou reprises, Luis Mariano interprète « À Paris que fais-tu Madeleine? », « Champs-Élysées », « Miracle de Paris », « Avril à Paris », « Une femme de Paris », « I love Paris », « Paris c'est du champagne », « Je rêve de Paris », « Le printemps à Paris », « Paris je t'aime », « Paris chéri », etc. Les paroliers de ces titres – tous français : Raymond Asso, Mireille Brocey, Hubert Ithier entre autres – mettent en scène une capitale idéalisée, révélant Mariano à lui-même, le grandissant, lui (re)donnant vie. Il y a là une mise en scène de l'économie de la dette (vis-à-vis de Paris, de la France) qui, nous semble-t-il, joue un rôle important dans le mille-feuille identitaire du chanteur.

« De l'espoir plein ma valise,
Un matin, je suis parti
Vers Paris, terre promise
Où le miracle fleurit
Cité où se réalisent

Les rêves les plus jolis...

Paris.

Tu m'as tout donné »

[*Je te dis merci Paris*, 1949]

« De l'Espagne à Paris il n'y avait qu'un pas

Mais en rêve mon enfance l'avait fait déjà

J'ai donné mon cœur à Paris

Et Paris m'a donné la vie »

[*J'ai donné mon cœur à Paris*, 1958]

Entre exploitation de la veine parisienne et autobiographie, ces chansons donnent corps à une image cardinale : Paris – et par extension la France – est une terre d'hospitalité, d'adoption et de révélation à soi-même. Cette image enrichit la représentation du chanteur et, du moins est-on fondé à le postuler, sa popularité – d'autant plus qu'il s'évertue à se présenter, au-delà de la scène, comme un Parisien et un Français de cœur. D'ailleurs, son premier héros à la scène, dans *La Belle de Cadix*, n'est-il pas un jeune premier français? Et, par ailleurs, Mariano ne rappelle-t-il pas à loisir que ses « idoles¹⁵ » de jeunesse se nommaient Maurice Chevalier et Charles Trenet?

Conclusion : un Esparisien

Le portrait de Mariano serait incomplet sans évoquer son répertoire sans attaches ni aspérités : celui du chanteur de charme, tour à tour amoureux transi (« Je chante pour toi que j'aime », « L'Amour est un bouquet de violettes », etc.), gendre idéal et fils prodigue (« Maman la plus belle du monde »). On ne peut pas, en dernier ressort, oublier cette part apatride. Elle n'est ni la moindre ni la moins significative.

Pour le reste, sur les plans textuel, scénique, de l'interprétation, des représentations médiatiques,

de la diffusion des disques et de la distribution thématique des chansons, l'Espagne est centrale. Une Espagne fantasmée source de bon nombre de succès, donc de la reconnaissance, de la popularité, de la *trace*. Une Espagne fictionnelle – tenant des « réductions caricaturales » qui définissent alors l'image de l'Espagne franquiste (Rivalan Guégo, 2008 : 299) – entretenue par goût et par intérêt. Une Espagne réelle aussi dès lors que Mariano devient une vedette de l'autre côté des Pyrénées. À la fin de sa carrière enfin, il voudrait aussi être perçu comme le passeur d'une plus grande authenticité. Sous ces trois perspectives, nulle surprise à ce que la mémoire collective soit frappée au coin espagnol. C'est une première dimension qui doit évidemment aux choix de Mariano mais aussi, beaucoup, à Francis Lopez, son fidèle compère à partir de 1945.

Mariano est-il pour autant un chantre de l'Espagne, au sens militant du terme ? Non. Si on reprend l'expression à laquelle recourt Lucien Rioux, il appartient à un *néo-folklorisme* caractérisé par son neutralisme (Rioux, 1965), nullement assimilable à l'univers plus militant des cabarets Rive Gauche. À l'Escale et au Chat qui Pêche, noctambules et amateurs de chansons peuvent écouter, à partir de 1954, un jeune chanteur de l'exil : Paco Ibanez. Trois ans plus tard, à l'Écluse et aux Trois Baudets, les Machucambos, trio composé d'une Espagnole, un Péruvien et un Costaricain, participent à l'émergence d'un *revival* latino-américain plus folkloriste. Entre affichage de sa différence et pratique de la neutralité, Mariano, lui, ne cherche ni à paraître étranger ni à défendre quoi que ce soit. Lorsqu'on l'invite à se définir, il se place sous la bannière de l'autonomisme basque, du bicultura-

lisme, et rappelle son peu de considération pour les frontières. Cette posture rime avec son internationalisme : Mariano se veut de partout à la fois et s'évertue à brouiller les pistes.

Partant de cette représentation, on résout partiellement le problème de l'identification communautaire. Les stéréotypes marianistes ne satisfont pas, *a priori*, la soif identitaire de l'immigration espagnole. Il ne s'empare pas des éléments de « cohésion » – par exemple l'idéal du retour à la mère patrie (Dreyfus-Armand, 1999 : 334) – que la communauté espagnole recherche dans les expressions culturelles de masse (Dreyfus-Armand, 1994 : 344). En ce sens, la dimension fictionnelle de son répertoire espagnol est représentative d'une France qui ne veut pas s'encombrer d'une *question espagnole*. En ce sens et en lui seul Mariano participe à l'appréhension politique de son temps.

Joua-t-il néanmoins de son statut d'exilé ? Oui, parce que, *in fine*, il instrumentalise ses origines. Oui aussi parce qu'il dit en chanson son périple de l'Espagne à Paris. Mais il ne se présente pas comme un Français de contrainte, comme immigré, réfugié. Le déracinement est positif au travers de la révélation parisienne et de l'adoption par une nouvelle patrie. Chez Mariano, le lamento est cantonné au registre amoureux. Exilé *stricto sensu*, il ne l'est qu'une seule fois, dans un film d'André Hugon, *Le Chant de l'exilé*. Une incursion, une seule, d'autant plus oubliée qu'elle date d'une époque, 1943, où le second rôle Mariano est un inconnu et que le film ne trouve pas son public. Une incursion qui, en outre, ne scénarise pas un exil en France puisque l'histoire parle du vague à l'âme d'un chanteur basque éconduit (Tino Rossi) qui s'expatrie en Algérie.

Mariano n'étant ni un exilé ni tout à fait un étranger, est-il un métèque de la chanson ? Il l'est surtout au sens originel du terme : *méta-oikos*, celui qui a changé de résidence, qui habite dans une cité étrangère. Rien de péjoratif ici. Du reste et encore une fois, appréhender la perception de Mariano supposerait de solliciter la mémoire du public. Or nos conclusions sont fondées sur sa carrière, la nature de son répertoire, ses mises en scène. Comment le public le percevait-il ? Accompagna-t-il sa mue progressive ? Épousa-t-il ses multiples facettes ? Aimait-il d'abord l'image de l'artiste exilé ? L'Espagnol ? Quelle distance critique avait-il avec le caractère fictionnel de l'Espagne marianiste ? On ne peut guère répondre ici. Cela invite d'ailleurs à pointer une des failles de la sociologie et de l'histoire sociale de la chanson : la méconnaissance des publics, de la réception, de l'appropriation symbolique de la chanson. Il y a là tout un champ à explorer, faisant se rencontrer l'histoire des temporalités internes de la chanson et de ses temporalités externes (Prévost-Thomas, 2002 : 338).

Cette limite posée, on peut voir Mariano comme une figure métissée et intégrée, voire incluse. Métis, il l'est par son parcours de vie, par goût et par choix.

Son univers, son fond de commerce et la clé de son succès international s'appuient sur ce métissage. Il est parisien à Buenos Aires. Argentin fictif en France. La mixité, la plasticité de cette identité semble être un des principaux motifs de sa popularité. Quant à l'inclusion, elle s'exprime dans son répertoire parisien et ces déclarations où il se dit viscéralement attaché à Paris, à la France, soucieux d'en être l'ambassadeur. Sur fond d'économie de la dette, il est aussi français qu'espagnol. Si on se rapporte à la catégorisation des métèques de la chanson d'Yves Borowice, il appartient alors à la famille des immigrés ou descendants d'immigrés se réclamant de leurs racines tout en faisant pleinement partie du patrimoine français (Borowice, 2007). Cette conclusion renvoie à celle de l'historiographie de l'immigration espagnole. Mariano est l'archétype de celui dont « la nationalité perd de l'importance ». Il personnifie « l'exilé d'adoption », le passeur de frontière appartenant « de la façon la plus complète aux deux communautés » (Angustures, 1998 : 233), la figure de l'intégration voulue, de l'Espagnol assimilé ou du franco-étranger. Plus qu'un métèque, il est, selon le beau néologisme de Pascale Gauthier, un « Esparisien » (Gauthier, 2010 : 8).

Bibliographie

ANGOUSTURES Aline (1998), « Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965) », *Revue Européenne des migrations internationales*, n° 14, p. 221-252.

— (2004), *L'Espagne*, Paris, Le Cavalier Bleu.

BOROWICE Yves (2005), « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère : l'exemple des années 1930 », *Genèses*, n° 61, p. 98-117.

- (2007), « La chanson française, un art de métèques? », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n° 7 (amnis.revues.org [5.5.2015]).
- CABANES Bruno, PIKETTY Guillaume (2007), « Sortir de la guerre : jalons pour une histoire en chantier », *Histoire@politique*, n° 3 [en ligne : histoire-politique.fr].
- CANDEAU Joël (2005), *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.
- CHAUDERONNET Marie-Claude (2007) (ed.), *Les Artistes étranger à Paris du Moyen Âge à la fin des années 1920*, Bern, Peter Lang.
- COHEN Evelyne (1999), *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- DARRÉ Alain (1996), *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, PUR.
- DEFrance Yves (1994), « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », *Cahiers d'ethno-musicologie*, n° 7, p. 191-210.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève (1994), « Culture d'exil au travers de la presse de l'émigration espagnole en France, 1936-1946 », in MILZA Pierre, PESCHANSKI Denis (eds.), *Exil et immigration. Espagnols et Italiens en France, 1838-1946*, Paris, L'Harmattan.
- (1999), *L'exil des républicains espagnols en France de la guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel.
- FLÉCHET Anaïs (2013), « Si tu vas à Rio... », *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- GAUTHIER Pascale (2010), *L'Épopée des Espagnols de Paris de 1945 à nos jours*, Paris, L'Harmattan.
- HEDIN Frédéric (2003), « Chanson française et réception historique au XX^e siècle », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 69, p. 73-80.
- HUERTA FLORIANO M. Angel et al. (2012), *El cine popular del tardofranquismo*, Salamanque, Epub.
- JAMBOU Louis (ed.) (2003), *La Musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques, 1870-1939*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- JEISMANN Michaël (1998), *La Patrie de l'ennemi. La notion d'ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*, Paris, CNRS Éditions.
- LEBRUN Barbara (2013), « Daughter of the Mediterranean, docile European : Dalida in the 1950s », *Journal of European Popular Culture*, vol. 4-1, p. 85-97.
- MOREL-BOROTRA Nathalie (2000), « Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950) », *Lapurdum. Revue d'études basques*, n° 5, p. 351-38.
- PAYRE Karine (2010), *Représentations et fonctions de l'exil espagnol en France et de l'émigration économique vers l'Allemagne au XX^e siècle dans la littérature espagnole du XX^e siècle*, doctorat, Université de Besançon.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile (2002), « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 113, p. 331-346.
- RIoux Lucien (1965), « Néo-folklore? », *Communication*, n° 6, p. 65-75.
- RIVALAN GUECO Christine (2008), « Et Viva España! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne », *Atala*, n° 11, p. 287-300.

- SEGURA Mauricio (2005), *La Faucille et le condor. Le discours français sur l'Amérique Latine (1950-1985)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- VIET Vincent (2004), *Histoire des Français venus d'ailleurs de 1850 à nos jours*, Paris, Perrin.
- VIVANCOS ALVAREZ Ana Maria (2010), *Failure to deliver : transitional masculinities in late and post francoist films (1963-1984)*, doctorat, Université d'Illinois.
- Sur et de Luis Mariano**
- CHARDANS Jean-Louis (1976), *J'ai connu un prince. Luis Mariano*, Paris, La Table Ronde.
- (1980), *Luis Mariano*, Paris, Ramsay.
- DUFRESNE Claude (2007), *Il s'appelait Luis Mariano*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon.
- GUIBOUST Philippe, LACAN Patchi, RINGOLD Daniel (1995), *Luis Mariano. Prince de lumière*, Paris, TF1 éd.
- LACAN Patchi, ROUHAUD Jacques (2006), *Luis Mariano. Une vie*, Bordeaux, Sud Ouest.
- MARIANO Luis (1950), *La Chanson de ma vie*, Paris, France Soir.
- (1954), *Ma vie et mes amours*, Paris, Éd. de Paris.
- MIRAMBEAU Christophe (2004), *Saint Luis*, Paris, Flammarion.
- VALMONT Frédéric (2011), *Luis Mariano*, Paris, Éd. Didier Carpentier.

Notes

1. Nous empruntons l'expression « esparisien » et, par suite, une partie de notre cadre d'analyse, à Pascale Gauthier (2010), *L'Épopée des Espagnols de Paris de 1945 à nos jours*, L'Harmattan, 2010. Par ailleurs, ce texte doit aux lectures avisées de Cécile Prévost-Thomas et Luc Robène.
2. Nous entendons l'expression au sens extensif, renvoyant à l'aire hispanophone.
3. En recourant aux biographies et autobiographies à lire, souvent, avec un filtre anti-hagiographique. Cf. bibliographie.
4. Bien que fille de douanier, Gregoria, comme bien d'autres Basques, avait pour habitude de glisser quelques objets et friandises dans les poches de son fils en comptant que les douaniers ne le fouilleraient pas.
5. Journal télévisé, 1952 (INA télévision).
6. Chez vous ce soir, 21.10.1958 (INA télévision).
7. Visa pour l'amour, 13.9.1953 (INA radio).
8. L'éreinteur éreinté, 6.2.1970 (INA radio).
9. Vedettes en pantoufles, 1963 (INA télévision).
10. Impromptu des vedettes, 22.12.1954 (INA télévision).
11. Réponse à l'œil, 1954 (INA télévision).
12. Journal télévisé, 15.7.1970 (INA télévision).
13. Impromptu des vedettes, 22.12.1954 (INA télévision).
14. Rendez-vous à 5 heures, 21.3.1957 (INA radio).
15. Visa pour l'amour, 13.9.1953 (INA radio).