RILUNE – Revue des littératures européennes
"Le Roman policier:
lire et écrire l'enquête en Europe"

N° 14, 2020

LUCIE AMIR
(UNIVERSITÉ DE LIMOGES)

Les auteurs "fétiches" de *Quais du polar* : modèles policiers au prisme des humanités numériques

Pour citer cet article

Lucie Amir, « Les auteurs "fétiches" de *Quais du polar* : modèles policiers au prisme des humanités numériques », dans *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 14, *Le Roman policier : lire et écrire l'enquête en Europe*, (Michele Morselli, éd.), 2020, p. 121-138 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Pour sa petite biographie officielle d'invité, chacun des quelques 765 écrivains passés un jour au festival lyonnais *Quais du polar* doit renseigner le nom de son auteur "fétiche". Une fois rassemblé et observé au prisme de l'analyse des réseaux, ce florilège imposant d'affiliations constitue un véritable *best-of* du polar contemporain, susceptible de nous renseigner sur les références communes des fictions criminelles, leur circulation, et leur évolution récente. Exercice d'Humanités Numériques, cet article emprunte à l'analyse de réseaux (Gephi) et propose, dans un parcours alternant graphiques et commentaires, d'explorer ce patrimoine générique virtuel, et d'en faire le répertoire d'une culture européenne du polar.

Mots-clés : patrimoine, polar, filiation, posture, réseau.

EN To complete his or her official bio-bibliography, everyone of the around 765 authors invited in Lyon to the *Quais du polar* festival is requested to indicate his or her "fétiche" writing model. Once gathered and observed through the prism of network analysis, this amount of affiliation data can reveal a true "best of" contemporary detective fiction, likely to inform about common references in criminal narratives, their circulation and their least evolutions. As an exercise in Digital Humanities, this article borrows from the network analysis method to propose to explore this virtual, generic patrimony throughout commentaries and graphics, and to make a repertoire of the European detective fiction culture.

Keywords : legacy, detective novel, descent, posture, network.

Lucie Amir

Les auteurs “fétiches” de *Quais du polar* : modèles policiers au prisme des humanités numériques

Avec une centaine d’auteurs invités par an, et un total de 765 écrivains venus de 55 pays différents depuis la première édition du festival en 2005, le festival international *Quais du polar* s’est imposé depuis 2005 comme la plus grosse manifestation littéraire dédiée au polar en France, et l’une des plus importantes en Europe. Sur les lieux du festival, chaque année en mars, les dépliants qui accompagnent les visiteurs contiennent un programme détaillé et une petite biographie de tous les auteurs invités. À partir de 2008, l’amateur de polar peut même trouver dans ces présentations les “coups de cœur” littéraires et cinématographiques de ses auteurs préférés, se renseigner sur leurs livres de chevet ou sur leurs propres auteurs “fétiches”. Ces fiches ont désormais leur version numérique sur le site de *Quais du polar*, où se trouve recensée et actualisée chaque année une rubrique « polars fétiches » dans laquelle sont généralement cités un ou deux auteur(s) de polar, un livre et un film[1].

Ces fiches contribuent à ce grand jeu citationnel du champ littéraire par lequel les écrivains s’affilient à leurs prédécesseurs pour être reconnus comme tels, et sont sans cesse sommés de raconter leurs influences et de nommer leurs modèles. Comme les autres, les écrivains de polar s’inscrivent dans le genre des fictions criminelles par leurs choix d’écriture, mais aussi par leur ancrage éditorial et encore plus, par ce geste d’affiliation à une culture littéraire que constitue le choix de citer tel ou tel maître du genre, pour s’enraciner dans telle ou telle tradition. Le fait que ce soit cette rubrique qui ait fixé le principe de standardisation de ces fiches, plutôt que la date de naissance ou la maison d’édition (qui ne sont pas systématiquement renseignées) en est une preuve.

Ces quelques patronymes, mentionnés à la légère sur un formulaire biographique, peuvent alors rejoindre les matériaux de l’analyse des

[1] Par exemple, cf. « R.J. Ellroy » : <https://www.quaisdupolar.com/auteurs/r-j-ellory/>. [Consulté le : 20/01/2020]

filiations littéraires ou de l'architextualité générique. Pas plus anodins, pris individuellement, qu'une citation intratextuelle ou que l'ouvrage d'une bibliothèque d'écrivain, ils forment, une fois regroupés et observés au prisme de l'analyse de réseaux, un ensemble massif et probablement significatif : plus de mille filiations individuelles revendiquées, qui font exister plusieurs centaines figures de références circulant d'un auteur à l'autre, d'un continent à l'autre, d'un siècle à l'autre. Parce qu'elles s'étendent à une diversité internationale inédite pour un événement littéraire, couvrant presque la totalité des pays européens, elles sont susceptibles d'apporter un éclairage sur ce qui *fait modèle* pour le polar aujourd'hui en Europe. Leur ampleur en fait en tout cas un matériau adapté à la compréhension des univers de références qui unifient un genre de masse comme les fictions criminelles. Qui se place sous la tutelle de qui ? Dans quelle mesure, et dans quels pays, le patronage des littératures nationales est-il encore prégnant ? Peut-on identifier en Europe un patrimoine transnational commun, susceptible de se substituer aux Américains Raymond Chandler, Dashiell Hammett et James Ellroy, qui composent toujours à première vue le patrimoine culturel dominant ?

Bien qu'il faille garder à l'esprit la part ludique de ces choix citationnels, ainsi que les biais d'une base de données associée à un festival français, marqué sans doute lui-même par des préférences génériques et nationales, nous parions sur la valeur épistémique de ce vaste espace citationnel et proposons de l'explorer comme un panthéon de figures tutélaires (ce qu'il est *stricto sensu*[2]) susceptible de contribuer à l'identification d'une culture contemporaine du polar en Europe.

Il a fallu dans un premier temps constituer une base de données recensant, à partir de la rubrique « polars fétiches », l'ensemble des auteurs venus au festival, associés à l'ensemble des auteurs qu'ils citent, et quelques données supplémentaires concernant les uns et les autres (âge, année(s) de programmation au festival, nationalité)[3]. La suite de l'exploration consiste à tenter une succession de visualisations ciblées de ces données (références les plus partagées en Europe, références dominantes par pays, etc.) afin d'éclairer successivement les grandes lignes de force statistiques de la base. Le logiciel choisi pour produire ces

[2] En tant qu'institution promotrice et prescriptrice, *Quais du polar* participe au travail de légitimation et de patrimonialisation des fictions criminelles. Sur cette fonction des festivals, cf. GISÈLE SAPIRO, MYRTILLE PICAUD, JÉRÔME PACOURET et HÉLÈNE SEILER, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des *Correspondances* de Manosque », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, 2015, p. 108-137.

[3] Cette base est le fruit d'un travail collectif réalisé au sein de l'équipe DETECt-EHIC de l'Université de Limoges. Je remercie tout particulièrement Jacques Migozzi et Michel Poupin pour la collecte des données.

graphiques est Gephi, qui présente l'avantage d'être destiné à la visualisation des logiques de réseaux[4]. Gephi met en lumière des systèmes de relations entre des entités : en l'occurrence, il permet de réaliser des graphiques visualisant le réseau des liens entre auteurs invités (citants) et auteurs cités, mais aussi entre pays citants et auteurs majoritairement cités, par exemple. Son protocole se décline en trois phases : configuration des données, spatialisation des données, étiquetage des données.

Nous proposons d'articuler en deux temps un parcours dans cet ensemble relationnel fabriqué par le festival. En écartant pour l'instant la fausse objectivité et les inégalités de cette base, honorons d'abord sa valeur quantitative et jouons le jeu d'y voir l'indicateur d'un patrimoine générique commun. On affinera dans un deuxième temps l'analyse à travers des comparaisons temporelles et géographiques, avant de revenir sur les enjeux de ce matériau.

1. Les modèles du polar sont-ils européens ?

La question de l'existence d'un patrimoine générique propre à l'Europe masque en réalité deux interrogations distinctes : celle de la culture commune des auteurs européens, et celle de la place de la littérature européenne dans le panthéon mondial des fictions criminelles. La focalisation de ce numéro de revue sur la première question impose de ne retenir de la base que les choix citationnels des auteurs européens. Interrogeons néanmoins en guise d'introduction la totalité des données pour visualiser les modèles les plus partagés par la communauté des invités de *Quais du polar*. À défaut de livrer le patrimoine canonique mondial du polar à proprement parler, un tel préalable permet de livrer dans un premier temps un aperçu global des citations, en regard duquel nous saisirons mieux, dans un second temps, les spécificités des choix citationnels des auteurs européens.

Le graphique n° 1 représente le réseau des modèles les plus cités de la base, toutes nationalités confondues ; les auteurs dont les noms apparaissent ci-dessus sont les plus cités par les invités (cinq auteurs ou plus). Plus les noms sont cités, plus ils sont visibles. Malgré la prédominance démesurée des auteurs français parmi les invités du festival, ce sont les auteurs états-uniens qui, sans surprise, dominent le réseau des modèles, en représentant plus de la moitié des auteurs cités (28/52). La Grande-Bretagne et la France, en rouge et en bleu, constituent après eux les nationalités les plus représentées

[4] Disponible en ligne. Cf : <https://gephi.org/>.

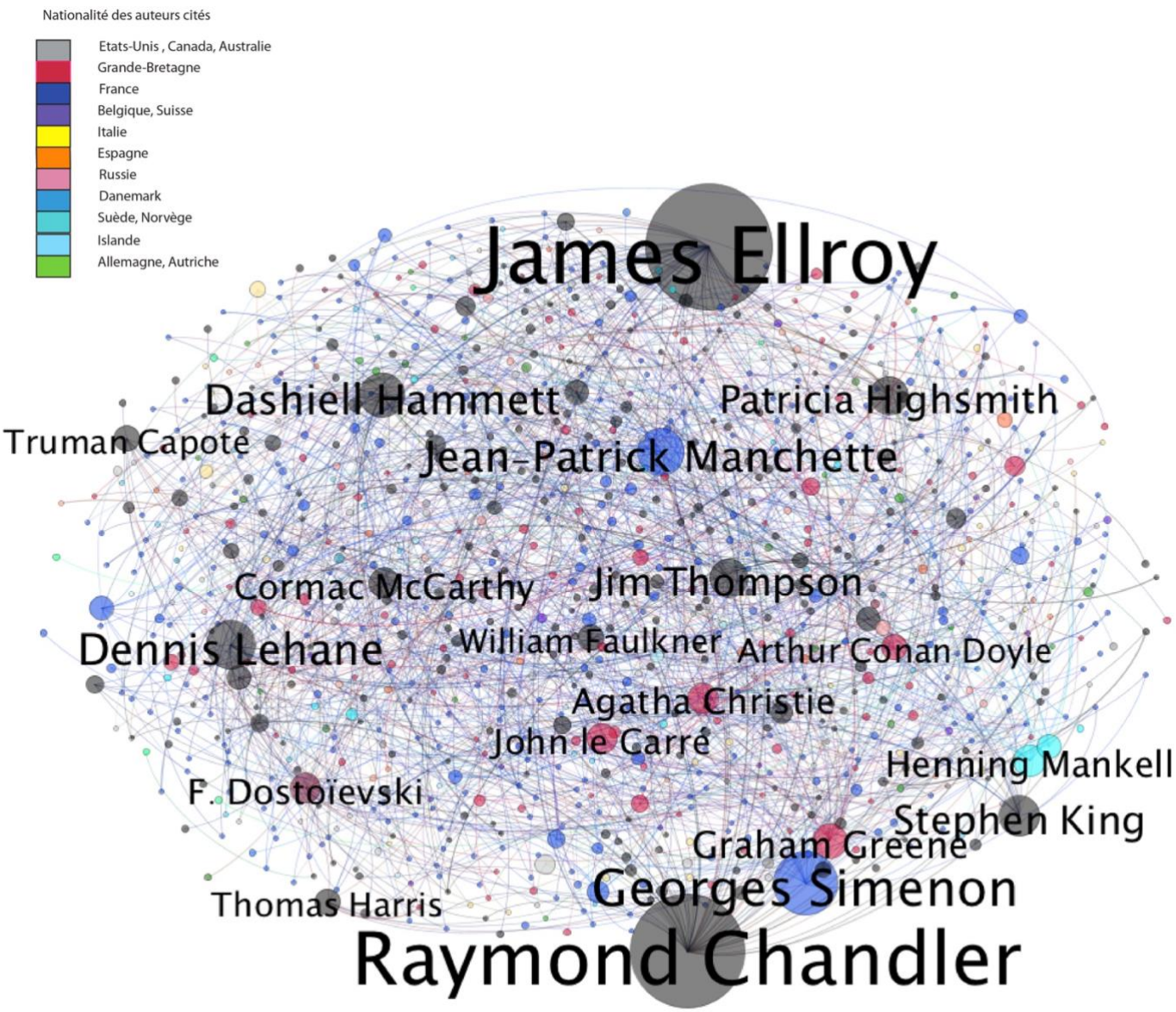

Fig. 1 : Auteurs "fétiches" les plus cités par les invités de *Quais du polar*
(©Lucie Amir)

quantitativement. Alors que la taille des points n'est pas indexée sur la couleur ou la nationalité, le graphique crée l'effet d'une proportionnalité relative entre la notoriété d'un auteur et son pays de nationalité, distinguant assez nettement des rangs de notoriété corrélés à des traditions littéraires nationales ou régionales. La France est visuellement très présente sur le graphique (effet d'une majorité de Français parmi les auteurs citants) mais la taille moyenne de ses points (bleus) place en réalité ses auteurs de référence à un rang de notoriété moyenne, équivalent à celle de l'Italien Umberto Eco ou de l'Espagnol Manuel Vasquèz Montalban. En revanche, la tradition du polar scandinave est globalement discrète sur cette visualisation, mais le nombre et la diversité des fiches qui mentionnent Stieg Larsson et Henning Mankell en font des modèles aussi partagés que les représentants du *whodunit* britannique, ici Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle (secondairement Graham Greene).

Ce qui frappe le plus est cependant la saillie disproportionnée des Américains Raymond Chandler et James Ellroy, qui polarisent l'espace citationnel tout entier. Si le singulier succès de James Ellroy en France, qui trouve entre autres des explications dans les velléités éditoriales de François Guérif chez Rivages[5], peut nous faire soupçonner que sa notoriété soit ici majoritairement le fait des auteurs français, le cas de Raymond Chandler, patron du roman *hard boiled* des années 1930, est sûrement plus représentatif de l'autorité du roman américain du premier XX^{e} siècle dans la république mondiale du polar. Celle-ci se trouve d'ailleurs confirmée par la présence nominative d'autres écrivains de la même génération, associés ou non à la tradition du noir américain (Dashiell Hammett, James Cain, Ed McBain, mais aussi William Faulkner et John Steinbeck) et de la génération ultérieure (Chester Himes, David Goodis, Jim Thompson, Cormac Mc Carthy).

Cette domination états-unienne du patrimoine générique peut-elle être le fait de la part importante des auteurs américains et plus largement anglo-saxons (USA, Canada, Afrique du Sud, Australie) dans la programmation de *Quais du Polar*, ou les auteurs se donnent-ils en Europe des modèles spécifiques ? Répondre à cette question suppose de ne visualiser que les figures retenues par les invités européens de *Quais du polar* : c'est le filtre que nous proposons pour la suite de cette étude. Afin d'améliorer une visualisation affaiblie par l'inégale répartition des nationalités au sein du plateau du festival, nous changeons aussi dans cette deuxième étape le régime de répartition des citations. L'indice de

[5] Cf. ISABELLE METTE, « François Guérif, l'homme qui en savait trop », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 170-183.

notoriété d'un auteur ne repose plus désormais sur la diversité des auteurs qui le citent, mais sur la diversité des nationalités qui le citent, de sorte que la masse des auteurs français parmi les sources des citations ne déséquilibre plus les résultats. Ce traitement des données a d'ailleurs l'intérêt de hiérarchiser les références en fonction de leur circulation, et de fonder sur ce critère l'établissement d'un modèle européen.

2. Le polar des Européens : la carrière en partage

La deuxième figure (fig. 2) donne une idée de ce que serait le réseau des modèles partagés à l'échelle européenne. Pour y apparaître, il faut en effet avoir été cité par des écrivains de deux nationalités différentes au minimum. La taille des patronymes varie en fonction du nombre de nationalités qui citent l'écrivain en question. La proximité d'un nom et d'un nom de pays, et l'épaisseur des flèches, signalent quant à elles une affinité particulière entre une nationalité et un modèle.

Ces ajustements confirment la "Ellroymania" française et nuancent l'autorité de Jean-Patrick Manchette (dont le point a considérablement rétréci) à l'échelle européenne. Tandis que les auteurs américains demeurent majoritaires par l'effet de leur nombre, le patrimoine qui leur fait concurrence en Europe est composé d'une chiche sélection de singularités littéraires consacrées, intégrées au patrimoine commun en leur qualité d'icône nationale : parmi les noms les plus saillants, Georges Simenon, Agatha Christie, mais aussi Fiodor Dostoïevski et secondairement, Umberto Eco. Ceux-ci ont en commun d'avoir connu la notoriété de leur vivant, voire un succès commercial et médiatique planétaire[6], mais aussi de n'être plus vivants, et d'être parmi les quelques auteurs de romans policiers élevés au rang de classiques de la littérature, en France en tout cas : réédités au Livre de Poche jeunesse (Agatha Christie), consacrés par la Pléiade (Georges Simenon), intégrés dans les programmes scolaires (Agatha Christie et Umberto Eco). Qu'ils aient été des écrivains de roman policier consacrés, ou des intellectuels ayant occasionnellement montré leur intérêt pour le genre, les écrivains européens les plus visibles ici sont des passeurs entre la littérature populaire et la culture légitimée.

[6] Georges Simenon et Agatha Christie sont parmi les vingt auteurs les plus traduits mondialement recensés par *L'Index Translationum*, base de données de l'Unesco en matière de traduction. Cf. *Index Translationum* : <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=1&nTyp=min&topN=50>. [Consulté le : 20/01/2020]

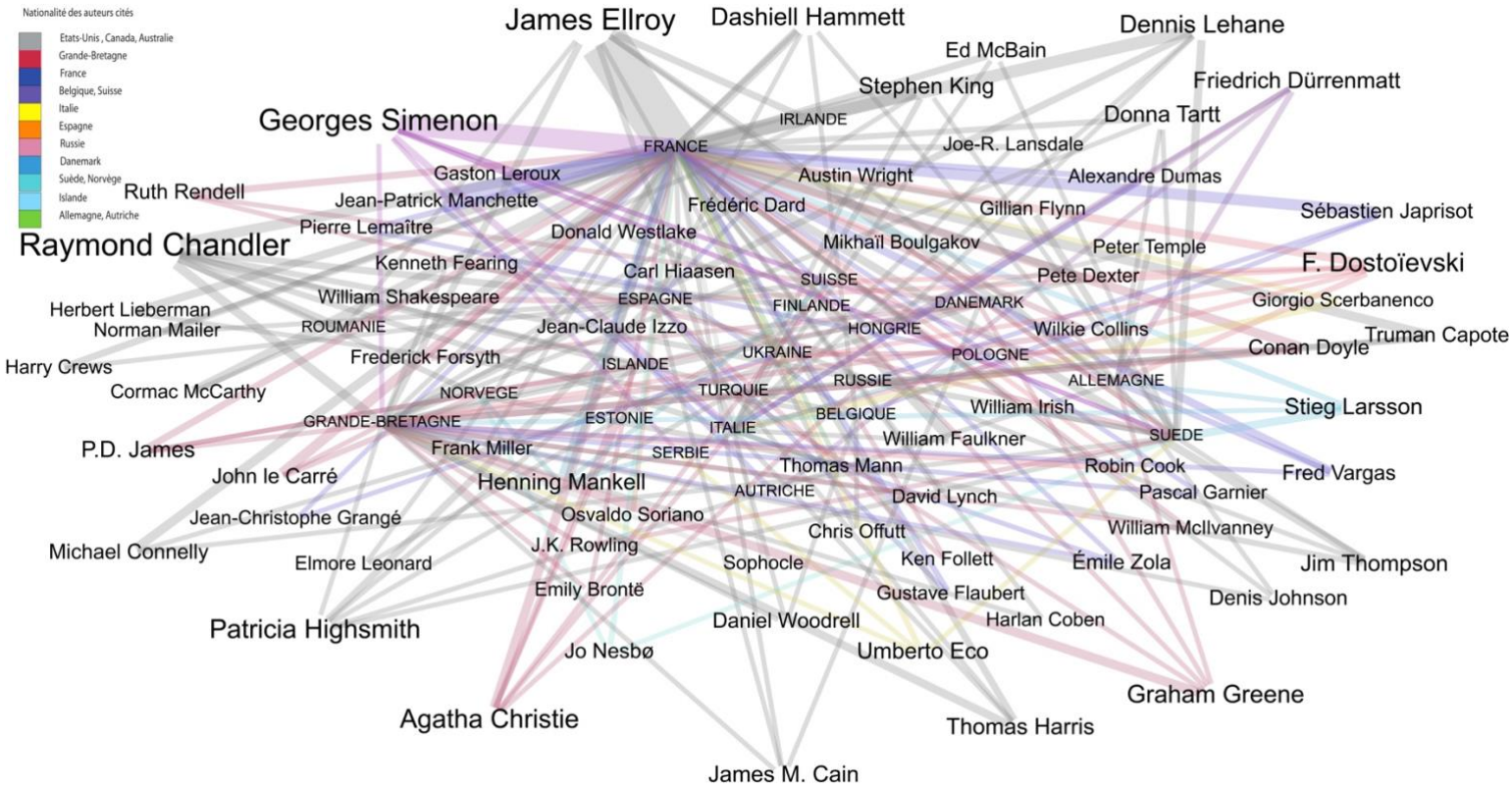

Fig. 2 : Références les plus partagées par les invités européens de *Quais du polar*
(© Lucie Amir)

Parmi eux trône Georges Simenon, le « Français de Belgique » dont la production et la diffusion exceptionnelles s'associent depuis le tournant du siècle à la reconnaissance de l'académie, pour consacrer un maître « inclassable[7] » du polar. Sa force de centralisation signale combien le canon repose ici sur le cumul de la célébrité et de la légitimité.

Le détail du graphique confirme d'ailleurs cet attachement des écrivains à un régime de filiation élitaire, convergeant vers les parangons légitimes de la culture romanesque plutôt que vers les représentants du roman-feuilleton, pourtant reconnu comme fondateur des fictions criminelles et largement diffusé au XIX^e^ siècle[8]. On attendrait par exemple, surtout compte-tenu de la nationalité du festival, l'apparition au second plan d'Eugène Sue, d'Émile Gaboriau, ou de Maurice Leblanc, lesquels sont parfaitement absents, et supplantés par William Shakespeare, Gustave Flaubert, Thomas Mann, et même Sophocle. C'est le signe que la fortune commerciale et médiatique ne fait pas à elle seule le critère de ces modèles. Émile Zola, dont le nom apparaît en bas au centre, constitue une meilleure intersection que Gaston Leroux, qui n'est guère partagé que dans l'espace francophone (France, Belgique), et l'héritage du roman noir français (Maurice Dantec, Jean-Patrick Manchette) s'estompe au profit de la tradition réaliste du XIX^e^ siècle.

Néanmoins, les auteurs consacrés cités sont aussi pour partie des écrivains qui furent un temps associés à la littérature populaire et dont les trajectoires sont ambivalentes (Dostoïevski, Zola). La cristallisation d'un consensus autour de la figure de Georges Simenon, l'écrivain grand-public sanctifié, dont la trajectoire et les stratégies de distinction ont fait l'objet de commentaires[9], accrédite l'idée d'une fétichisation de la conquête littéraire, d'une héroïsation des trajectoires ascendantes — du petit écrivain populaire au bestseller canonisé. Globalement, les figures européennes sont en fait moins des modèles littéraires que des modèles de carrières[10]. C'est en tout cas ce qui les rassemble. Qu'affleurent, dans les

[7] Cf. RENÉ ANDRIANNE, « Simenon l'inclassable », dans *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Simenon dans l'ombre de Maigret*, 2003, p. 40-47. Mais l'adjectif est couramment associé à Simenon.

[8] Cf. MATTHIEU LETOURNEUX, « La mondialisation à l'ère de la culture sérielle », dans *Romantisme*, vol. 163, n° 1, 2014, p. 79-88.

[9] Les analyses de Véronique Rohrbach sur le courrier des lecteurs à Georges Simenon soulignent l'importance du fantasme de l'écrivain populaire et de sa carrière dans la construction de l'admiration des lecteurs. Cf. VÉRONIQUE ROHRBACH, « Simenon, un auteur et ses lecteurs : une économie de la grandeur », dans *COnTEXTES*, 2013 : <http://journals.openedition.org/contextes/5760>. [Consulté le : 20/01/2020]. À propos de la trajectoire de Georges Simenon, cf. JACQUES DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », dans JACQUES DUBOIS, CHRISTIAN DELCOURT et CLAUDINE GOTHOT-MERSCH (éds.), *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Paris et Bruxelles, Nathan/Labor, « Dossiers Média », 1980, p. 17-45.

[10] On pourrait objecter que ce n'est que l'effet de la fixation de la citation sur la personne de l'auteur plutôt que sur une œuvre mais ce n'est pas le cas, puisque les choix visualisés rassemblent

interstices des grands noms du graphique, les noms de quelques bestsellers vivants qui commencent à connaître des formes de légitimation symbolique (Fred Vargas, John Le Carré, Pierre Lemaître), renforce cette unité.

En résulte un patrimoine triplement polarisé : par la domination de la culture américaine, par l'autorité des classiques de la culture européenne, et enfin peut-être, en troisième lieu seulement, par la visibilité croissante des auteurs à succès de la dernière décennie.

3. L'« euronoir » est un *nordic noir*[11]

Le festival *Quais du polar* n'a pas vingt ans et le référencement des citations ne commence qu'en 2009 ; sa base d'auteurs fétiches offre dix ans tout au plus de profondeur historique, ce qui semble maigre pour une analyse diachronique des choix des auteurs. Néanmoins, le séquençage chronologique de la base livre en réalité des compléments considérables aux visualisations précédentes. La base numérique ne donnant pas accès à l'historique des choix individuels des auteurs venus plusieurs fois au festival, la comparaison repose ici sur la discrimination des invités eux-mêmes (cf.figure 3) : en fig. 3a, les citations des invités venus pendant les premières éditions du festival seulement, en fig. 3b, celles des auteurs invités au festival à partir de 2015 (date des dix ans du festival). Ces deux focus, partiels l'un et l'autre, opposent alors (on le suppose) les prédilections d'auteurs ayant fait l'actualité des années 2000 à celles de ceux qui font l'actualité littéraire aujourd'hui.

Les variations du florilège d'un graphique à l'autre confortent l'hypothèse d'un renouvellement tout récent de la culture polar européenne, fondée sur la patrimonialisation des auteurs contemporains à succès. Alors que l'autorité des classiques domine nettement le premier graphique, c'est la place prise par la célébrité des écrivains vivants (ou disparus récemment), européens ou américains, qui singularise le second. Ce mouvement est probablement exacerbé par la récente et franche ouverture du festival aux nations littéraires dites « ex-centriques » (la Grèce, la Roumanie et l'Ukraine, mais aussi le Danemark et la Norvège, apparaissent dans la seconde figure comme nationalités citantes), plus enclines, peut-être, à déjouer le « privilège de l'ancienneté » en citant leurs contemporains[12]. Mais le phénomène semble

---

les auteurs cités et les auteurs des livres cités.

[11] Cf. BARRY FORSHAW, *Euronoir. The Pocket Essential Guide to European Crime Fiction*, Harpenden, Kamera Books, 2014.

[12] Voir à ce sujet les analyses de Pascale Casanova sur la prévalence, du point de vue des

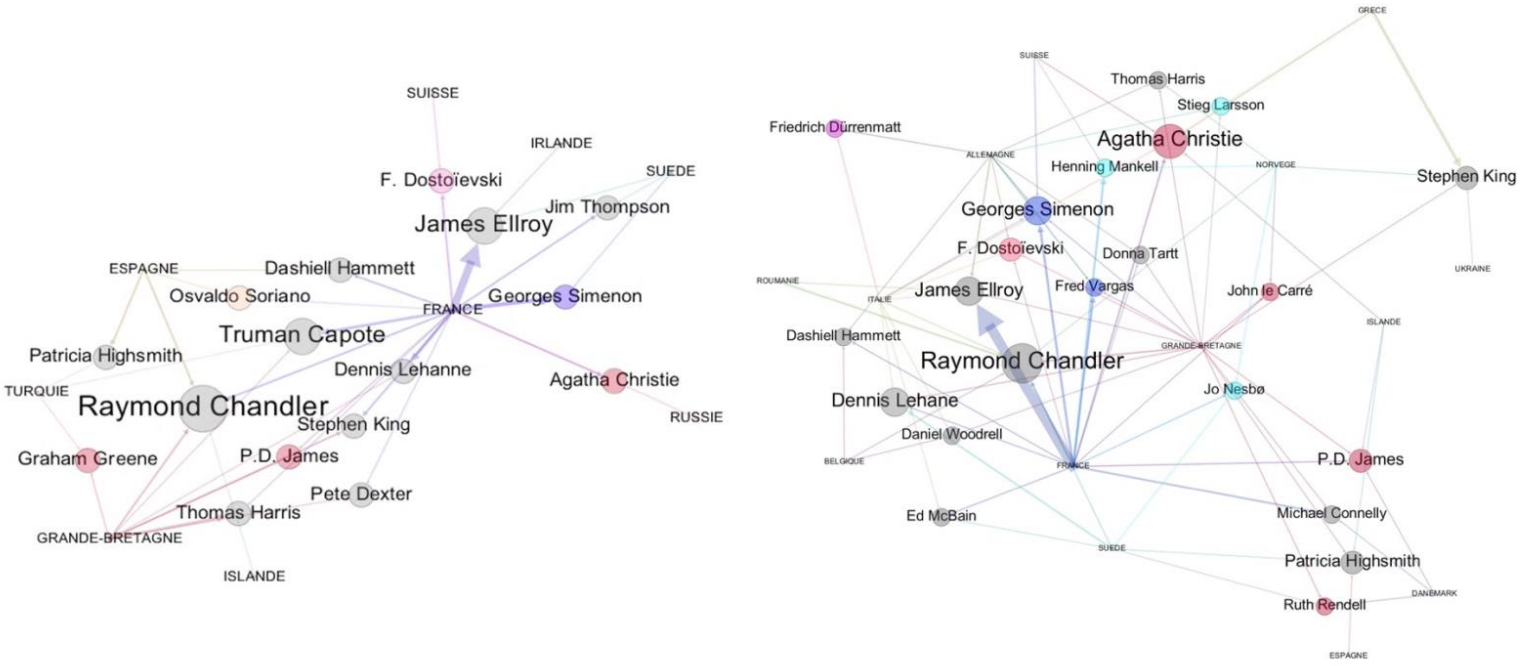

Fig. 3 : Auteurs "fétiches" cités en
2009-2013 (3a) et en 2015-2019 (3b)

plus général : en consultant manuellement la base triée du deuxième graphique, on relève que même ces nouveaux invités du festival (plutôt, donc, des écrivains en début de carrière) peuvent apparaître parmi les auteurs cités : Joseph Incardona (venu pour la première fois en 2016) cité par Michaël Mention, Erik Axl Sund (venue la première fois à *Quais du Polar* en 2016), par Yrsa Sigurðadóttir, venue à Lyon pour la première fois en 2019, elle-même accueillie comme autrice "fétiche" par sa compatriote Lilja Sigurðadóttir, qui a déjà fréquenté le festival en 2017. Il est en tout cas moins nécessaire de citer des modèles anciens, et la tendance est même plutôt favorable à la figure de l'aîné proche, celui que le succès consacre déjà mais qui, en tant que co–invité, demeure un pair, l'horizon accessible d'une projection de carrière. Le coup de force qui consiste à fétichiser l'accessible devient une stratégie possible au même titre que le culte asymétrique des classiques ou des célébrités[13].

Nathalie Heinich notait le rôle nouveau et croissant de la visibilité dans la construction de la célébrité moderne[14]. Celle-ci reposant sur une viralité d'ordre spatial (la diffusion synchrone de l'image), et non plus temporel (la transmission du nom dans le temps), elle atténue l'autorité de la postérité, voire la hiérarchie entre les valeurs symboliques, enracinées dans le temps long, et les valeurs économiques, indexées au temps présent. C'est peut-être dans l'inflexion de ces régimes d'autorité, et par la fantasmatique d'une célébrité toute proche et presque symétrique, que la littérature européenne se reconstitue pour elle-même en référence, dix ans après l'explosion du marché du *nordic noir*[15].

Sur le graphique, l'apparition des contemporains célèbres atténue de fait la présence de la tradition romanesque américaine. Michael Connelly (USA), John Le Carré, Fred Vargas, mais aussi Henning Mankell, Stieg Larsson et Jo Nesbø apparaissent en figure b, quand les noms de Jim Thompson, de Truman Capote, de Pete Dexter en disparaissent. L'incursion du polar scandinave dans le patrimoine européen semble appartenir à ce même mouvement ; selon le partage proposé, celle-ci ne serait pas antérieure aux années 2010. Contrecoup exemplaire d'une

« contrées les plus éloignées des capitales littéraires », du présent de la concurrence culturelle internationale sur les filiations nationales, et plus loin sur la manière dont s'approprier le naturalisme français (et ses polémiques) fut à l'époque un moyen de déjouer le conservatisme littéraire et les académismes nationaux. Cf. PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Seuil, « Points », 2008, p. 141, 153.

[13] Selon Nathalie Heinich, « la dissymétrie dans la reconnaissance » est la deuxième caractéristique de la célébrité moderne. Cf. NATHALIE HEINICH, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2012, p. 33, 38.

[14] *Ibid*, p. 27.

[15] Cf. MARC AUCHET, « Le roman policier scandinave — une entreprise de démystification ? », dans *Études Germaniques*, vol. 260, n° 4, 2010, p. 711-719.

conquête éditoriale, commerciale et médiatique dont l'Europe a été le premier espace récipiendaire, elle passe aussi vraisemblablement par la patrimonialisation accélérée de ses deux plus grandes vedettes, Stieg Larsson et Henning Mankell, dont le décès fut contemporain (et même, dans le cas de Stieg Larsson, préalable) à leur succès commercial et médiatique. C'est ainsi par la combinaison de la célébrité la plus actuelle et d'une inscription précoce et fulgurante dans le passé littéraire que le polar scandinave se hisse au rang des références les plus partagées.

4. Spécificités culturelles : un ou plusieurs modèles européens ?

Une autre manière de préciser les réponses fournies par la base est d'interroger comparativement le détail des préférences des auteurs invités par nationalité, ou par région culturelle d'origine. Faire ressortir des différences culturelles impose un autre tri, qui repose non plus la sélection synthétique des modèles les plus partagés, mais sur la confrontation des ensembles relationnels complets de quelques entités culturelles choisies. Pour les besoins de la recherche, nous choisissons d'exclure dans cette incursion les nations francophones (France, Belgique, Suisse) et anglophones (Royaume-Uni et Irlande), dont la surreprésentation biaise la confrontation et brouille la lisibilité du graphique, et de porter la comparaison sur les nations minoritaires du plateau de *Quais du Polar*. Celles-ci portant parfois peu de représentants, nous proposons de les regrouper par affinités culturelles (géographiques, littéraires et linguistiques[16]).

Le mode de spatialisation choisi favorise cette fois la visualisation d'effets de regroupements, entre lesquels sont rassemblées les autorités communes[17]. Ce graphique (cf. figure 4) entérine avec une très grande clarté un canon américano-européen qui apparaissait déjà sur les autres graphiques. Autour de celui-ci gravitent, en patrimoine émergent,

[16] Le pôle scandinave, regroupant les nations associées au *nordic noir*, englobe le Danemark, la Suède, la Finlande, la Norvège et l'Islande. L'Allemagne est l'Autriche sont regroupées au titre de leur langue commune, l'Italie et l'Espagne au titre d'une mouvance "méditerranéenne" du polar, mise en débat par les spécialistes. L'Europe de l'Est, en passe également de devenir une figure spécifique du genre polar ("le polar des pays de l'Est"), rassemble ici pêle-mêle des nations encore peu représentées à *Quais du polar* : la Pologne, l'Ukraine, la Grèce, la Serbie, l'Estonie et la Roumanie.

[17] L'algorithme Force Atlas repose sur des forces d'attraction et de répulsion exercées sur les nœuds en fonction de la nature et de la quantité des liens qui les relient ; il crée à partir des données des effets d'agglomération (autour de nœuds sources) et de distance entre ces « petits mondes ». Cf. FLORIAN CAFIERO, « Un vrai filet à poissons ? L'analyse des réseaux (1) », dans *Sacré Gr@@l : Histoire, philologie, programmation et statistiques*, 24 novembre 2016 : <https://graal.hypotheses.org/729>. [Consulté le : 20/01/2020]

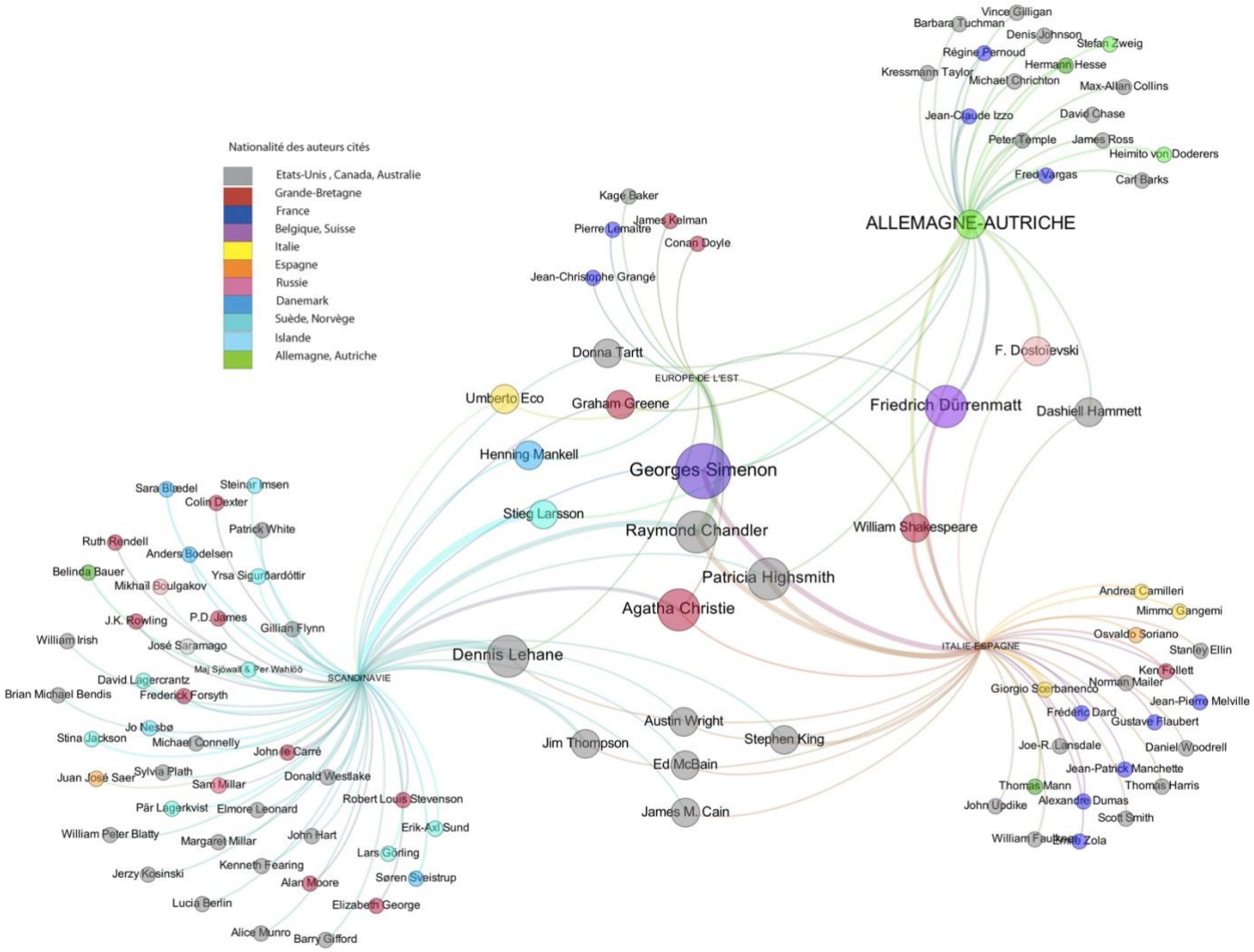

Fig.4 : Spécificités géoculturelles des choix citationnels
(© Lucie Amir)

quelques vedettes contemporaines, au premier chef les deux auteurs écrivains scandinaves que la mort a classicisés. James Ellroy disparaît en même temps que les Français. Cette configuration comparative permet aussi de mesurer la part du patrimoine réellement commun à l'échelle européenne, somme toute assez réduit par rapport aux spécificités citationnelles de chaque espace géoculturel. Ces dernières sont en effet très marquées et permettent d'opposer une tutelle anglo-nordique (en rouge et bleu), très spécifique aux pays scandinaves (et bien qu'ils citent aussi beaucoup d'auteurs états-uniens), à un modèle plutôt franco-américain (en gris et violet) dominant le reste de l'Europe. Si le polar anglo-saxon, américain ou britannique, imprègne sans surprise tous les espaces, le graphique semble en effet tracer une ligne de partage entre l'influence du polar nordique et celle du polar de langue française, voire du polar d'Europe occidentale en général. L'irruption du polar nordique parmi les modèles apparaît en outre comme le résultat d'un coup de force de la part des Scandinaves eux-mêmes, qui sont étonnamment peu cités en Europe occidentale et en Europe de l'Est, pas du tout en Italie ou en Espagne. C'est leur nombre au sein du plateau, et la clôture plus nette d'un univers de références qui rassemble pourtant cinq nations distinctes, qui leur permet de propulser leurs vedettes au centre de l'espace européen.

L'interprétation du code couleur du graphique suggère que la tutelle française est, quant à elle, globalement plus répandue que la tutelle scandinave. Comme en témoigne le détail des patronymes cités, c'est aussi parce qu'elle convoque des patronages plus ou moins ancrés selon les espaces géographiques. Le modèle du roman réaliste français réapparaît comme une spécificité de la triade occidentalo-méditerranéenne (Italie, Espagne, et France, suppose-t-on), alors que c'est plutôt par la renommée d'un Pierre Lemaître ou d'un Jean-Christophe Grangé que le polar français parvient à la Pologne (Zygmunt Miloszewski) ou à l'Ukraine (Andriy Kokotukha). Néanmoins, on peut soupçonner que cette préférence soit attribuable à la nationalité du festival, même en l'absence des Français dans la détermination des références. La venue (à plusieurs reprises, souvent) des auteurs étrangers dans un festival français, et les circonstances du discours de citation, dédié à la constitution d'une fiche diffusée avant tout sur la durée du festival, à Lyon, pour des visiteurs majoritairement français, font deux préalables qui favorisent le choix d'un auteur français. S'il est donc clair que la perméabilité culturelle n'est pas la même d'un pays ou d'une région à l'autre, et qu'il existe au sein de l'Europe au moins deux groupes hétérogènes d'influence, il n'est pas sûr en revanche que ce soit le polar français qui rivalise, en Europe occidentale, avec le *nordic noir*.

5. Vers une culture générique en réseau

Vaudrait-il mieux conclure, devant le retour des scrupules qu'impose la nationalité du festival, que celle-ci ne peut en définitive rien nous dire d'une culture européenne du polar, qui n'existe que parce que notre regard tente de l'établir à la lumière d'un réseau qui en dit au moins autant du canon littéraire français et de la construction très nationale des cultures littéraires ? L'anamorphose française de ces données aura constitué la véritable bête noire de l'étude. Même si *Quais du polar*, qui revendique un capital d'une cinquantaine de nationalités différentes en quinze ans, en invite une vingtaine chaque année, ce qui le classe parmi les festivals européens les plus internationaux, il n'en est pas pour autant désinscrit du territoire national et de son champ littéraire[18]. Son plateau comporte plus de 400 auteurs français dans une base de 765 invités au total, et il faut avoir une conscience précise de ce que cet ancrage national fait à ces données dans une perspective internationale. L'indexation de l'autorité de l'écrivain sur un capital d'internationalité, dans la visualisation des références les plus partagées en Europe, a réduit la disproportion entre les citations de provenance française et les autres, mais un auteur cité par un Français a quand même toujours (sauf en figure 4) plus de chance d'apparaître sur nos graphiques qu'un auteur cité par l'Espagne, qui ne fournit dans la base qu'une petite vingtaine de citations. Comme la présence française de la dernière figure nous invite à le considérer, la localisation du festival influence par ailleurs sûrement les choix citationnels des auteurs, quelle que soit leur nationalité et au-delà de la surreprésentation des Français. On peut objecter néanmoins que le plateau se fait aussi, pour le reste, le reflet d'écarts de production et de diffusion, en France et à l'échelle européenne. La disproportion entre le nombre d'invités britanniques (68), italiens (27), suédois (25) et espagnols (18) ne trahit pas tant que cela, par exemple, les effets de classements produits par l'étude de la diffusion internationale des auteurs à succès issus de ces différents pays[19]. Par ailleurs, la France est recensée par

[18] Subventionné par les collectivités locales et par le Centre national du livre, aidé par les éditeurs français, *Quais du polar* reçoit quand même encore des écrivains français à hauteur de 80% de son plateau et entend aussi être une plateforme à l'international pour les auteurs français. Cf. JACQUES MIGOZZI, NATACHA LEVET et LUCIE AMIR, « Gatekeepers of Noir : The Paradoxical Internationalization of the French Crime Fiction Field », dans *European Review*, 16 juillet 2020 : <https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/gatekeepers-of-noir-the-paradoxical-internationalization-of-the-french-crime-fiction-field/D598B1392F3A0DFD1026B2F050E46DF0>.

[19] Une étude comparée du référencement de quelques écrivains européens à succès dans la *European library* et de leurs langues de traduction respectives atteste par exemple de l'écart global qu'il y a entre la diffusion d'un Britannique comme Philipp Kerr (21 langues de traductions), ou des Suédois Stieg Larsson (22 langues de traduction) et Camilla Läckberg (19 langues), celle des

l'Index de l'Unesco comme l'un des trois plus gros pays traducteurs au monde, et tant qu'il n'existe pas de recensement proprement européen des modèles d'écrivains, le prisme français n'est peut-être pas plus mauvais qu'un autre pour rendre compte d'une construction culturelle internationale[20]. Celui-ci aura tout de même permis d'identifier quelques autorités du polar européen : le roman noir américain, le roman réaliste (français), le distingué Georges Simenon, le polar scandinave enfin. On peut rester prudent vis-à-vis de la place prise par le polar francophone dans nos résultats, mais en définitive, le biais français ne semble pas avoir obscurci outre mesure la compréhension d'une construction générique internationale (et de toute façon dissymétrique), et de ses inflexions contemporaines.

Rêver d'un européen absolu fourni par des données parfaitement impartiales serait de toute façon céder à l'illusion de l'objectivité des études quantitatives, quand celles-ci reposent toujours sur des données construites et partielles, dont nous ne sommes jamais dispensés d'interroger les conditions de production et la représentativité[21]. La part de jeu inhérente aux choix des invités, ainsi qu'à la constitution de ces rubriques par l'équipe d'un festival français, circonscrit la portée du panthéon ainsi constitué, mais elle nous renseigne aussi sur les logiques de patrimonialisation. En l'occurrence, les auteurs de *Quais du polar* composent avec la demande d'une institution étrangère, mais aussi avec un formulaire standardisé, avec l'arbitraire de la réponse unique, ou encore avec l'impératif de renouveler la fiche à chaque édition, qui incite au changement et à la multiplication des modèles. Ces déterminations matérielles encouragent une certaine prudence dans la considération de ces données comme représentatives d'un canon littéraire. Dominique Manotti, écrivaine française venue sept fois à *Quais du polar*, explique néanmoins qu'elle « [s]'arrange » avec les modalités de rédaction de ces fiches pour qu'y apparaisse toujours, d'une manière ou d'une autre (à travers la rubrique des auteurs "fétiches", ou la référence à un de ses livres dans sa biographie, par exemple), son lien avec James Ellroy, qu'elle

Italiens Carlo Lucarelli et Massimo Carlotto (15 et 15 langues) et celle des Espagnols Victor del Arbol ou Carlos Salem (4 et 6 langues). Ce classement n'est pas généralisable tel quel aux pays concernés mais peut servir d'indicateur pour mesurer la portée de chacune des littératures nationales à l'international. Cf. JACQUES MIGOZZI, « Maps and Graphs », dans *DETECt Portal*, 2019 : <https://www.detect-project.eu/portal/authors/>. [Consulté le : 20/01/2020]

[20] *L'Index Translationum*, base de données de l'Unesco recensant via les bibliothèques nationales les éditions traduites d'œuvres originales, propose un classement des langues de destination et des pays traducteurs, dans lequel la France apparaît en 2ème ou 3ème position, derrière l'Allemagne et l'Espagne :<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=1&nTyp=min&topN=50>. [Consulté le : 20/01/2020]

[21] Cf. ALEXANDRE GEFEN, « Les enjeux épistémologiques des humanités numériques », dans *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, n° 4, 2015, p. 61-74.

considère comme fondamental dans sa trajectoire, et qu'elle convoque en entretien lorsque la question du modèle lui est posée[22]. Les conditions dans lesquelles sont faits ces choix, en amont du festival et par correspondance, dans une situation non-médiatique, garantit que ceux-ci soient délibérés, à défaut d'être parfaitement sincères ou fidèles. Cela semble être un critère suffisant pour en faire des données crédibles. Que ces citations comportent une part de posture est une autre chose, qui n'invalide pas leur pouvoir de canonisation dès lors qu'une institution prescriptrice comme le festival *Quais du polar* les reconnaît comme des indicateurs fiables des modèles du polar, et en fait même le principe de sa propre démarche de patrimonialisation.

Cette délégation désormais ritualisée du geste de fétichisation, via la collecte et l'étiquetage des affiliations des auteurs, fournit en effet peut-être une explication supplémentaire à l'évolution des citations vers un patrimoine plus international et plus contemporain (un "fratrimoine", en somme). Les fiches numériques permanentes des invités sont une partie de la vitrine en ligne qu'offre en connaissance de cause le festival au polar contemporain, français et européen. Que les invités aient conscience ou non de ce pouvoir de visibilisation et de légitimation, leur préférence pour ceux qui, de Georges Simenon à Fred Vargas, ont été médiatisés puis consacrés, reflète le désir de carrière dont leur position les investit au moment de remplir les fiches — au moment d'anticiper leur venue au festival. Le choix de tel ou tel autre invité contemporain assouvit partiellement ce désir : on se rend citable en citant son pair. La légitimité croissante de la rétribution économique dans la construction d'une culture transnationale, et l'autorité nouvelle d'une visibilité ultra-contemporaine, immédiate, sont quant à elles le reflet des sociabilités littéraires entretenues et valorisées par les festivals, et de la place qu'elles prennent dans la construction des appartenances génériques.

C'est pour cette raison que les auteurs "fétiches" du site de *Quais du polar* se prêtaient à ce qu'il est convenu d'appeler dans les Humanités Numériques l'analyse de réseaux. La démarche du festival est aussi d'avoir ouvert un espace virtuel pour la construction d'un patrimoine communautaire, relationnel et mouvant, propre à renouveler les objets fétiches qui les légitiment (littéralement : qui leur portent chance), et à engendrer reconnaissance et notoriété, dans l'intervalle de l'événement et jusque dans l'espace infime d'un champ de formulaire. Rassembler ces petits gestes et leur donner une forme était aussi une manière de rendre compte de cette dissémination contemporaine des processus de

[22] Entretien avec Dominique Manotti, 12 novembre 2019.

légitimation, et de la dimension collaborative dont peut les doter le cadre du festival.

D'autres modes de visualisation de la base apporteraient sans doute de nouvelles réponses (exploration du patrimoine non-européen, comparaison des auteurs cités et des livres cités), mais nous avons privilégié à leurs dépens l'imbrication étroite de l'expérimentation statistique, de l'herméneutique graphique et de la réflexion méthodologique, et choisi d'écrire dans la temporalité progressive qui en découle. Il était impossible de rendre compte de tous les essais jetés et de toutes les étapes de la constitution des graphiques, du tri des données jusqu'au choix de leur mode de spatialisation dans le logiciel, mais il s'agissait d'éviter au mieux le « syndrome du Petit Prince[23] » — la tentation du chercheur à tâtonner jusqu'à obtenir l'illustration d'une intuition, plutôt qu'une visualisation statistique à interpréter — quand la discussion sur les protocoles livre parfois d'autres résultats, ou soulève d'autres questions. Ce n'est que par cette herméneutique expérimentale, « générative » et « expérientielle[24] », mais aussi cumulative et incertaine, que nous avons pu faire d'une masse de noms le répertoire d'une construction générique.

Lucie Amir
(Université de Limoges)

[23] FLORIAN CAFIERO, « Analyse de réseaux (3) : s'il vous plaît… dessine-moi un réseau », dans *Sacré Gr@@l : Histoire, philologie, programmation et statistiques*, 17 novembre 2017 : <https://graal.hypotheses.org/716>. [Consulté le : 20/01/2020]

[24] Cf. JEFFREY SCHNAPP, TODD PRESNER, PETER LUNENFIELD et JOHANNA DRUCKER, « Manifeste pour des humanités numériques 2.0 », dans *Multitudes*, n° 59, 2015, p. 181-195.