



HAL
open science

La littérature électronique de papier: réflexions sur la troisième génération de littérature électronique

Anaïs Guilet

► **To cite this version:**

Anaïs Guilet. La littérature électronique de papier: réflexions sur la troisième génération de littérature électronique. ELO: Mind The Gap, Aug 2018, Montréal, Canada. hal-03271208

HAL Id: hal-03271208

<https://hal.science/hal-03271208>

Submitted on 25 Jun 2021

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

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

**La littérature électronique de papier:
réflexions sur la troisième génération de littérature électronique**

Anaïs Guilet

La littérature électronique constitue à la fois un objet et un champ de recherche qui, comme en témoigne l'existence d'ELO et des colloques organisés dans son cadre depuis 2008, bénéficie désormais d'une reconnaissance institutionnelle. La littérature numérique est inscrite dans les programmes de départements d'études littéraires; elle fait l'objet de collections, de répertoires et de travaux de recherche (thèses, mémoires, essais, etc.), qui visent, depuis plusieurs années, à établir ses principales caractéristiques¹. Tous ces travaux abordent d'une manière ou d'une autre les nouvelles formes de textualité, les questions lectorales que le numérique fait émerger, l'hypermédiatisation, la transmédiatisation, et ils interrogent les ruptures et continuités qu'implique le passage au numérique. Loin de moi le désir de remettre en question l'existence de la littérature numérique, la pertinence de son étude ou de sa valeur heuristique; je souhaite plutôt poser la question suivante: qui lit la littérature numérique à part nous, chercheuses et chercheurs membres d'ELO et nos étudiantes et étudiants captifs? Car il me semble que c'est là, aujourd'hui et à ce stade de nos travaux, que se situe désormais le *gap* à franchir par la littérature numérique.

Il semble alors indispensable de préciser la question: qui lit de la littérature électronique et quel type de littérature électronique lit-on?

Tout dépend de ce que nous entendons par littérature électronique. Dans son article, «Electronic Literature: What Is It?», N. Katherine Hayles (2007) la définit comme la littérature

¹ Je pense par exemple, et pour n'en citer que quelques-uns à *La Valeur heuristique de la littérature numérique* de Serge Boucharдон (2014), aux travaux d'Alexandra Saemmer (2007, 2015), ou en anglais aux différents ouvrages de N. Katherine Hayles (1999, 2002, 2008) mais aussi aux textes fondateurs de Landow (1994, 1997) sur l'hypertexte. Je pense aussi aux différents mémoires et thèses écrits par les étudiants du NT2, y compris à ma thèse de doctorat (Guilet 2013).

née en milieu numérique et (habituellement) conçue pour être lue sur ordinateur; Hayles prend soin d'exclure toute littérature imprimée puis numérisée (c'est-à-dire homothétique). Or, s'il est aisé d'obtenir des chiffres concernant le nombre de lecteurs d'ebook et leur évolution², les statistiques n'existent pas pour quantifier les lecteurs d'œuvres de littérature électronique ou pour dresser leur portrait.

Hayles, en formulant sa définition en 2007, distingue deux générations dans l'histoire de la littérature électronique. La première recoupe les œuvres de fiction hypertextuelles jusqu'en 1995, alors que la seconde inclut des œuvres davantage multimédias issues d'une évolution en des formes hybrides comme les "network fiction", "interactive fiction," "locative narratives," "interactive drama," and "generative art" (Hayles, 2007).

La littérature numérique, comme le montre la chercheuse et, à sa suite, les membres de ELO qui en ont proposé une définition, regroupe une pluralité de formes, de genres et de technologies mises en pratique.

The term refers to works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer. Within the broad category of electronic literature are several forms and threads of practice, some of which are:

- Hypertext fiction and poetry, on and off the Web
- Kinetic poetry presented in Flash and using other platforms
- Computer art installations which ask viewers to read them or otherwise have literary aspects
- Conversational characters, also known as chatterbots
- Interactive fiction
- Novels that take the form of emails, SMS messages, or blogs
- Poems and stories that are generated by computers, either interactively or based on parameters given at the beginning
- Collaborative writing projects that allow readers to contribute to the text of a work

² Cf. baromètre du numérique 2018 de l'ARCEP: <https://www.arcep.fr/cartes-et-donnees/nos-publications-chiffres/numerique/le-barometre-du-numerique.html>, consulté le 2 avril 2019.

- Literary performances online that develop new ways of writing³

Ainsi, la littérature numérique ne se réduit pas à la littérature hypertextuelle, mais elle renvoie à toute littérature combinant des pratiques textuelles et numériques. Cette liste, compte tenu de la nature évolutive des pratiques, implique donc d'être régulièrement mise à jour. La définition de Hayles, proposée l'année du lancement de l'iPhone, ne pouvait inclure ni les œuvres numériques issues des réseaux sociaux, ni celles produites pour nos smartphones et tablettes, pas plus qu'elle ne pouvait tenir compte des œuvres incluant la réalité virtuelle ou l'internet des objets. Toutes ces technologies, plateformes ou médias ont la particularité de ne pas être dédiés à la littérature et de faire l'objet d'un vaste usage populaire, particulièrement en ce qui concerne les réseaux sociaux et les appareils mobiles. Partant de ce constat, Leonardo Flores (2010), à la suite de Hayles, évoque la possibilité que nous en soyons à la troisième génération de la littérature électronique:

Third generation electronic literature emerges with the rise of social media networks, the development of mobile, touchscreen, augmented reality (AR) and virtual reality (VR) platforms. This generation is less concerned with inventing form and more with remixing and creating work within well established platforms and their interfaces, parallel to a return to recognizable poetic forms, Romantic subjectivity, and pastiche in Postmodern poetry. (Flores, 2018)

Je ne peux que partager ce constat de l'émergence d'une troisième génération pour la littérature électronique, une génération à l'audience populaire, qui a la particularité d'opérer sur des plateformes non spécifiquement dédiées à la littérature et dont le détournement des supports, le remix, serait le mode d'action privilégié. Flores, par ailleurs, note très clairement la rupture opérée par cette troisième génération en termes de nouveaux corpus à intégrer à la littérature électronique: «I recognize the need to account for the explosive growth and diversification of e-literary digital writing practices beyond what is practiced and studied by the ELO

³ Site de ELO, en ligne: <https://eliterature.org/about/>, consulté le 1^{er} avril 2019.

community.» (Flores, 2019) Dans son article «Third Generation Electronic Literature» (2019), le chercheur s'appuie sur des exemples tirés de la pratique des bots (sur Twitter notamment), de l'instapoetry, ou encore des mèmes. S'il identifie très nettement ces pratiques comme faisant partie d'un tournant populaire pour la littérature électronique⁴, il n'aborde pas suffisamment frontalement, selon moi, les enjeux auctoriaux que cela suppose. Ainsi, il ne renvoie que de manière très détournée à la problématique des pratiques amateurs:

(...) huge amount of people have used these tools to produce writing that has stepped away from the page to cross over into electronic literature territory, and it's a crucial move. Whether they know it or not, they are producing third generation electronic literature. (Flores, 2019)

Ces créateurs de troisième génération feraient de la littérature électronique comme M. Jourdain faisait de la prose dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Il s'agit donc ici de problématiser plus avant et, dans la lignée des réflexions ébauchées par Flores, de voir à quel point cette démocratisation change radicalement la donne par rapport à qui produit et qui lit la littérature numérique, de même que la manière dont elle en bouleverse radicalement la nature.

Contrairement à ce qui se produisait chez les deux premières générations, la production, la lecture et les processus de légitimation de la littérature numérique ne passent plus par les institutions universitaires, mais elles sont plutôt le résultat de pratiques amateurs. Les hypertextes de fiction de première génération étaient réalisés par des universitaires, pour des universitaires, alors que ceux de seconde génération l'étaient par des universitaires (dans le cadre du développement et de la reconnaissance de la recherche-création notamment) ainsi que par des auteurs souvent déjà connus, toujours pour un public de niche souvent constitué d'universitaires. La révolution que propose la troisième génération est celle de proposer une littérature numérique faite par des *quidams* pour des *quidams*, en la situant donc à l'extérieur

⁴ "I would describe these works as works of e-literary popular culture that seek ease of access and spreadability (to reference Henry Jenkins' term in *Spreadable Media*), and are aligned with the poetics of contemporary digital culture." (Flores, 2019)

des réseaux institutionnels usuels de la littérature électronique. Désormais, les pratiques populaires qui conjuguent littérature et numérique ne se résument plus seulement à la lecture *d'ebook*, mais également à celle de la fan fiction, que l'étude de la littérature électronique a souvent mise de côté, à celle du récit transmédia que favorise aujourd'hui l'ensemble des réseaux sociaux. À l'heure du *storytelling* généralisé (Salmon, 2008), quiconque peut raconter sa vie ou une fiction en publiant un texte sur Facebook, accompagné d'une image Instagram, d'un lien Youtube ou Soundcloud. La littérature électronique, entrée dans une nouvelle ère plus populaire, plus démocratique, semblerait ainsi (enfin) pouvoir prospérer.

Mais il importe alors de se demander à quel prix s'effectue cette démocratisation. Par exemple, il faut s'interroger sur ce qui fait que la littérature électronique n'est pas toujours désignée ainsi par leurs auteurs et leurs lecteurs, puis d'en identifier les enjeux.

En effet, si la démocratisation de la littérature électronique se joue du côté des amateurs, cela s'effectue pour le meilleur comme pour le pire. On verra que, d'un point de vue littéraire, ces productions ressortent plutôt de la paralittérature. Et, du point de vue de la littérature électronique, la démocratisation et la popularité de certaines œuvres provoquent sa récupération par les éditeurs et des plateformes d'autoédition, lesquels cherchent à produire le plus souvent des livres papiers, impliquant de ce fait une dissolution du numérique dans le papier et donc, pour les œuvres, une dislocation même de leur appartenance à la littérature numérique.

I - La littérature électronique amateur

Mes propos sur la littérature numérique amateur sont basés sur les recherches que j'ai effectuées dans le cadre de la rédaction d'un chapitre sur les pratiques textuelles amateurs sur le Web pour l'ouvrage collectif *Tous artistes! Les pratiques (ré)créatives du Web* (Limare, Girard, Guilet, 2017). Cette étude insistait sur la grande vitalité des productions littéraires

amateurs sur le Web à travers une pluralité d'exemples faisant varier les supports mobilisés. Le présent article reprend succinctement quelques exemples de ces pratiques⁵.

1) Fan fiction Wattpad

Les *fan fictions* constituent une pratique dominante des écrivains amateurs sur le Web. Ces textes sont rédigés par les aficionados de produits culturels de masse à partir de leurs sujets de prédilection (*Harry Potter*, *Twilight* ou *Hunger Games*, par exemple) en vue d'en développer l'univers. La lecture effectuée par le fan aboutit à la production de ce que Jenkins (1992) appelle du «bêta-texte»: soit des textes, mais aussi des vidéos ou des dessins que le fan réalise sur les thèmes des œuvres qu'il s'approprie et qui sont diffusés par les médias sociaux, blogues et autres plateformes Web. Pour ne citer qu'un exemple, la série *Star Trek* est à cet égard canonique. Les membres de la communauté de fans *Star Trek*, surnommés les «*trekkies*», imaginent des histoires, des scénarii: ils fabulent, par exemple, sur l'homosexualité de Spock (<http://bit.ly/2fSOBN5>) ou inventent d'autres fins à certains épisodes (Jenkins, 2008).

La multiplication des plateformes dédiées à cette pratique témoigne de sa vivacité: Fanfiction.net est l'un des sites les plus consultés et où sont publiées le plus de *fan fictions*, mais l'on peut également citer ublot.com, fanfictionschallenges.com, freestory.org, fanfic-fr.net, fanfictions.fr, [francofanfic.com](http://www.francofanfic.com), ou encore fanfiction.superforum.fr⁶. On trouve également des fan fictions sur des plateformes d'autopublication comme Wattpad ou KDP d'Amazon. À noter que si Wattpad n'est pas spécialement dédiée aux écrits de fans, elle en est constituée dans d'écrasantes proportions.

Les fan fictions s'élaborent au sein de communautés dont le Web est la condition pragmatique d'existence; celui-ci constitue, au-delà d'un simple moyen de diffusion, un monde alternatif, hors des sentiers battus de la légitimation littéraire, où peuvent s'exprimer l'altérité

⁵ Pour des analyses plus détaillées, voir (Limare, Girard, Guilet 2017).

⁶ Hyperliens: <http://www.ublot.com>, <http://www.fanfictionschallenges.com>, <http://www.freestory.org>, <http://www.fanfic-fr.net>, <http://www.fanfictions.fr>, <http://www.francofanfic.com>, <http://fanfiction.superforum.fr>.

d'une appétence pour un certain type d'œuvres, le confort d'un jugement par des pairs, ainsi qu'un désir d'expression par l'écriture et le partage de textes.

2) Les chroniques sur Facebook

Le phénomène des chroniques qui se développe sur Facebook depuis quelques années propose des récits feuilletonesques majoritairement écrits par des adolescentes. Si l'on se fie aux «Bonjour les filles» par lesquels elles commencent, les chroniques s'adressent d'abord à un lectorat féminin. Bien qu'il soit difficile de chiffrer les adeptes de cette pratique d'écriture amateur sur le Web, force est de constater, quand on explore tous les hyperliens, qu'elles sont nombreuses.

Les chroniques sur Facebook se construisent sur des pages «Livres» ou «Communauté» et non sur les profils personnels de leurs autrices. La lectrice peut donc non seulement les *liker*, mais également s'y abonner afin de recevoir toutes les mises à jour. Les chroniques racontent le plus souvent des histoires d'amour tumultueuses, comme dans «Chronique– Une rencontre qui peut tout changer», ou des histoires de survie à une maladie («Chronique de Lilia : j'étais condamné [sic] et pourtant on m'a sauvé [sic]» (<http://bit.ly/2gftp8O>)) ou à un événement dramatique («Moi, Valé, fille du chef de la mafia nord, j'ai été kidnappée–chronique» (<http://bit.ly/2g2QB6R>)). Les titres sont explicites et les histoires le plus souvent stéréotypées. Le succès d'une chronique se mesure au nombre de «J'aime» qu'elle récolte, qui peut grimper jusqu'à plus de 27 000 («Chronique d'une cendrillon promise à un prince de tess» (<http://bit.ly/2gYGLoD>)).

Comme dans le cas des *fan fictions*, une vraie communauté se forme autour des chroniques, avec ses codes (construction d'une page Facebook, titre explicitant le statut de chronique, importance des dialogues), son vocabulaire et ses coutumes (l'échange, le fait de remercier les fans pour leurs commentaires, les encouragements aux chroniqueuses, etc.). Cette communauté est en majorité constituée d'adolescentes ou de jeunes adultes pour qui Internet

devient le lieu d'un exutoire, un espace d'expression anonyme, détaché des proches, et où elles peuvent se confier, s'exprimer hors de tout jugement, au sein d'une communauté qui leur ressemble (Casilli, 2010).

3) Le Madeleine project

J'aurais pu évoquer également des romans Instagram comme celui de Caroline Calloway (<http://bit.ly/2g4SyTu>), mais je préfère m'en tenir à l'exemple de twittérature de Clara Beaudoux. Cette-dernière vit à Paris et trouve dans la cave de son nouvel appartement les affaires de Madeleine, l'ancienne locataire des lieux.

Le Madeleine project (<http://madeleineproject.fr>) repose sur des thématiques mémorielles à tendance pathétique et se construit sur quatre saisons. La première (2015) est consacrée aux archives personnelles remisées dans la cave de la vieille dame. Pour la seconde saison, qui débute le 8 février 2016, Beaudoux mettra le nez dehors pour partir à la rencontre de ceux qui ont connu Madeleine: son filleul, un couple d'anciens voisins, un commerçant. La troisième saison est pour sa part consacrée à la vie professionnelle de Madeleine, à la visite de Beaudoux à Bourges, ville natale de Madeleine, ainsi qu'à l'approfondissement des informations sur Loulou, son fiancé mort à la guerre. La quatrième saison, quant à elle, s'emploie à décrire la vie d'institutrice de Madeleine et à essayer de retrouver quelques-uns de ses anciens élèves.

La démarche de Beaudoux est transmédiate; elle se déploie parallèlement sur twitter, Facebook et Storify. Elle aussi intersémiotique: entre image et texte. Son parcours médiatico-littéraire résulte d'un travail efficace de détournement des fonctionnalités des réseaux à des fins narratives.

II - Le tournant paralittéraire de la littérature électronique

Toutes ces pratiques d'écriture numérique offrent une diffusion fragmentée et suivie, proche de celle des séries télévisées dont le succès ne se dément pas ces dernières années, elles-mêmes n'étant que l'avatar du format feuilletonesque apparu dès le XIX^e siècle.

Le roman-feuilleton, qui s'est développé dans les années 1830, semble en effet constituer une tendance majeure des pratiques d'écriture amateurs qui s'épanouissent sur le Web. Ce genre littéraire s'est propagé dès l'avènement de la presse écrite. Comme le roman-feuilleton, les écrits amateurs contemporains coïncident avec un moment charnière de l'évolution médiatique: les plateformes numériques, à l'instar des journaux du XIX^e siècle, offrent la possibilité d'une production massive de textes, permettant ainsi leur démocratisation, en même temps qu'ils influent résolument sur les formes narratives et leur réception.

Il faut également rappeler que le roman-feuilleton, parce qu'il ne peut manquer d'être considéré comme une forme littéraire féconde et créative qui transcende ses enjeux purement économiques, inaugure un trouble dans la vision romantique des belles-lettres qui distingue la «haute culture» (highbrow) de la «basse culture» (lowbrow). Et c'est en cela que les pratiques sérielles amateurs sur le Web peuvent être comparées sous bien des aspects au roman-feuilleton. La sérialité possède un impact décisif sur chacune des étapes, allant de la création à la consommation du récit, mais elle est également à l'origine d'une esthétique singulière qui va à l'encontre des contraintes de légitimation (Aubry, 2009). Ainsi, et à titre d'exemple, dans les chroniques sur Facebook comme dans les fan fictions, le ton des textes produits est souvent oralisé, d'abord parce que l'on retrouve beaucoup de dialogues, mais aussi parce que certains auteurs emploient un langage très familier ou a contrario maladroitement ampoulé. Il faut aussi souligner que les fautes d'orthographe et de grammaire sont légion: lire ces chroniques ou fan fictions est une épreuve pour qui accorde quelque importance à l'emploi du conditionnel, à l'accord des participes passés ou à la concordance des temps. Si l'on est loin d'une écriture

proustienne, l'attention à la narration, le ménagement d'effets de suspens entre les publications, ainsi que l'alternance entre récits et dialogues témoignent d'une vraie construction diégétique qui, si elle tient plus du scénario de *soap opera* ou de *sitcom*, n'enlève rien au désir d'écriture prégnant et sincère manifesté par ces jeunes chroniqueuses comme par les auteurs de fan fiction. Leurs productions sont littéraires par fiction comme par diction (Genette, 2003) et numériques de par leur support de diffusion; je préciserais de plus qu'elles sont hypermédiatiques, puisque toutes mêlent textes, images, vidéos, musiques et hyperliens.

Sur le plan créatif, le roman-feuilleton du XIX^e siècle est à l'origine du développement de nombreux sous-genres populaires, comme les romans de mœurs, de cape et d'épée et sentimentaux, que l'on retrouve aussi dans les productions amateurs sur le Web, avec d'autres qui lui sont propres: *chick lit*, science-fiction, thriller – tous des sous-genres que d'aucuns relèguent au domaine de la «paralittérature», de la «littérature industrielle», du «mauvais genre» ou du «récit de grande consommation», en somme de la littérature populaire. Celle-là même fleurit dans toutes les productions amateurs sur le Web, qui forment de ce fait un vivier incomparable pour les éditeurs contemporains à la recherche des prochains succès commerciaux, parmi lesquels la paralittérature règne en maître incontestable.

La littérature numérique, dans cette troisième ère, effectue ainsi à l'image de ce que produisit le roman feuilleton au XIX^e siècle, son tournant paralittéraire. Comme la littérature populaire naissait à «la fin de l'Ancien Régime avec l'explosion du genre romanesque, le progrès de l'alphabétisation et la multiplication des cabinets de lecture [...]» (Huybrechts, 2014), la paralittérature électronique naît du développement et de la multiplication des réseaux sociaux, de la maîtrise des outils numériques des *digital natives*, comme de leur simplification, entraînant la construction de communautés partageant leurs écrits, leurs lectures et leurs appétences littéraires.

En 1970, Jean Tortel remarquait que «l'espace littéraire» constituait «un petit îlot isolé parmi la masse énorme de l'écriture» (Tortel, 1910, p.ii); la littérature numérique, telle que l'entendent les institutions actuelles, ne serait, dès lors, qu'un îlot parmi la masse des productions numériques écrites, un îlot dont les contenus ne recourent ni les écrits les plus populaires, ni les plus lus.

III - La littérature électronique, un tigre de papier?

À sa description de la troisième génération de littérature électronique, Flores ajoute: «This generation leaves behind book and open Web publishing paradigms and embraces new funding models, such as crowdfunding and software distribution platforms.» (Flores, 2018) Or, selon l'étude que j'ai effectuée des pratiques de littérature électronique amateurs, les seuls moyens de financement offerts aux auteurs sont ceux proposés par les plateformes d'autoédition comme Atramenta (<http://www.atramenta.net>) ou Bookonlive (<https://www.bookonlive.com>), qui génèrent des revenus anecdotiques, et ceux de la commercialisation d'une édition papier.

1) *Success story* numérique et best-seller papier

Les plus populaires des productions amateurs sur le Web sont parfois publiées en livre papier. C'est le cas de Nargesse Bibimoune et de sa chronique intitulée «Dans la peau d'un Thug» (<http://bit.ly/2h22azO>), qui est apparue sur Facebook à partir de 2011. Elle y narre le quotidien de Youssef, un voyou des cités mal dans sa peau dont le meilleur ami vient de mourir brutalement. Obtenant chaque jour plus de lecteurs, jusqu'à atteindre des milliers de fans, l'étudiante en sciences politiques à Lyon finit par être repérée par Is Edition, qui publie à compte d'éditeur *Dans la peau d'un Thug* au sein de sa collection «Graines d'écrivains». C'est le cas aussi de Clara Beaudoux, qui a vu le *Madeleine project* publié en livre aux Éditions du sous-sol en 2016, puis en 2017 en version poche, et traduit vers l'anglais pour New Vessel Press.

Pour les écrivaines numériques amateurs, la transformation de leur travail d'écriture fragmentaire sous la forme d'un livre apparaît comme un aboutissement, une sorte de consécration de la dimension littéraire de leur œuvre qui se joue tout entière dans l'aura indéniable que porte encore aujourd'hui le livre et ce, au détriment du dispositif numérique initial qui était pourtant partie intégrante de leur création. Malgré sa mort mille fois annoncée, le livre conserve donc sa dimension sacrée, telle qu'elle avait été affirmée au début du christianisme (Johannot, 1994). Le livre permet de consacrer un discours, et c'est sans doute en partie pour cela que les amateurs semblent tenir à faire aboutir leurs expériences sur le Net dans une publication, pour ainsi corroborer l'adage mallarméen selon lequel «Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre» (Mallarmé, 2003: 22). Les écrits sur les réseaux sociaux n'apparaissent alors que comme un banc d'essai, un travail préparatoire, un test avant la publication finale, «le brouillon d'écran et l'épreuve d'imprimante», pour reprendre les propos d'Emmanuel Souchier (1996: 119).

Ce «devenir livre» dissout également l'appartenance à la littérature électronique de leurs œuvres selon la définition qu'on en a donné en introduction, laquelle soulignait leur caractéristique numérique. Face à ce constat, nous sommes en droit de nous demander si la littérature électronique de troisième génération ne serait, en fait, qu'un tigre de papier.

2) Des questions économiques

La viabilité économique de cette littérature numérique semble totalement dépendante du passage au papier qui convertit l'autorité, née en contexte numérique, en vente de livres et en un statut de *best-seller*. Comme le remarque Flores:

[...] while second generation works are currently more sophisticated, complex, and aligned with academia, the third generation will produce the first massively successful works because they operate in platforms with large audiences that need little to no training to reading them. So while second generation works will continue to attract critical acclaim with limited audiences, it is the third generation that will produce the field's first #1 hit. (Flores, 2018)

Si l'on en croit les exemples de *Fifty Shades of Grey* – initialement une fan fiction publiée sur Internet –, et ses 125 millions d'exemplaires, traduit en 52 langues et adapté en film en 2015, ou même *d'After* d'Anna Todd – égérie de Wattpad dont le premier tome de sa fan fiction écrite sur téléphone portable s'est vendu à plus 15 millions d'exemplaires –, la littérature électronique aura déjà produit ses best-sellers. Mais à aucun moment ces textes n'auront été présentés comme appartenant à la littérature numérique; à peine quelques journalistes auront signalé, à titre anecdotique ou pittoresque, leur origine numérique. Cette troisième génération de la littérature électronique est ainsi potentiellement l'occasion d'une récupération commerciale où se rejouent les schémas économiques de la littérature de masse.

La troisième génération de la littérature électronique reprend également à son compte la tension que nous retrouvons depuis des décennies dans les débats autour de la paralittérature, en suivant ses logiques d'exclusion et de dévaluation. Rappelons en utilisant le vocabulaire de Marc Angenot (2013) que c'est au XIX^e siècle que commencent à s'opposer les régimes de production de la littérature industrielle et celle de la littérature dite «élitaire». Il s'agit alors de reprendre avec Huybrecht la distinction effectuée par Bourdieu (1971, 1992), en lien avec un processus d'autonomisation de la création artistique, entre deux ordres de production:

Le champ de production restreinte d'une part, rigoureusement tourné vers l'accumulation du profit symbolique et hiérarchisé par un principe de reconnaissance mutuelle ; le champ de grande production de l'autre, quant à lui soumis à l'impératif économique, diffusant dès lors des biens ajustés à une demande préexistante et voués à une rapide obsolescence (Huybrecht, 2014)

Les productions amateurs ne font dès lors pas exception aux mécanismes de la distinction chers à Pierre Bourdieu; il y aurait désormais une littérature numérique populaire, issue de pratiques paralittéraires et essentiellement produite par des écrivains amateurs, et une littérature numérique élitare, celles qui obtient les prix ELO et qui est étudiée par les chercheurs. Dans

son étude sur l'écriture numérique et les communautés d'écrivains, Anne-Marie Petitjean analysait «l'école de François Bon» et notait comment se construit au sein de cette communauté le statut d'auteur numérique:

Constatons qu'ici encore, c'est l'appréciation des partenaires de la communauté qui assure la valeur des écrits produits et un ensemble de signes sociaux afférents déterminant le statut d'auteur numérique. L'autonomie du champ littéraire, acquise au XIX^e siècle par d'autres moyens, a tendance à se réinventer par les moyens contemporains de la communication numérique, en jouant pareillement sur le discours d'initiés. On assisterait ainsi à l'émergence, depuis une dizaine d'années, d'un groupe d'artistes indépendants établissant ses codes et ses règles de fonctionnement, déterminant autorité et légitimité en son sein et apte à accentuer le clivage entre production de masse, soumise à la loi économique, et production lettrée, cultivée, maîtrisée par un code commun tentant d'échapper au marché et constituant une nouvelle «cléricature», se lisant et se commentant en cercle restreint. (Petitjean, 2013: 6)

Conclusion

Comme le notait Alexandra Molotkow dans un article du *New York Times*: « Populism is the new model of cool; elitists, [...] are the new squares» (2012). Alors cool ou ringard? Populiste ou élitiste? Les productions de littérature électronique amateurs rejouent ainsi le duel entre une légitimité esthétique et une légitimité industrielle, lesquelles ne peuvent pas, on le sait, s'opposer si facilement. Il existe en effet tout un spectre entre cette littérature idéale, à la langue soignée, d'un genre noble, savamment composée, produite par un auteur légitimé, et une littérature de masse, destinée uniquement à satisfaire les attentes du public, au contenu standardisé et créée seulement dans un souci de rentabilité. C'est dans ce même spectre que doivent être inscrites les pratiques d'écriture électronique amateurs de troisième génération.

Bibliographie

- Angenot, Marc. *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*. Paris: Honoré Champion, 2013.
- Aubry, Danielle. *Du Roman-feuilleton à la série télévisuelle: pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne: Peter Lang, 2006.
- Bouchardon, Serge. *La Valeur heuristique de la littérature numérique*. Paris: Hermann, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Casilli, Antonio. *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité?*. La Couleur des idées, French Kindle Edition, 2010.
- Flores, Leonardo. "Third generation Electronic literature". Résumé de communication pour le colloque ELO2018 Mind The Gap!, Montréal, 2018, en ligne: <https://sites.grenadine.uqam.ca/sites/nt2/en/elo2018/schedule/504/Third+Generation+Electronic+Literature>, consulté le 2 avril 2019.
- Flores, Leonardo. "Third generation Electronic literature". *Electronic Book Review*, 7 avril 2019, en ligne: <http://electronicbookreview.com/author/496/>, consulté le 8 avril 2019.
- Genette, Gérard. « Fiction ou diction ». *Poétique* 2003/2 (n° 134), 2003: 131-139.
- Guilet, Anaïs. *Pour une littérature cyborg: l'hybridation médiatique du texte littéraire*. Thèse de doctorat, Université de Poitiers et UQAM, 2013, en ligne: <http://www.archipel.uqam.ca/6010/>, consulté le 2 avril 2019.
- Hayles, N. Katherine. *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1999.
- Hayles, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge (Mass.); Londres: MIT Press, 2002.
- Hayles, N. Katherine. "Electronic literature: what is it?". 2007, en ligne: <https://eliterature.org/pad/elp.html>, consulté le 2 avril 2019.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. Notre Dame (Ind.): University of Notre Dame, 2008.
- Huybrechts, Florence. «Paralittérature(s)». In Glinoyer, A. et Saint-Amand, D. (dir.). *Le Lexique socius*, 2014, en ligne: <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/51-paralittérature-s>, consulté le 2 avril 2019.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York, Londres: Routledge, 1992.

- Jenkins, Henry (2008). «La filk et la construction sociale de la communauté de fans de science-fiction». In H. Glévarec, E. Macé et E. Maigret (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*. Paris: Armand Colin / INA.
- Johannot, Yvonne. *Tourner la page: livre, rites et symboles*, 2^e édition. Paris: Jérôme Million, 1994 [1988].
- Landow, George P. (éd.). *Hyper/Text/Theory*. Baltimore; Londres: The John Hopkins University Press, 1994.
- Landow, George P.. *Hypertext 2.0: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore (Maryl.); Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Limare, Sophie; Gerard, Annick; Guilet, Anaïs. *Tous artistes! Les pratiques (ré)créatives du Web*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2017.
- Mallarmé, Stéphane. «Le Livre, instrument spirituel», *Œuvres complètes. II*. Édition préparée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.
- Molotkow, Aleksandra. «Why the Old-School Music Snob Is The Least Cool Kid on Twitter». *New York Times*, 6 avril 2012, en ligne: <http://nyti.ms/2gHGKai>, consulté le 13 décembre 2016.
- Petitjean, Anne-Marie. «Web littérature et communauté d'écrivains: à l'école de François Bon». *Communauté (s) en francophonie*, 35 (1), 2012, en ligne: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01896072/document>, consulté le 13 décembre 2018.
- Saemmer, Alexandra. *Matières textuelles sur support numérique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 2007.
- Saemmer, Alexandra. *Rhétorique du texte numérique*. Paris: Presses de l'ENSSIB, 2015.
- Salmon, Christian. *Storytelling: La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris: La Découverte, 2008.
- Souchier, Emmanuël. «L'écrit d'écran, pratiques d'écriture et informatique», *Communication et langages*, n° 107, 1996.
- Tortel, Jean. «Qu'est-ce que la paralittérature?». In Arnaud, N., Lacassin, F. et Tortel, J. (dir.). *Entretiens sur la paralittérature*. Paris: Plon, 1970.