



Les masters en Creative Writing dans les universités américaines : quel apport pour la didactique de l'écriture littéraire ?

Amarie (anne-Marie) Petitjean

► To cite this version:

Amarie (anne-Marie) Petitjean. Les masters en Creative Writing dans les universités américaines : quel apport pour la didactique de l'écriture littéraire ?. 12èmes Rencontres des chercheurs en didactique de la littérature, 2011, Rabat, Maroc. hal-02366998

HAL Id: hal-02366998

<https://hal.science/hal-02366998v1>

Submitted on 17 Nov 2019

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.

Les masters en *Creative Writing* dans les universités américaines : quel apport pour la didactique de l'écriture littéraire ?

AMarie PETITJEAN
Université de Cergy-Pontoise

[Communication prononcée le 8 avril 2011,
dans le cadre des 12èmes Rencontres des chercheurs en didactique de la littérature,
Université Mohammed V - Souissi, Rabat, Maroc]

L'engouement pour les cursus en *Creative Writing* dans les établissements d'enseignement supérieur aux Etats-Unis ne connaît pas d'équivalent en France. Il se présente comme un véritable phénomène de société, régulièrement interrogé dans la presse¹, et faisant des émules à travers le monde². Les ateliers d'écriture, bien connus des milieux associatifs en France, depuis les années 1960 (Rossignol, 1996 ; Lafont-Terranova, 2009), ne sont entrés à l'Université qu'épisodiquement ou sont restés localisés, comme l'a montré le colloque sur « *Les pratiques d'écriture littéraire à l'Université* » qui s'est tenu en décembre 2010 à l'Université de Cergy-Pontoise. Des initiatives comme celles d'Anne Roche et du groupe d'Aix qui ont fait florès depuis 1968 dans le sud-est de la France se heurtaient déjà au poids imposant de la tradition universitaire française privilégiant l'approche du texte littéraire par la lecture et sollicitant le commentaire. Il s'avère que des facteurs structurels, comme « le Plan Licence » ou l'intégration des IUFM dans les universités, et les facteurs scientifiques qui donnent à la recherche en didactique de l'écriture littéraire la vitalité qu'on lui connaît³ changent aujourd'hui la donne et encouragent la naissance de nouvelles propositions de formation des étudiants privilégiant l'entrée dans le littéraire par la pratique active de l'écriture. Une enquête est en cours au Centre de Recherche Textes et Francophonie pour recenser les ateliers d'écriture inscrits au programme des licences et masters des universités françaises.

Dans un tel contexte, on peut s'étonner que ne soit pas davantage interrogé le dispositif universitaire américain, souvent évoqué, jamais décrit dans sa spécificité et comparé aux pratiques effectives en France⁴. Mais peut-on l'envisager comme cadre didactique résistant à l'analyse ? En m'attachant à la description de ce dispositif universitaire particulier et de ses assises théoriques, je souhaiterais évaluer ici les points de résistance à contourner nécessairement si l'on veut mesurer les représentations du littéraire construites par

¹ Cf. par exemple, "Show or Tell", Louis Menand, *The New Yorker*, 8 juin 2009, ou "The new face of the Creative Writing MFA", Seth Abramson, *The Huffington Post*, 22 janvier 2011.

² Cf. l'initiative du Professeur Graeme Harper de fonder un réseau des « universités créatives » : <http://www.creativeuniversities.com/>

³ Cf. colloque sur les ateliers d'écriture littéraire, organisé à Cerisy-la-Salle par Claudiette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, en juillet 2011 ; *Recherches & Travaux*, n°73, « écriture d'invention et ateliers d'écriture, 2008 ; *Le Français aujourd'hui*, n°153, « enseigner l'écriture littéraire, 2006 ; *Pratiques*, n°127-128, « l'écriture d'invention », 2005...

⁴ Cf. « Atelier de réécriture et critique littéraire en acte à l'université », Violaine Houdart-Mérot, *Journal français de Psychiatrie*, n°31, 2007.

ce biais chez les étudiants et le développement de compétences scripturales, à même de nourrir des compétences professionnelles.

Tout d'abord, le *Creative Writing* peut-il s'entendre comme une discipline ? Les départements d'anglais des universités et *colleges* privés et publics aux Etats-Unis intègrent des cours de *Creative Writing* dans leur large majorité ; ils le font selon des politiques distinctes d'un établissement à l'autre, depuis la constitution de masters particuliers côtoyant les autres arts et construits selon le principe du studio d'artiste, sous l'appellation de *Master of Fine Arts in Creative Writing (MFA)*, jusqu'aux cours optionnels dans les programmes qui conduisent au diplôme de *Bachelor of Arts* (l'équivalent de notre licence) ou au *Master of Arts (MA) minor in Creative Writing*, selon une pondération de crédits soucieuse d'un équilibre avec les cours académiques. Les cours de Littérature académiques et les cours de *Creative Writing* sont en effet posés comme profondément distincts, voire opposés, alors même qu'ils font partie des mêmes départements universitaires. Le recensement que j'ai entrepris et qui s'appuie à la fois sur les descriptifs publiés par les universités et les déclarations de professeurs interrogés dans le cadre d'une enquête personnelle manifeste le caractère incontournable de leur alliance dans une formation littéraire. David Milofsky, professeur de *Creative Writing* à la *Colorado State University*, explique l'évidence de cette offre en termes de victoire définitivement acquise : « Avant les années 1970, le *Creative Writing* n'était pas vraiment enseigné comme une discipline professionnelle ni n'était considéré comme respectable dans les bonnes universités. Un vrai combat a eu lieu durant cette époque pour légitimer ce que nous faisons comme étant d'un niveau intellectuel égal à ce que faisaient les universitaires, naturellement réticents à abandonner leur privilège. A présent, cependant, les poèmes et fictions sont sur un pied d'égalité avec les articles et ouvrages universitaires quand des décisions sont prises avec soin en matière d'embauche, de promotion ou de titularisation : je pense donc que nous avons tout à fait gagné.⁵ » Enseignement mené par les écrivains et conduisant à la production de formes d'écriture isotopes à la Littérature, le *Creative Writing* s'appréhende donc aujourd'hui, dans l'architecture des programmes universitaires, comme une discipline distincte intégrée comme telle dans les départements d'anglais. Le tableau d'une logique concurrentielle très présent dans les déclarations des professeurs américains peut s'entendre culturellement comme teinté d'émulation positive. Son inscription dans les cursus étudiants n'a pas été sans soubresauts dans une histoire déjà longue que rapporte D. G. Myers dans *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*. Elle a épousé l'histoire de la constitution des départements d'anglais, depuis l'abandon des humanités classiques, après 1900 et l'invention des cours de composition, initiés par Barrett Wendell à l'Université d'Harvard et nourris des idées de l'éducation progressive de John Dewey à partir de 1925. Lorsque Norman Foerster, partisan du *New Humanism*, devient directeur en 1930 de la *School of Letters* de l'Université d'Iowa, il cherche bien à réduire un écart qui se creuse entre perspectives critiques et esthétiques. S'ensuivra pourtant la naissance du célèbre *Iowa Writers' Workshop* de Paul Engle en 1942 qui entérine un dispositif universitaire posé dans sa différence aux pratiques académiques. Les écrivains, en tant que corps professionnel distinct, ont pris pied dans l'université et leur enseignement d'un art qu'ils maîtrisent acquiert la légitimité de parcours diplômants. La différence entre l'appréhension de la Littérature comme pratique artistique ou comme objet d'un discours critique établi sur un savoir théorisé se radicalise dans les années 1950, comme

⁵ "Prior to the Seventies, creative writing wasn't really taught as a professional discipline nor was it respectable in good universities. There was quite a battle during that time to legitimize what we do as being on an equal intellectual level with scholars, who were understandably reluctant to give up the advantage. Now, however, poems and stories have equal footing with scholarly articles and books when decisions are made with regard to hiring, promotion and tenure, so I guess we've gained quite a lot." [traduction personnelle].

en témoigne l'anecdote souvent rapportée de l'opposition de Jakobson à la candidature de Nabokov comme professeur à Harvard. Notons que l'aura de Nabokov sur les études littéraires à présent dispensées à Harvard apparaît comme un pied de nez de l'histoire, et peut-être comme la réduction d'un malentendu pour un auteur que ne rebutaient pas la taxinomie et la prétention scientifique⁶. Le nombre sans cesse croissant de masters et doctorats en *Creative Writing*, d'une douzaine en 1950 et moins d'une centaine en 1970 à plus de huit cents aujourd'hui⁷, entérine l'évidence de la légitimité de tels programmes dans le parcours des étudiants, mais ne masque pas leur place à part dans les parcours de Lettres.

Des critères historiques et sociologiques permettent donc d'identifier le *Creative Writing* comme une branche bien identifiée des études universitaires aux Etats-Unis, mais peut-on pour autant distinguer un corps de savoirs enseignés, des connaissances déclaratives ou procédurales propres qui rendent possible la saisie d'une transposition didactique caractérisables ? La distinction marquée entre les deux types de cours portant sur le même objet, la Littérature, à l'intérieur des mêmes départements universitaires, repose traditionnellement sur le refus de la théorisation pour le *Creative Writing* contrairement aux cours académiques. La puissante AWP (*The Association of Writers & Writing programs*) qui tient un guide officiel des programmes d'écriture et organise en secteur professionnel reconnu la catégorie des écrivains-enseignants, est la première à écarter les demandes de plus en plus audibles de théorisation des savoirs enseignés. Le parti-pris est celui des artistes sur les critiques littéraires, selon une approche qui revendique sa distinction. Au-delà des affirmations de principe, peut-on discerner dans l'objet de l'enseignement un *distinguo* essentiel entre cours académiques de Littérature et ateliers de *Creative Writing* ?

Il convient de préciser que les ateliers n'ont pas tous pour objet l'écriture fictionnelle. L'écriture biographique ou journalistique est particulièrement bien représentée, sous l'étiquette *nonfiction*. De plus en plus de programmes initient des écritures en prise sur le réel dans une optique d'éducation citoyenne, comme à l'Université d'Etat d'Iowa dans un master *Creative Writing and Environment* au cours duquel l'étudiant produit un écrit documentaire (sous une forme libre : journal, photos, video, blog, enregistrement audio, sketches, peintures, etc) associé à un écrit littéraire (25 pages de prose ou 10 poèmes), à partir d'un stage qui puisse fournir une expérience fondatrice. D'autres formes de passerelles entre les genres tendent à redéfinir les contours de l'objet littéraire dans une visée heuristique qui se veut celle de la création contemporaine. A l'intérieur même d'un genre comme la poésie, l'étudiant peut être amené vers des formes performatives associant la poésie aux autres arts. Dans le *MFA in creative writing* de la *Hollins University*, en Virginie, deux approches sont proposées pour l'écriture poétique, intitulées « *Poetry in Performance* » et « *Poetry Writing as the Imagination of Reality* ». De nombreux programmes comptent des ateliers de *short story* et également d'écriture de scénarios, selon des repères culturels bien établis, si bien que l'on est amené à remarquer la formalisation depuis les origines du *Creative Writing* d'une littérature nationale, voire locale, certains Etats n'hésitant pas à marquer une préférence pour une littérature folklorique ou de proximité. La Littérature comme savoir de référence s'avère donc ne pas avoir forcément la même délimitation dans les cours académiques, moins férus d'écritures contemporaines et attachés à la division en genres, en époques et en pays d'origine.

D'autre part, il revient d'analyser ce que l'identité de l'enseignant comme écrivain patenté change au contrat didactique. Chaque département fonde en effet la présentation de ses programmes en *Creative Writing* sur la qualité des publications littéraires de ses

⁶ Cf. *The Harvard Crimson*, 17 février 2011, "Poetics of Taxonomy: Nabokov's Butterflies", Beth E. Braiterman et Rebecca F. Elliott.

⁷ 822 dont 37 conduisent à l'obtention d'un doctorat, selon Louis Menand, *Show or Tell*, art. cit.

⁸ selon le concept élaboré par Y. Chevallard, 1985.

« écrivains qui enseignent » selon une formule récurrente. Les étudiants qui postulent aux masters en *Creative Writing* ne seront pas tous acceptés⁹ et orientent leur choix selon des critères en large partie extérieurs au système universitaire. Le guide annuel de l'AWP ou les classements opérés par des revues comme *Poets & Writers* ou *US News & World Report magazine* y participent, et encore plus la renommée acquise par les prix littéraires. A cette assurance de s'inscrire dans une formation d'écrivains conduite par des écrivains, il convient de confronter la réalité des parcours professionnels. Les conditions d'insertion des écrivains dans le monde universitaire ne sont pas aujourd'hui les mêmes que lorsque la *GI Bill*¹⁰ favorisait l'accueil des correspondants de guerre ou que l'expansion notoire du nombre d'étudiants en 1970 sollicitait la contribution de professionnels de l'édition. Les professeurs de *Creative Writing* sont-ils aujourd'hui diplômés de l'Université ? Sur un échantillon de 80 enseignants en *Creative Writing* exerçant dans 15 universités référencées par le guide des programmes de l'AWP, j'ai recensé 80 % de professeurs ou d'assistants déclarant sur leurs fiches nominatives accessibles aux étudiants des diplômes de niveau master ou doctorat. La mise en valeur d'une carrière d'écrivain s'ajoute désormais sans concurrence apparente au parcours universitaire, même si l'on peut remarquer la politique de certains départements refusant d'inscrire dans les CV d'autres indications que celles des publications et des prix littéraires, comme c'est le cas pour l'Université d'Harvard. Parmi les enseignants recensés, 45% détiennent un diplôme de doctorat (*PhD*). Parmi les enseignants de moins de quarante ans, le *PhD* est la norme. Les étudiants s'inscrivent donc dans ces parcours universitaires en étant informés de la reconnaissance à la fois universitaire et auctoriale acquise par leurs enseignants. D'autre part, les étudiants ne peuvent eux-mêmes tous ambitionner une carrière d'écrivain¹¹. William Tremblay, professeur à la *Colorado State University* explique en réponse à ma demande sur l'importance d'inscrire le *Creative Writing* dans la formation des étudiants: "Pour ceux qui cherchent une carrière dans les lettres, ou qui veulent enseigner dans le supérieur, le MFA est extrêmement important car considéré comme le degré « terminal » qui qualifie l'étudiant pour les fonctions d'enseignant, d'éditeur ou d'auteur. Beaucoup d'étudiants cependant ne vont pas vers l'enseignement ou l'édition. Quelques-uns deviennent avocats, professionnels de la communication, travaillent pour des entreprises à but lucratif ou non, sont employés par des théâtres, par l'industrie cinématographique, et vont vers une foule d'autres métiers.¹² ». Ce que D.G. Myers appelle « the mystique of professionalism¹³ » agit donc bien comme l'élément d'un cadrage didactique. Le contrat tacite n'est pas celui d'une garantie d'emploi ou de qualification, mais d'un développement de compétences littéraires et artistiques, à cristalliser par la suite en productions susceptibles de modeler un avenir professionnel. Seth Abramson s'attache, dans un article récent, à remettre à sa juste place le MFA en *Creative Writing* qu'il décrit comme un diplôme artistique non-professionnel, destiné à n'assurer ni emploi d'enseignant à temps plein, s'il n'est assorti de publications littéraires,

⁹ Une candidature sur quatre est acceptée en moyenne, selon un principe de sélection draconien. Cf. l'article de Seth Abramson, *The Huffington Post*, 22 janvier 2011.

¹⁰ loi fédérale favorisant en 1944 les études des soldats démobilisés.

¹¹ Ted Genoways, rédacteur du magazine *Virginia Quarterly Review* de l'Université de Virginie, a calculé que si les 822 programmes recensés ne diplôment « ne serait-ce que 5 ou 10 étudiants par an, alors ils vont ensemble produire quelques 60 000 nouveaux écrivains dans les dix prochaines années. », « The death of fiction ? », *Mother Jones*, janvier/février 2010.

¹² "For those who seek a career in the writing professions or who want to teach at the college and university level it is extremely important in that the MFA is considered a "terminal" degree that qualifies a graduate for teaching, editing, and writing positions. Many students however do not go into teaching or editing. Some of them become lawyers, communications professionals, work for profit or non-profit organizations, get involved in theatre, the motion picture industry, and a host of other lines of work". [traduction personnelle]

¹³ op. cit., p.168.

ni passe-droit pour entrer dans le réseau éditorial¹⁴. Interrogés lors de mon enquête sur la manière dont ils se présentent à leurs étudiants, les professeurs affirment tous se présenter comme écrivains, mais volontiers expliquer leur rôle au cours de l'atelier comme celui de l'éditeur ou du correcteur de manuscrits. Ils nuancent parfois leur réponse en fonction de critères pédagogiques, comme dans cette réponse de Jay Boyer, de l'Arizona State University : « Dans les cours de niveau supérieur, je me présente comme le rédacteur et lecteur le plus chevronné de l'assistance ; dans les cours de 1^{er} cycle, je suis bien davantage le professeur, qui a le premier et le dernier mot selon une visée pédagogique ».

Les exigences des établissements en matière d'alignement des crédits pour l'obtention d'un même niveau de diplôme participent également à la modélisation du cadrage pédagogique. Mon enquête confirme l'évaluation des travaux. Certains professeurs précisent prendre en compte dans leur évaluation les phases de réécriture et l'implication de l'étudiant dans les débats. Le Professeur William Tremblay fait entendre dans son mode d'évaluation une perspective formative, en tant que sollicitation « à mieux articuler leur travail (en particulier « expérimental ») et leurs ambitions esthétiques ». Il ajoute : « Les étudiants doivent soumettre un portfolio à la fin du semestre dans lequel ils insèrent leurs premiers jets, les jets qu'ils soumettent au groupe lors de l'atelier et les révisions qu'ils ont opérées de manière à ce que l'évolution du poème ou de la série de poèmes soit évidente¹⁵ ». Les ouvrages fictionnels (roman, recueil de poèmes, autobiographie...) sont acceptés par les universités comme mémoires de fin d'études depuis 1931, date à laquelle l'Université d'Iowa a attribué un diplôme de *master of arts* à Mary Roberts pour son recueil de poèmes¹⁶. Depuis, les productions des ateliers sont non seulement l'objet d'une évaluation répondant au système de notation universitaire, mais participent à la vie culturelle foisonnante des campus, par le biais des magazines littéraires universitaires et des lectures publiques et rencontres d'écrivains.

D'une manière générale, la description de modalités de mise en œuvre du dispositif ne pose pas problème aux professeurs interrogés, contrairement aux soupçons d'impressionnisme pédagogique suggérés par les détracteurs du *Creative Writing*. L'écriture préalable ou non à l'atelier, les inducteurs éventuels, la nature des interventions orales du groupe, la place des remarques de l'écrivain-professeur ou encore la régularité des séances et la disposition spatiale des participants : les variables sont pointées précisément et présentées comme telles par rapport à un modèle défini par la tradition. David Milofsky, professeur à la Colorado State University, précise en réponse à mon enquête : « Les enseignants appliquent diversement le modèle, mais en général les étudiants soumettent leur travail avant la classe, tous les participants lisent les textes avant la séance, puis l'enseignant mène une discussion générale sur les forces et les faiblesses du texte soumis à considération¹⁷. » Le souffle de l'éducation progressive, sous l'égide de William Hughes Mearns dont D.G. Myers fait le véritable créateur du *Creative Writing*¹⁸, peut sans doute s'entendre dans cette description de son mode d'application du modèle par Kenneth McClane, de la Cornell University : « Les cours de

¹⁴ "The MFA is, at base, a non-professional, largely-unmarketable art-school degree that can't get anyone a full-time teaching job (at least not in the absence of significant in-genre publications) and is not designed to "network" graduates into magazine or book publications. The myth that poets and writers attend MFA programs to "professionalize" themselves -- to get "credentialed" -- has been proven false", Seth Abramson, article du *Huffington Post* du 22 janvier 2010.

¹⁵ "Students are asked to submit a portfolio at the semester's end in which they include their first drafts, the drafts they submit to the workshop, and the revisions they've made on those drafts so that the process of the evolution of a poem or series of poems is evident".

¹⁶ cf. Wilbers, Stephen, *The Iowa Writer's Workshop*, University of Iowa Press, 1980, p.57.

¹⁷ "Teachers vary in the way they apply this model, but in general students submit work before a class, everyone in the class reads the material before the class and then the teacher leads a general discussion of the strengths and weaknesses of the piece under consideration." [traduction personnelle].

¹⁸ D.G. Myers, op. cit., p.101.

Creative Writing doivent créer un climat dans lequel les étudiants se sentent en sécurité pour être créatifs. Parce que les étudiants prennent souvent des risques, la classe doit faire tous les efforts possibles pour célébrer le sens esthétique de tous et chacun des auteurs. Cela ne veut pas dire que nous ne devons pas être critiques, mais que nous devons nous évertuer à être dans l'empathie. Même de bons auteurs produisent de mauvais poèmes.¹⁹».

Le guide annuel de l'AWP tout en définissant un modèle fondé sur la connaissance des œuvres du passé et du présent, sur le travail de réécriture et sur les débats oraux en petit groupe à propos des forces et des faiblesses du texte, pointe en premier lieu la liberté fondamentale d'appropriation du modèle par l'écrivain-professeur²⁰. La possibilité de dépasser l'idée d'un simple savoir-faire pratique transmis par la tradition est interrogée dans l'ouvrage collectif dirigé par Kelly Ritter et Stephanie Vanderslice, *Can it really be taught?*²¹. Contrairement aux cours académiques de Littérature, mais aussi aux cours de composition que l'on trouve en début d'études supérieures, les cours de *Creative Writing* refuse un adossement à la recherche universitaire et ne sollicite pas d'études fiables sur les performances de ses participants. Aussi la *Composition Theory* dont le champ de recherches est l'écrit dans le supérieur ne se réfère-t-il que sporadiquement au *Creative Writing*²² et la *Creativity Research* conduit-elle des études comparatives sur les techniques de créativité en se référant parfois au *Creative Writing*, mais au nom de la recherche en Psychologie²³.

Le cadre théorique n'apparaît pas préalable au dispositif pédagogique dans le cas du *Creative Writing*. Nous pouvons même reconnaître que le parti pris artistique sur l'ambition scientifique freine l'acceptation d'études de terrain et rend difficile la caractérisation des partis pris didactiques. Il n'y a pourtant aucun risque à prendre au sérieux ces pratiques menées de longue date selon un dispositif établi et interprété avec des variables dans d'autres pays²⁴. Non seulement, la fiabilité de l'enseignement conduit est garantie par la transmission au cours du siècle passé d'une tradition balisée par la structure universitaire, mais de plus il s'agit d'un cadrage didactique nourri historiquement de principes éducatifs attentifs au sujet apprenant. Il déporte son attention du produit abouti au processus de création, concentre et en quelque sorte scénographie l'enchaînement des étapes de construction de l'œuvre, confère à la réception collective une place déterminante. L'écrivain-professeur est placé dans la position de l'expert, selon une identité professionnelle créée par le *Creative Writing* lui-même, emblématique de l'histoire indissolublement liée du monde universitaire et du monde littéraire aux États-Unis.

Bibliographie sélective :

¹⁹ «Creative writing courses must be environments where students feel safe to be creative. Since students often take risks, the class must make every effort to celebrate each and every writer's sense of aesthetics. That doesn't mean that we should not be critical, but we must always strive to be empathetic. Even good writers produce bad poems.» [traduction personnelle].

²⁰ « One writing program may differ greatly from the next, even if both programs offer the same degree », *AWP's Guide to Writing Programs*, introduction, D.W. Fenza, executive director. [traduction personnelle].

²¹ *Can it really be taught?: resisting lore in creative writing pedagogy*, Kelly Ritter, Stephanie Vanderslice, Boynton/Cook Heinemann, 2007.

²² *Ecrire à l'université, analyse comparée en France et aux Etats-Unis*, Christiane Donahue, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 65.

²³ Cf. Kaufman, James C., Baer, John, Cole, Jason C. and Sexton, Janel D. (2008) "A Comparison of Expert and Nonexpert Raters Using the Consensual Assessment Technique", *Creativity Research Journal*, n° 171-178, 2008.

²⁴ Cf. par exemple les ateliers d'écriture d'Alain Beaulieu à l'Université Laval.

- Donahue, Christiane, *Ecrire à l'université, analyse comparée en France et aux Etats-Unis*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Fenza, D.W. (dir.), *The AWP Official Guide to Writing Programs*, Paradise, Calif., Dust Books - URL : <http://guide.awpwriter.org>
- Myers, David Gershom, *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.
- Wilbers, Stephen, *The Iowa Writers' Workshop*, Iowa City, University of Iowa Press, 1980.