



HAL
open science

L'exemple américain : l'intégration du creative writing dans les programmes universitaires aux Etats-Unis

Amarie Petitjean

► To cite this version:

Amarie Petitjean. L'exemple américain : l'intégration du creative writing dans les programmes universitaires aux Etats-Unis. dir. V. Houdart-Merot, C. Mongenot. Pratiques d'écriture littéraire à l'université, Honoré Champion, 2013, 978-2-7453-2620-1. hal-02367033

HAL Id: hal-02367033

<https://hal.science/hal-02367033>

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.

L'exemple américain : l'intégration du *creative writing* dans les programmes universitaires aux États-Unis.

A Marie PETITJEAN

Université de Cergy-Pontoise

[Houdart-Merot, V. et Mongenot, C. (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 123 à 135]

Alors que les ateliers d'écriture restent peu fréquents dans les universités françaises, ils se présentent aux États-Unis comme des programmes d'études complets et en pleine expansion. On dénombre aujourd'hui plus de 800 programmes en *creative writing*¹ (une expression équivalente en français n'en traduirait qu'imparfaitement la particularité culturelle). On les trouve dans les différents États et leur succès leur fait recueillir trois fois plus de candidatures qu'ils n'offrent de places. De plus, leur histoire est déjà longue puisque les premiers ateliers universitaires remontent à la fin du XIX^{ème} siècle, exactement à 1887 pour l'Université d'Iowa dont l'atelier d'écrivains fêtera ses 75 ans l'an prochain, en tant que structure universitaire reconnue institutionnellement. Cette histoire a été jalonnée d'interrogations, voire de remises en cause, ce qui la rend d'autant plus intéressante à examiner pour tirer les leçons de l'expérience. D.G. Myers, en historien du *creative writing*, affirme au début d'un article récent : « Creative writing was no sooner established than reformers set out to change it². »

Faut-il donc considérer une telle pratique d'écriture comme un contrepoint, un concurrent ou encore un partenaire des études littéraires académiques ? Pour en juger, il s'agira ici de mesurer le degré d'intégration du *creative writing* dans les universités, en adoptant plusieurs modes d'investigation : l'observation des cursus offerts aux étudiants, une enquête en cours de réalisation auprès de professeurs animant des ateliers d'écriture dans les universités américaines et un relevé des repères historiques et des grandes orientations contemporaines, synthèse d'un travail bibliographique.

Si l'on regarde l'architecture des cursus, force est de constater à la fois la présence imposante des cours de *creative writing* et une intégration qui ne va pas de soi. Où les trouve-t-on ? Ils se présentent comme des unités fondamentales ou complémentaires, pour les étudiants qui commencent leurs études supérieures, c'est-à-dire au cours des 4 années d'*undergraduate* donnant accès au *Bachelor's degree*. Ils sont également organisés en masters durant le *graduate*, cycle d'études variant de 2 à 4 années selon les établissements tout en

¹ Louis Menand, professeur à Harvard, parle de 822 programmes diplômants de niveau master ou doctorat, dans un article du *New Yorker* daté du 8 juin 2009. L'AWP (association officielle des écrivains américains et des programmes universitaires en écriture créative) en sélectionne 400 dans son guide des études destiné à orienter le choix des étudiants. Le portail newpages.com (spécialisé dans les publications littéraires indépendantes) répertorie 255 universités proposant des programmes de niveau master ou doctorat et 536 proposant un ou plusieurs programmes de niveau licence.

² « L'écriture créative ne fut pas plus tôt établie que les réformateurs se disposèrent à la changer » (traduction personnelle), David Gershom Myers, « On the Reform of Creative Writing », in *Teaching Creative Writing in Higher Education: Anglo-American Perspectives*, ed. Heather Beck, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

répondant au même nombre de crédits. Les masters concernés sont de deux ordres : soit une spécialité pour un master d'anglais (*master of art* ou *MA*) pouvant conduire, selon un principe de sélection draconien, à un doctorat spécifique (*PhD in creative writing*), soit un master propre (*master of fine arts* ou *MFA*), conçu comme un aboutissement pratique des études supérieures. La distinction peut être appréhendée comme celle qui s'opérait entre nos anciens DESS et DEA : une visée plus pratique ou directement professionnalisante pour le *MFA*, et un adossement à la recherche pour le *MA*, ce qui ne va pas de soi pour le *creative writing*. Le *MFA* est en outre volontiers conçu comme un studio de création, côtoyant la sculpture, la peinture, la musique ou les arts visuels, et lui-même éventuellement spécialisé en écriture pour la scène ou pour le cinéma. Dans la classification des cursus diplômants, l'écriture est donc considérée comme professionnalisante, préparant au métier d'écrivain.

Sur ce principe, les *colleges* ou les universités composent librement leur offre et peuvent concevoir un programme alliant *MFA* et *PhD*, comme c'est le cas à Cornell, l'une des grandes universités traditionnelles de la côte est, membre de *Ivy League*. La frontière s'avère de fait moins marquée entre *MFA* et *MA* qu'entre cours académique de littérature et cours de *creative writing*. Les filières sont séparées et s'il s'agit d'une spécialité dans un master d'anglais, elle s'entend comme distincte de la spécialité « littérature ».

Malgré la variété des modes de fonctionnement, dont les universités se targuent comme de critères de reconnaissance, se lit actuellement dans les descriptifs de ces masters le même souci de réduire une distinction trop marquée entre formation littéraire classique et formation au *creative writing*. On exige une répartition équitable des crédits entre les deux types de cours, voire l'on favorise le mélange des étudiants des deux parcours. L'Université de Californie, pour le campus de Davis (*UC Davis*), qui ménage des cours communs entre étudiants du *MFA* en *creative writing* et doctorants en littérature, fait précéder le descriptif de son master d'un argumentaire sur l'intérêt de solliciter les passerelles entre ce qui est de fait désigné comme disciplines distinctes. Au souci de ne pas voir des étudiants de masters non équivalents accéder au même doctorat, s'ajoute l'ambition de former des écrivains complets : « This approach to the study of creative writing seeks to erase any divide between writer as artist and writer as reader and critical thinker³. » De tels liens ne s'inscrivent donc pas naturellement dans les programmes de *creative writing*, mais sont l'objet de politiques universitaires de plus en plus affichées.

Tout en étant intégrés aux départements d'anglais, ces masters (*MA* ou *MFA*) marquent donc traditionnellement leur spécificité. Le constat d'une intégration somme toute artificielle revient aujourd'hui dans les réponses des professeurs enquêtés. Jay Boyer, professeur à l'Arizona State University, explique par exemple : « Pour les besoins de l'administration, notre programme en écriture créative est une subdivision, un « programme » spécifique du département d'anglais. » Pourquoi cette intégration aux départements d'anglais peut-elle être jugée artificielle ? La philosophie et les conditions pratiques de conduite de ces programmes diffèrent sensiblement des cursus littéraires académiques. En témoigne en premier lieu la nature du mémoire final qui présidera à l'obtention du diplôme (Master ou Doctorat). Il est l'équivalent d'un manuscrit, inscrit dans la logique des genres : roman, recueil de nouvelles (on connaît l'amour de la Littérature américaine pour la *short story*), recueil de poésies (la poésie est présente depuis les débuts des cursus de *creative writing*)⁴. Mais il peut également n'être pas fictionnel et être dirigé par un professeur spécialiste de l'enquête journalistique ou

3 « Cette approche des études en écriture créative cherche à effacer toute séparation entre l'écrivain en tant qu'artiste et l'écrivain en tant que lecteur et critique. » (Traduction personnelle).

4 Exemple à l'Université de l'Idaho : "Candidates for the M.F.A. must complete a thesis, which will take the form of a collection of poetry, short stories, essays, a novel or memoir." ["les candidats au master doivent achever une thèse qui prenne la forme d'un recueil de poèmes, de nouvelles, d'essais, d'un roman ou d'une biographie"- traduction personnelle].

historique. La tendance actuelle est d'ailleurs d'associer le *creative writing* à la réflexion écologique, dans une optique affichée d'éducation du citoyen. L'Université d'Etat de l'Iowa propose ainsi un master en écriture créative et environnements conçu autour d'un stage qui fournit le champ d'étude⁶. Que ce soit selon des protocoles novateurs, comme dans cet exemple, ou dans la ligne traditionnelle de ce qui se pratique par exemple dans les cours de poésie, considérée comme terrain d'élection pour la cuisine littéraire, le mémoire final reste très différent d'un mémoire critique académique, y compris pour le doctorat en *creative writing* dont l'enjeu est la création littéraire, et ne saurait envisager d'initiation à la recherche qu'appliquée à cet objectif.

La deuxième particularité notable des programmes universitaires en *creative writing* concerne la répartition en petits groupes. Il n'est pas une université qui ne mette en avant l'organisation de ces programmes en ateliers ou en tutorat individuel. Certes, les professeurs interrogés mentionnent différentes modalités d'intervention auprès des étudiants. Jay Boyer affirme par exemple : « Je mène toute une série de cours d'écriture créative, depuis le plus basique (une introduction aux fondamentaux de l'écriture de fiction pour laquelle je dirige des cours magistraux pour une centaine d'étudiants qui sont ensuite répartis en petits groupes sous la conduite d'étudiants du cycle supérieur) jusqu'aux ateliers et cours d'écriture créative de fin d'année, et j'enseigne également dans notre programme du cycle supérieur, parfois sous forme de séminaires, parfois pour un travail individuel avec des candidats aux masters qui préparent leur livre-manuscrit, exigé pour l'obtention du diplôme ». Dans les différents témoignages, le terme « atelier » (*workshop*) est toujours présent dans le vocabulaire du professeur contemporain et ce terme, qui mobilise l'image de l'écrivain comme un artisan au travail, est présent depuis les origines du *creative writing*. Le plus célèbre de ces *workshops* est l'*Iowa Writers' Workshop*, l'atelier d'écrivains de l'Université d'Iowa, qui date de 1936 en tant qu'institution et a permis à cette petite ville du Middle West de se voir décerner le titre de « Cité de la Littérature » par l'Unesco en 2008. C'est dans son université que le premier manuscrit d'auteur a été accepté comme mémoire diplômant en 1922 et qu'a eu lieu le premier cours d'écriture versifiée en 1897. Stephen Wilbers, dans son ouvrage de référence *The Iowa Writers' Workshop*, inscrit l'émergence de ces nouvelles pratiques universitaires dans la lignée des clubs d'écrivains amateurs tels qu'ils se pratiquaient en ville de 1890 à 1920. Il s'agit, entre amateurs éclairés, de tenir des propos sur le travail littéraire à l'œuvre dans les textes lus à haute voix. Cette conversation à vertu maïeutique est un grand principe des ateliers d'écriture et suppose le petit groupe. 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 considération⁷. » Kennett Mc Clane, professeur d'anglais à Cornell, décrit le même dispositif pour un atelier de poésie : « Les étudiants doivent écrire un poème pour chaque séance d'atelier. Ils l'envoient trois jours avant à tous les membres du groupe. Durant la séance, l'étudiant lit ses poèmes et nous en discutons

⁵ « MFA Program in Creative Writing and Environment ».

⁶ Exemples fournis dans le descriptif du master : travailler dans une ferme expérimentale, récolter des plantes médicinales en Espagne, collecter des dons pour un organisme international d'aide aux fermiers du Zimbabwe, participer à une étude de la pêche mexicaine. Les travaux écrits sont de deux ordres : un écrit documentaire et un écrit littéraire (25 pages de prose ou 10 poèmes).

⁷ "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].

pendant 10 à 15 minutes⁸. » Ces modalités d'organisation fondées sur le groupe restreint ont pour corollaire une sélection des candidats au master, qui doivent soumettre un premier travail d'écriture et fournir des lettres de recommandation. Elles supposent également des frais d'inscription conséquents. L'on sait qu'il s'agit là d'une caractéristique du système américain qui allie frais d'inscription, subventions et dons privés importants⁹. La particularité des programmes de *creative writing*, dans ce contexte, est de compter, au sein des réseaux d'anciens élèves qui soutiennent traditionnellement par leurs dons leur université d'origine, les vainqueurs de prix littéraires, dont l'éventuelle célébrité assure la notoriété du programme, et des partenaires du secteur professionnel des écrivains. Tout en étant intégrée à l'université, il s'agit bien d'une formation d'écrivains assurée par les écrivains.

Là réside la particularité fondamentale du *creative writing* : n'accepter comme enseignants que des écrivains patentés qui ont plusieurs publications à leur actif. Chaque programme met donc en avant la notoriété de ses enseignants par le nombre de fictions publiées et de prix obtenus. Les personnalités sont mises en valeur, quitte à afficher des partis pris littéraires dénotant un enracinement local, portant la trace de l'histoire de ces programmes dans chaque État. La relation professeur-étudiant cherche à s'apparenter à la relation maître-disciple. Il reste à déterminer si cette relation est plutôt pensée comme celle qui lie l'artiste peintre et son disciple ou qui lie le maître maçon et son apprenti¹⁰.

D.G. Myers dans *The Elephants Teach* montre combien la reconnaissance d'écrivains comme enseignants et leur insertion dans le monde universitaire ont pu poser problème dans l'histoire de l'enseignement supérieur. A l'origine, les écrivains eux-mêmes n'envisageaient le professorat que comme un pis-aller assurant des moyens de subsistance certes salutaires, mais contrevenant à la vie de bohème intrinsèquement associée à la vie d'artiste. Quant aux professeurs de rhétorique, d'histoire de la littérature ou de philologie, ils ne pouvaient voir que d'un mauvais œil la manière dont ces écrivains-enseignants, sans diplômes professoraux, renouvelaient les études littéraires académiques. Il n'était plus question en effet de discours tenu de l'extérieur de l'œuvre littéraire, mais d'exploration active du travail littéraire à l'œuvre. Cette révolution des études littéraires prend appui sur l'invention de l'*English Composition*¹¹, par Wendell, qui officia à Harvard de 1880 à 1917. Sous l'apparence d'un nième ouvrage de rhétorique, définissant les règles générales de Clarté, de Force et d'Élégance de la composition, il a placé la rédaction au cœur de la formation des étudiants de lettres et substitué à l'application des préceptes de correction ou d'usage un apprentissage de ce qu'il nomme « perception ». Il énonce cinq principes qui guident ce nouvel enseignement : c'est bien l'acte d'écrire et non l'étude de textes écrits antérieurement qui est l'objet de l'enseignement ; l'écriture ne se conçoit pas comme un exercice académique au service d'autres départements, mais comme une occasion unique d'expression qui a sa valeur propre ; elle requiert une culture esthétique personnelle (« perception ») et un jugement littéraire (« bon sens », « esprit critique ») plutôt que la maîtrise d'outils de composition ; ce sont les

⁸ «Students are asked to write a poem for each workshop, which they send to every member three days before class. During class, the student reads his or her poems and we spend ten to fifteen minutes discussing the poem.» [traduction personnelle].

⁹ Cf. l'ouvrage de Frédéric Martel, *De la Culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006. Interviewé par Agnès Santi pour le journal *la Terrasse* en 2010, il précise : « Il y a en Amérique plus de 4000 établissements d'enseignement supérieur, dont 1400 universités, et le pays leur consacre environ 3% de son PNB quand, en Europe, l'enseignement supérieur est deux fois moins riche, en moyenne, avec environ 1,5% du PNB. Toutes restent très onéreuses pour les étudiants qui doivent s'acquitter de frais de scolarité exorbitants, entre 20000 et 40000 dollars par an. Les étudiants américains ont cependant accès à des bourses et des emplois rémunérés, ce qui explique le paradoxe des universités américaines à la fois plus chères et socialement plus diverses que leurs équivalentes européennes. »

¹⁰ La distinction apparaît nettement dans les termes anglais *art* et *craft*, le *creativ writing* étant toujours pensé dans le registre du *craft* - l'art comme activité de la main, activité qui produit un objet concret.

¹¹ Barrett Wendell, *English Composition*, New York, éd. Charles Scribner's Sons, 1891.

écrivains qui sont les plus à même d'enseigner le sujet ; enfin, l'objectif n'est pas scolaire mais pratique. Dans ce refus de la perspective scolaire, on peut mesurer une incompatibilité générique de l'écriture créative et de la formation académique, ce qui légitimerait la construction de parcours propres et le fait que leurs enseignants puissent être perçus comme un sous-professorat, ce dont on trouve des traces patentes au moins jusque dans les années 1970. Associés aux départements de littérature, ils n'ont longtemps été acceptés que dans la mesure où ils étaient cantonnés à une formation à visée professionnelle déclarée : former les écrivains de demain. Un mot célèbre de Jakobson, alors professeur de linguistique à Harvard, montre bien l'incompatibilité des positions : au moment où il était question qu'Harvard offre une chaire de littérature à Nabokov, il se serait écrié : « Et quand engagera-t-on un éléphant pour enseigner la zoologie ? ».

Ce qui nous invite à penser un schisme entre les deux parcours universitaires en lien avec la Littérature, c'est donc bien ce que D.G. Myers appelle « the mystique of professionalism¹² ». Or les chiffres parlent d'eux-mêmes : 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 années¹³. » De fait, les étudiants qui terminent chaque année un programme diplômant dans un cycle supérieur ne deviennent pas tous écrivains reconnus, mais plus souvent professeurs de *creative writing*, profession en pleine expansion. Ce débouché professionnel est d'ailleurs présenté dans tous les guides destinés aux étudiants. William Harrison, fondateur du programme de l'Université d'Arkansas, précise dans un article du *Sprindale News* : « Traditionnellement, les professeurs d'anglais avaient été instruits par d'autres professeurs d'anglais. Ce n'est pas ce que nous faisons. Nous instruisons des écrivains, pas des critiques. [...] Les écrivains qui obtiennent le *Master of Fine Arts* sont prêts à enseigner tout un panel de cours dans les établissements d'enseignement supérieur. Le programme est bien adapté à ceux qui veulent devenir des écrivains qui enseignent¹⁴. » L'organisation des écrivains-professeurs en secteur professionnel remonte aux années 1970, moment où le nombre de programmes universitaires s'accroît de manière spectaculaire. Les milieux littéraires tendent dès lors à se confondre avec le milieu universitaire. Louis Menand, professeur à Harvard, note dans un article du *New Yorker*, « Show or Tell », daté du 8 juin 2009 : « Il est remarquable de constater combien d'écrivains de fiction sont passés par des programmes universitaires d'écriture depuis la guerre – non seulement individuellement mais par cohortes entières. Du temps où Vonnegut était à Iowa, il était enseignant dans une classe qui comptait John Casey, Gail Godwin, Andre Dubus, et John Irving. Ken Kesey, Robert Stone, Wendell Berry, Larry McMurtry, Ernest Gaines et Tillie Olsen étaient tous dans le même atelier d'écriture à Strandford. Michael Chabon, Alice Sebold et Richard Ford (un étudiant de Doctorow avant son intégration à la N.Y.University) sont issus du programme de l'Université de Californie à Irvine. Susan Minot, Rick Moody et Tama Janowitz viennent tous de Columbia¹⁵. » C'est

¹² David Gershom Myers, *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p.168.

¹³ Ted Genoways, « The death of fiction ? », *Mother Jones*, janvier/février 2010. URL : <http://motherjones.com>

¹⁴ « Traditionally, English teachers have taught others to be English teachers. This isn't what we do. We teach writers, not critics » et « Writers who do take the MFA degree are prepared to teach a wide range of courses at the college and university level. The program is well suited to those who wish to become writers who teach. » [trad. personnelle], cité par D.G. Myers, *op.cit.*, p.168.

¹⁵ « And it is remarkable how many fiction writers have come through university writing programs since the war – not just individual writers but entire cohorts. When Vonnegut was at Iowa, he taught a class that included John Casey, Gail Godwin, Andre Dubus, and John Irving. Ken Kesey, Robert Stone, Wendell Berry, Larry McMurtry, Ernest Gaines (« The Autobiography of Miss Jane Pittman ») and Tillie Olsen were all in a creative writing workshop at Strandford at the same time. Michael Chabon, Alice Sebold and Richard Ford (a student of

aussi le moment où est créée la toute puissante AWP : *Association of Writers & Writing Programs* qui compte aujourd'hui 25000 membres¹⁶. « Les universités sont devenues des restaurants qui cuisent leur propre pain », ironise Louis Menand. De fait, l'examen de la situation montre que le système marche en boucle : les actuels professeurs de *creative writing* sont d'anciens élèves des ateliers d'écriture, la réputation de leurs programmes se fait par des prix littéraires en lien avec le milieu universitaire et les revues littéraires très actives sur les campus assurent les nouvelles publications. Ce que nous apprend l'histoire du *creative writing*, c'est que l'université a joué un rôle majeur au début du XX^{ème} siècle, et encore plus au lendemain de la seconde guerre mondiale, dans la construction et la re-construction du secteur professionnel des écrivains. Ce secteur n'existe pas sans l'université, si bien que lorsqu'en France les auteurs en mal de reconnaissance maugréent contre la tyrannie du monde de l'édition, aux Etats-Unis, les déçus tempêtent contre la « guilde » des professeurs d'université¹⁷. Aujourd'hui les écrivains ne se passent plus de l'université et l'on peut dire que l'université ne s'est plus passée de leur approche créative depuis le début du XX^{ème} siècle.

L'invention des ateliers d'écriture correspond en effet au moment où l'enseignement supérieur a trouvé son architecture moderne en fondant les départements d'anglais, en opposition aux études classiques visant l'art oratoire et la rhétorique. La composition académique, telle qu'étudiée aujourd'hui par la *Composition Theory*¹⁸, et l'écriture créative ont une origine commune dans la revendication d'un parcours distinct des humanités classiques. C'est ce que montre D.G. Myers dans *The Elephants Teach* en défendant la thèse d'un premier usage académique de l'expression « *creative writing* »¹⁹. Il s'agissait au XX^{ème} siècle de trouver une autre voie d'exploration du littéraire que celle de l'admiration pour les œuvres sacrées du passé, support de récitation ou d'exposés sur l'histoire de la langue. Il est intéressant de constater que l'invention d'un nouveau modèle d'étude des textes a supposé, dès le début, que soit interrogée la délimitation de la littérature. La porte de l'université s'est dès lors ouverte à la littérature contemporaine, jusqu'à solliciter des révolutions esthétiques.

Qui plus est, on peut faire l'hypothèse que si le *creative writing* est à ses débuts un phénomène propre aux Etats-Unis, c'est qu'il a répondu au besoin d'indépendance d'une littérature nationale qui devait partager sa langue avec les anciens colons. La formation universitaire va grandement participer à l'invention d'une littérature nationale, en donnant ses lettres de noblesse à des formes courtes, comme la *short story*, bien adaptée à l'échelle de cours d'écriture et facile à diffuser dans la presse universitaire, ou encore en favorisant l'expression de la diversité. La revendication politique du *Melting Pot*²⁰ est aussi une revendication culturelle. La sélection actuelle des candidats aux masters de *creative writing* reste très soucieuse de la diversité, fidèle en cela au dogme du multiculturalisme. L'expression des minorités est la spécificité revendiquée de plusieurs universités, comme Cornell ou Berkeley, soutenue par une politique de quota de l'État californien. Les

Doctorow, before Doctorow went to N.Y.U.) are products of the program at the University of California at Irvine. Susan Minot, Rick Moody and Tama Janowitz all went to Columbia. », [trad. personnelle], Louis Menand, « Show or Tell », *New Yorker*, 8 juin 2009.

¹⁶ Association officielle des programmes en écriture créative, créée en 1967. URL : <http://www.awpwriter.org/>

¹⁷ Le terme est d'Anis Shivani qui tisse la comparaison sur son blog, et dans un commentaire présent sur le courrier des lecteurs de l'AWP : « Les programmes d'écriture créative : le système du MFA est-il corrompu et antidémocratique ? ». Son argumentaire part du constat suivant : « En 2010, les écrivains détachés de l'Université sont si rares qu'ils sont quasiment inexistantes ».

¹⁸ Cf. l'ouvrage de Tiane Donahue *Ecrire à l'université : analyse comparée en France et aux Etats-Unis*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

¹⁹ Contrairement à la thèse de Paul Dawson arguant d'un premier usage littéraire de l'expression : *Creative Writing and the New Humanities*, Routledge, London, 2005.

²⁰ Notez que cette expression a une origine littéraire : la pièce d'Israel Zangwill intitulée *The Melting Pot* est donnée à New-York en 1908.

programmes de *creative writing* ont évidemment une approche spécifique de la question puisqu'il s'agit de faire émerger des voix particulières, qu'elles décident ou non d'être des porte-parole de communautés. Est souvent mis en exergue dans les présentations de master, le parcours de Toni Morrison, qui a obtenu le prix Nobel en 1993 et enseigne, entre autres, le *creative writing*, à l'université de Princeton depuis 1987.

Il faut faire un sort au reproche fréquemment adressé en France aux ateliers d'écriture d'être le laminoir de la diversité des styles, un facteur d'homogénéisation et de mécanisation d'une écriture qui répondrait à des recettes toute faites. L'examen montre au contraire que la création qui est la ligne de force des ateliers favorise l'émergence de littératures au pluriel. On sait que par ailleurs les Etats-Unis ont la réputation de veiller à la représentation des minorités à l'intérieur de leurs frontières mais d'être fermés à tout apport extérieur. Le *creative writing* représente en cela un courant progressiste. L'exemple de l'*Iowa Writers' Workshop* est emblématique de l'ouverture de l'université sur le monde. En plus des masters déjà présentés, l'université d'Iowa organise depuis 1967 des rencontres d'écrivains du monde entier, selon le principe des résidences d'été qui est un autre pilier du *creative writing* – comme à Leaf Broad, dans les montagnes du Vermont, ou à Sewanee, dans le Tennessee. Depuis 1936, plus d'un millier d'écrivains venant de plus de 120 pays ont rejoint l'université d'Iowa pour les trois mois de résidence prévus. L'esprit qui anime cet atelier est celui initié par Paul Engle : solliciter les talents individuels et le dialogue interculturel entre écrivains et apprentis écrivains. James B. Hall, revenant sur l'expérience qu'il a vécue après guerre à Iowa, en parle comme d'une mise en pratique du Nouvel Humanisme, mouvement intellectuel influent, théorisé en parallèle dans les départements d'anglais²¹. Demander aux étudiants de se reconnaître peu à peu comme acteurs du champ disciplinaire qu'ils étudient, c'est les inviter à reconnaître la littérature comme une expérience humaine indépassable. En ce sens, la conclusion de l'article très acerbe de Louis Menand sur le *creative writing* est particulièrement éclairante. Après avoir moqué les dérives d'un système universitaire étrangement fondé sur la certitude que le travail de l'écrivain ne s'enseigne pas, il finit par dire : « En dépit de toutes ces raisons qui devraient prouver que les ateliers ne fonctionnent pas, ça marche ! ». Et de retracer avec émotion le souvenir de ses 19 ans dans l'atelier d'un « merveilleux et fin poète qui enseignait aussi la littérature de la Renaissance et qui présentait le visage de pierre de l'exigence ». Après avoir égratigné quelques formules creuses de faux théoriciens du *creative writing*, il conclut sur le caractère fondateur d'une telle expérience sur sa formation intellectuelle. « Je ne crois pas que les ateliers m'aient beaucoup appris sur l'art littéraire, mais ils m'ont assurément beaucoup appris sur l'importance de faire les choses au lieu de se contenter de les lire²². » Et il n'échangerait pour rien au monde cette expérience d'étudiant qui, assure-t-il, a orienté sa carrière de professeur de littérature à Harvard. S'il s'agit d'une expérience humaine fondamentale, on voit bien qu'il ne peut s'agir d'un à-côté des études littéraires, mais du noyau dur du parcours d'un étudiant.

La dimension éducative inhérente aux programmes de *creative writing* garde trace de la rencontre, au cours de leur histoire, avec le mouvement de l'éducation progressive, la *Progressive Education Association*, fondée en 1919 sous l'impulsion de John Dewey. Deux principes gouvernent le courant de l'éducation progressive : le respect de la diversité, ce qui suppose la confiance en la possibilité de chaque individu de développer ses capacités, ses intérêts et sa culture propre, et le développement de l'esprit critique qui rend l'individu effectivement capable de participer à la vie collective, le tout bien sûr dans l'optique d'une préservation des valeurs démocratiques par l'éducation du citoyen. William Hughes Mearns va sillonner le pays à partir de 1925, date de publication de son ouvrage *Creative Youth*, pour

²¹ «Recollections of the Iowa Writers' Workshop », James B. Hall, in *A community of writers : Paul Engle and the Iowa writers' workshop*, dir. Robert Dana, Iowa City, University of Iowa Press.

²² Louis Menand, « Show or Tell », art. cit. (trad. personnelle).

diffuser les idées d'une éducation progressive via le *creative writing*. Pour Hughes Mearns, l'écriture est la cause efficiente d'une éducation dont la cause finale est le développement personnel²³. Il est intéressant de remarquer que le dispositif universitaire qui a le plus interrogé la dimension éducative de la formation des étudiants émane de professeurs-écrivains dont on avait toutes les raisons de douter des qualités professorales.

Dans les années 1970, la distinction est avérée entre programmes d'études qui sollicitent l'érudition littéraire et programmes qui placent l'expression personnelle comme objectif prioritaire. En 1976, la Société Américaine de Philosophie en prend acte en classant « les arts créatifs » dans un secteur distinct de la critique de ces mêmes arts. Nous en sommes aujourd'hui à une nouvelle période de crise dans l'histoire du *creative writing*, générée justement par son incroyable succès auprès des étudiants. Il ne s'agit plus de savoir si le *creative writing* est ou non légitime comme programme universitaire, mais s'il peut être ou non être considéré comme une discipline propre, détachée des départements d'anglais. Les deux positions s'affrontent au moment de réclamer une réforme des cursus. Et il ne s'agit pas d'une simple réclamation institutionnelle, fondée sur le fait que les professeurs de *creative writing* n'aient pas toujours de doctorat, alors qu'il est réclamé pour d'autres chaires. La question de la reconnaissance du *creative writing* comme discipline à part entière pose la question des connaissances qu'il véhicule. Pas de discipline universitaire sans « savoir organisé et ensemble de techniques éducatives pour le transmettre » réclame ainsi Paul Dawson (*Creative Writing and the New Humanities*, Londres, Routledge, 2005). Mais ce savoir avance masqué, alors même que les professeurs interrogés affirment sans hésitation qu'ils évaluent abondamment, notent et portent des appréciations sur les textes produits par les étudiants. Le système repose sur le charisme des professeurs-écrivains, mis en avant comme critère majeur de la qualité du travail littéraire à l'œuvre, et sur la sollicitation d'une exploration personnelle et une réinterprétation des canons littéraires, dans une dynamique de renouvellement de la littérature.

Dans la dialectique entre art comme processus et art comme produit, le *creative writing* a depuis longtemps choisi d'examiner l'art littéraire comme processus à l'œuvre. Et entre enseignement de l'art littéraire et formation de l'artiste, il prend manifestement toujours le parti de l'artiste.

Bibliographie sélective :

- FENZA, D.W. (dir.), *The AWP Official Guide to Writing Programs*, Paradise, Calif., Dust Books - URL : <http://guide.awpwriter.org>
- MENAND, Louis, « Show or Tell », article du *New Yorker*, 8 juin 2009.
- MYERS, David Gershom, *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.
- MYERS, David Gershom, "On the Reform of Creative Writing", in *Teaching Creative Writing in Higher Education: Anglo-American Perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, ed. Heather Beck, 2008.
- WILBERS, Stephen, *The Iowa Writers' Workshop*, Iowa City, University of Iowa Press, 1980.

²³ William Hughes Mearns, *Creative Youth : How a School Environment Set Free the Creative Spirit*, Garden City, Doubleday, Page, 1925, cité par D.G. Myers, *The Elephants Teach*, op. cit., p.111.