



HAL
open science

L'image de l'écrivain américain : l'incidence des cursus en creative writing sur les représentations

Amarie (anne-Marie) Petitjean

► To cite this version:

Amarie (anne-Marie) Petitjean. L'image de l'écrivain américain : l'incidence des cursus en creative writing sur les représentations. Direction d'ouvrage : Claire Bourhis-Mariotti, François Pernot et Eric Vial. L'Homo americanus : des Amérindiens à Donald Trump, en passant par les pèlerins du Mayflower et John Wayne..., p. 268-282, 2020, 978-2-35137-282-1. hal-03520357

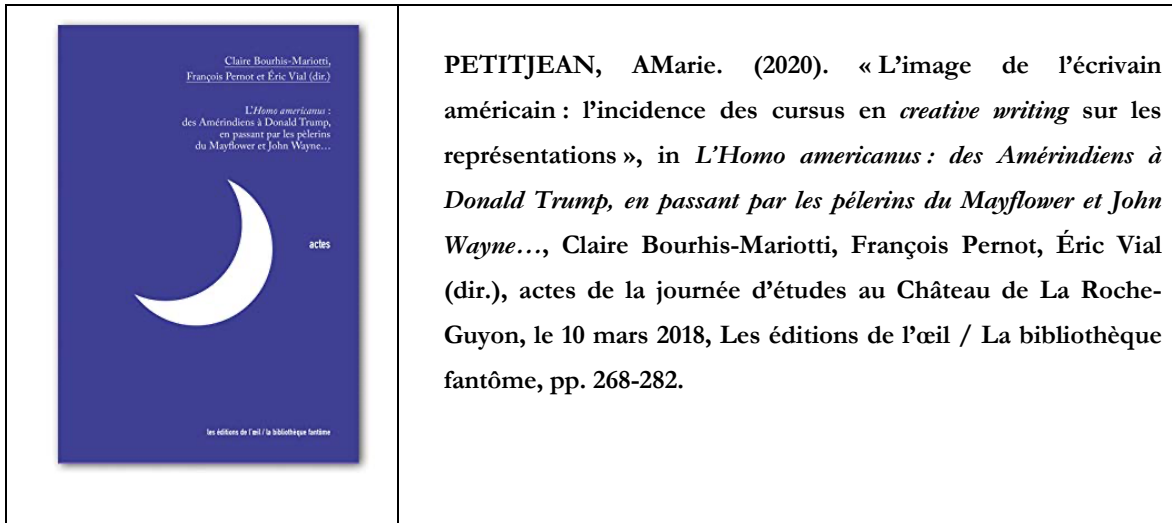
HAL Id: hal-03520357

<https://hal.science/hal-03520357>

Submitted on 2 Jan 2023

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'IMAGE DE L'ÉCRIVAIN AMÉRICAIN : L'INCIDENCE DES CURSUS EN *CREATIVE WRITING* SUR LES REPRÉSENTATIONS

Tous les lecteurs de *Lire*, de la revue *America* ou les spectateurs de *La grande librairie*¹ en conviendront : l'écrivain américain a aujourd'hui fort bonne presse. La scène médiatique contemporaine rejoint un engouement éditorial dont on peut identifier certaines causes dans la construction historique d'une « figure » emblématique. Parler de « l'écrivain américain » comme d'une entité demande cependant à être justifié : ses visages sont divers de Paul Auster à Stephen King, de Jim Harrison à Toni Morrison, et la critique contemporaine française s'astreint à mettre en évidence cette pluralité. L'*homo americanus* en écrivain, pour être envisagé comme une entité stable, demande à prêter attention à la manière dont les représentations peuvent le construire de l'extérieur, par la reconnaissance d'une démarcation culturelle, et de l'intérieur, par l'auto-désignation d'une identité et la participation à un « roman national ».

Nous le ferons en partant de la manière dont l'écrivain américain est perçu en France et en rapportant comment s'est progressivement construit un mythe autour de sa figure. Puis nous envisagerons en quoi ce mythe se trouve aujourd'hui infléchi par l'avènement de « l'ère des programmes » (McGurl, 2011), c'est-à-dire la généralisation des formations en *creative writing*. Ce sera l'occasion d'examiner la manière dont l'histoire des programmes de formation des auteurs est aujourd'hui rapportée dans la critique contemporaine et comment s'appréhende sa diffusion internationale. Pour comprendre la constitution progressive d'un statut particulier d'écrivain-

¹ Magazine *Lire*, Éditions Médias Culture et Communication ; *America*, les Éditions America SAS ; *la grande librairie*, émission littéraire de France 5.

professeur, nous nous attacherons à la figure pionnière et emblématique de Paul Engle à l'université d'Iowa. Cet examen nous conduira à envisager que les Français puissent s'emparer de manière heuristique de ce modèle, à l'heure où les cursus en création littéraire ont fait leur entrée dans le paysage universitaire français et participent d'une dynamique internationale de réflexion sur la recherche-crédation.

1. La figure construite par les Français

a. L'affirmation d'une distinction

La fascination que les écrivains américains exercent sur les Français, que l'on peut faire remonter au XIXe siècle, prend une tournure décisive avec Baudelaire traduisant Edgar Allan Poe. Il n'est pas le premier à l'avoir introduit en France, mais est reconnu comme « l'intermédiaire essentiel, majeur, entre l'écrivain américain et, non seulement la France, mais aussi toute l'Europe continentale » (Brix, 2003, p.55). Baudelaire traduit en particulier, en 1864, *The philosophy of composition*, qui explique par le menu les procédés utilisés pour la rédaction du poème *Le Corbeau*. Allan Poe annonce ainsi :

Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique.

Baudelaire ajoute ce commentaire général sur la manière propre d'Allan Poe :

Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel, et la faculté de tenir ses facultés en éveil. Mais il aimait aussi le travail plus qu'aucun autre ; il répétait volontiers, lui, un original achevé, que l'originalité est chose d'apprentissage.

A la suite de ce regard de Baudelaire sur Allan Poe, la singularité que l'on reconnaît à l'écrivain américain est fréquemment reliée à l'idée de techniques poétiques ou narratives qu'il faut maîtriser par le travail assidu. Il est vu comme asseyant sa poétique sur la confiance dans la tâche, à l'opposé de la figure romantique du génie inspiré qui est privilégiée à la même époque en Europe.

Cette singularité n'est pas réduite dans les périodes qui suivent. Les grandes figures des années 1930 que sont Scott Fitzgerald, Hemingway, Faulkner ou Steinbeck, s'appréhendent bien en France comme singulières par rapport à l'écrivain européen et accentuent le mouvement de constitution d'une identité propre à l'écrivain américain. Yan Hamel, dans « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier » (2013, p. 235-250), explique combien alors la

« figure mythifiée de l'écrivain américain obsède littéralement la critique littéraire française ». Il énumère la série des stéréotypes dont il est affublé dans l'entre-deux guerres en France. L'écrivain américain est dur et indiscipliné, il fait violence à son public et ne connaît d'autre but que l'action. C'est un vagabond marginal, souvent alcoolique. Et tout en appliquant des techniques jugées « neuves et hardies », c'est un autodidacte qui doit compenser par un travail assidu son manque de culture et de repères classiques pour créer des œuvres littéraires. Cette figure est encore vivifiée avec le débarquement et son lot de correspondants de guerre, puis dans l'après-guerre, malgré la multiplication des expatriations et des échanges d'écrivains et intellectuels entre les deux continents. Maurice-Edgar Coindreau dans *Aperçus de littérature américaine*², qui fait connaître la littérature américaine en France juste après-guerre, commente ainsi :

Les Américains n'ont à peu près pas de tradition littéraire [...]. Socialement, leurs écrivains sont issus de classes plus diverses que les nôtres ; ils ne se recrutent pas essentiellement parmi les intellectuels, fonctionnaires ou professeurs, ou chez ceux que leur aisance dispense d'avoir un métier. Ils ont été vendeurs de journaux, garçons d'ascenseur, détectives privés.

Cette absence de formation et de tradition culturelle rend d'autant plus prégnant ce que l'on désigne comme « la technique romanesque américaine » et qui est célébré en particulier par Jean-Paul Sartre dans une conférence prononcée à Yale en 1946, intitulée « Les romanciers américains vus par les Français³ », reprise dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Il oppose le roman français qui ratiocine en restant sur le terrain psychologique, à l'innovation formelle et l'efficacité du roman américain, qui refuse l'introspection au bénéfice d'une représentation des actions qui, pour autant, peut être très critique envers la société.

b. Du réemploi circonspect

A partir de là, beaucoup d'écrivains français vont chercher à réemployer les techniques narratives et formelles identifiées, au bénéfice d'un renouvellement de l'art d'écrire, par exemple l'insert de monologues « à la Faulkner » dans *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir. Mais le mot d'ordre « *Show, don't tell!* », refrain des essais américains sur l'art du récit, est difficilement pris à la lettre par les écrivains français intéressés par la manière américaine. On lui préfère des « critiques en actes », selon la formule proustienne, qui associent l'hommage et l'ironie, comme *La disparition de Jim Sullivan* de Tanguy Viel qui commence de la manière suivante :

² publié par Gallimard en 1946.

³ *La Nouvelle Revue Française*, n° 536, trad. de Nadia Akrouf, 1997, p. 14.

Récemment, comme je faisais le point sur les livres que j'avais lus ces dernières années, j'ai remarqué qu'il y avait désormais dans ma bibliothèque plus de romans américains que de romans français⁴.

La question qui innerve tout le roman est bien celle de la validité des ficelles littéraires que l'on reconnaît dans la technique américaine – le choix du personnage de loser sentimental, plutôt professeur d'université, dont les actions résonnent avec l'histoire mondiale, la construction de la trame narrative par un trajet routier qui permet de mesurer les grands espaces, et son traitement par le sens aigu du détail avec une pointe de thriller... Le tout est empreint chez Tanguy Viel d'un traitement « à la française », c'est-à-dire par la métafiction, l'interrogation permanente sur la nature et la validité des stratégies narratives, et finalement l'idée que l'intérêt principal du roman consiste en cette enquête sur les procédés d'écriture.

C'est donc bien toujours la même question depuis la traduction de *The philosophy of composition* d'Edgar Poe par Baudelaire, question de la mécanique du texte reproductible et enseignable. Baudelaire l'avait réduite à une galéjade en commentant : « Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie », commentaire qui lui permettait de reconnaître un grand principe de sa propre poétique de l'artifice, érigé en principe esthétique : « C'est, comme le fard sur les pommettes d'une femme naturellement belle, un assaisonnement nouveau pour l'esprit.⁵ » Pourtant cette représentation de l'écrivain américain est aujourd'hui modifiée par le fait que les formations au métier d'écrivain ne tiennent plus de la galéjade mais sont devenues effectives dans une majorité d'universités américaines⁶. La présence de plus en plus prégnante dans le champ littéraire d'étudiants diplômés, par un *MFA* (master professionnalisant) et de plus en plus souvent un *PhD* (doctorat) en *Creative Writing*, conduit à substituer à l'image du *self-made man* celle du professeur-écrivain, ou à trouver des formes de compromis dans les représentations individuelles. Bernard Fauconnier, dans *Le Magazine littéraire*, peut ainsi dire à propos de Ron Rash⁷ : « [C'] est un de ces écrivains comme l'Amérique sait en produire, mélange d'universitaire savant (il est professeur à la Western Carolina University) et de cow-boy

⁴ Tanguy Viel, *La disparition de Jim Sullivan*, Minuit, 2013, p. 9.

⁵ Cité dans *Edgar Allan Poe*, Bouquins, Robert Laffont, 1989, p. 1004.

⁶ L'AWWP comptabilise 880 cursus universitaires en *creative writing*, sur le territoire des États-Unis, en 2012, en précisant : « La vaste majorité des 2 400 départements d'Anglais en Amérique du Nord offre des cours en *creative writing* ; les départements et les programmes répertoriés ne sont que ceux qui ont transformé les options en cursus complets de *creative writing* avec, au moins, trace de l'étude conjointe de la littérature et du *creative writing*. Parmi les étudiants de premier cycle universitaire, les cours en *creative writing* sont parmi les plus fréquentés des cours optionnels. » Program Director's Handbook, *The Association of Writers et Writing Programs*, 2012, trad. pers.

⁷ (1953-) auteur de *Chemistry and Other Stories* (2007) ; *Incandescences* [*Burning Bright*, 2010].

amoureux de grands espaces et de vie naturelle⁸ ». L'image de l'écrivain américain se dit donc de manière différente, alors même que la désignation de son écriture reste stable. Mais son statut est spécifique et de plus en plus clairement associé à un statut de professeur de pratique littéraire. L'on comprend que la question intéresse particulièrement la France, depuis qu'en 2012 les premiers masters en création littéraire ont vu le jour dans le paysage universitaire (Petitjean, 2013, 2018).

2. Une nouvelle figure construite par le *creative writing*

A une image de l'écrivain américain constituée de l'extérieur par un point de vue français, il est intéressant de lui adjoindre l'image nouvelle construite par les praticiens de l'écriture créative dans les universités américaines et plus généralement anglo-saxonnes. Longtemps relégué à des débats polémiques sur la légitimité de l'enseignement de la pratique littéraire, le *creative writing* est entré, pour les lecteurs américains, dans une phase de maturité critique rendue en particulier évidente par la capacité des professionnels concernés à rapporter leur propre histoire.

a. L'histoire des cursus

Une série d'ouvrages qui se font écho a permis, depuis la fin des années 1980, de saisir l'impact des cursus de formation des auteurs sur le champ littéraire américain, en privilégiant un « coup d'œil dans le miroir », selon l'expression est de Chad Harbach. En intitulant son essai de 2014 : *MFA vs NYC, the two cultures of American fiction*, Chad Harbach, lui-même romancier et directeur d'une revue littéraire, donne la mesure de l'impact de cette histoire sur les représentations collectives. A une « culture éditoriale » dont le siège se situe à New York s'oppose désormais une « culture des programmes universitaires ». Celle-ci prend acte du constat établi par Mark Mc Gurl, dans son ouvrage *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* (2009) : il y présente l'essor du *creative writing* comme « l'événement le plus important de l'histoire littéraire américaine de l'après-guerre » et interroge précisément les liens étroits que la production littéraire entretient avec l'enseignement supérieur. Le titre de son ouvrage, *The Program Era*, reprend le titre d'un ouvrage célèbre de Hugh Kenner désignant son époque comme *The Pound Era*⁹. Hugh Kenner montrait en 1973 que la figure d'Erza Pound était le centre de la modernité littéraire ; l'ouvrage de Mark McGurl montre en 2009 que la modernité

⁸ *Le Magazine littéraire*, n°555, mai 2015, p. 56.

⁹ Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1973.

n'est plus à voir comme portée par un écrivain solitaire, mais par l'institutionnalisation des cursus de formation des auteurs.

Comme dans tout processus d'historialisation, la question des origines occupe une place essentielle dans ces récits pour définir et caractériser la dynamique engagée. Or, il est possible de distinguer trois thèses concurrentes qui expliquent l'origine du modèle américain du *creative writing* et permettent de mieux appréhender sa réception contemporaine.

- ***La thèse de Wilbers***

Stephen Wilbers, dans son ouvrage de référence *The Iowa Writers' Workshop* (1980), identifie la filiation des cursus universitaires dans les clubs d'écrivains amateurs qui se multiplient dans la petite ville d'Iowa au début des années 1890. Il peint un contexte de foisonnement littéraire, de clubs de lecture qui deviennent rapidement des clubs d'échanges de textes personnels. Stephen Wilbers souligne la correspondance du dispositif avec celui qui va se mettre en place à l'université d'Iowa ; il souligne l'appartenance de certains professeurs à ces clubs très actifs en ville et dont l'impact perdure au passage du siècle. L'antique *Verse-Making class* de 1897, premier cours d'écriture, est alors identifié comme le prolongement naturel du courant littéraire « régionaliste », dans ce Midwest profond. Ce courant très actif, qui fait d'Iowa le centre d'une vie littéraire intense, contrebalance l'influence culturelle de la côte Est. Il s'agit d'une réaction contre le poids soudain de la culture urbaine en cette fin de XIX^e siècle à l'industrialisation triomphante, et qui cherche déjà à affermir l'unité nationale dans un ancrage aux terroirs. Les publications littéraires y participent et opèrent également des liens entre vie universitaire et vie littéraire des clubs. C'est le cas par exemple de *Midland*, un fanzine qui devient un magazine littéraire universitaire, selon un modèle qui va se développer dans les autres universités. Sa diffusion seulement régionale ne l'empêche pas de servir de vivier de jeunes talents, qui sont repérés par les éditeurs nationaux, comme Edward J. O'Brien, pour sa sélection annuelle des meilleures nouvelles américaines¹⁰.

- ***La thèse de Myers***

L'ouvrage de D.G. Myers, *The Elephants' Teach*, publié en 1996, corrige ce premier tableau des origines du *creative writing*. Il fait, quant à lui, remonter son enquête historique à 1880, dans le mouvement d'ensemble de constitution des départements d'anglais. Alors que Stephen Wilbers envisage l'avènement du *creative writing* comme mode de rassemblement d'auteurs et produit d'un courant littéraire régionaliste, D. G. Myers le décrit comme expérimentation

¹⁰ *The Best American Short Stories* est une véritable institution éditoriale qui perdure depuis 1915.

éducative d'ampleur nationale, émanant d'une volonté de réformer des études littéraires trop calquées sur le modèle académique anglais. Avant de dépeindre précisément ce qui nourrit la contestation contre l'érudition philologique, il identifie d'ailleurs la première mention de l'expression "*creative writing*" chez un père de la nation. Emerson l'emploie dans un discours adressé à la Phi Beta Kappa Society d'Harvard, en 1837 : "*The American Scholar*". C'est un vibrant appel à l'indépendance culturelle américaine, soixante ans après que les États-Unis ont arraché leur indépendance politique. Cette indépendance passe par la remise en question du mode d'instauration des canons littéraires : "*There is then creative reading as well as creative writing*". C'est à la lumière de cette première occurrence que Myers va périodiser la constitution du *creative writing* jusqu'à la fin des années 1970 et relever le rôle de catalyseur joué par l'université d'Iowa. Il y dessine l'histoire d'un enjeu éducatif relevé pragmatiquement par des programmes universitaires, en fonction de cette injonction première adressée par un père de la pensée américaine.

- ***La perspective de Dawson***

Paul Dawson, qui réexamine la question à l'aune de la branche australienne du modèle, dans *Creative Writing and the New Humanities* (2005), conteste que "*creative writing*" soit employé comme locution soudée dans ce discours qui a lieu bien avant l'instauration du modèle de l'atelier. Il revient à un usage littéraire de la locution, grâce à une citation de Wordsworth¹¹, et opère une enquête lexicale qui détermine l'empan sémantique de l'expression figée employée concurremment à « littérature » ou « œuvres de l'esprit ». Il s'agit pour lui de distinguer une assise théorique et littéraire à l'écriture créative qui prend le roman national américain de court. L'analyse de Paul Dawson permet de revoir l'histoire de la diffusion internationale massive du *creative writing* comme le produit d'une impulsion peut être contextuelle, mais solidement fondée sur une assise littéraire qui lui garantit le statut de discipline universitaire. Il appelle même de ses vœux la fondation de « Nouvelles Humanités » reconnaissant une place centrale à la pratique de l'écriture de création.

D. G. Myers revient d'ailleurs, dans une postface de 2006¹², sur le premier emploi de l'expression *creative writing*, en montrant qu'elle engage bien cette ambition de distinction épistémique, dans la bouche d'Emerson : il ne s'agit ni d'une « érudition rationalisante », seulement préoccupée de rassembler des connaissances, ni de considérations pratiques d'une

¹¹ L'expression "*creative art*" apparaît dans un sonnet de 1815. Cf. Dawson, 2005., p. 34.

¹² *op. cit.*, p. 173.

nation « trop occupée à faire de l'argent » pour s'occuper des choses de l'esprit, mais de l'ambition d' « une troisième voie » pour la formation de la pensée, qu'il caractérise comme « activité créative ».

Par "lecture créative aussi bien qu'écriture créative", Emerson estime que la lecture, aussi bien que le fait l'écriture, relève d'une activité de création, parce qu'elle engendre un travail actif qui consiste à se frayer un passage dans le texte et non pas uniquement à le recevoir passivement. Non seulement c'est une erreur ontologique d'assumer que le contenu d'un texte soit donné plutôt que construit, mais c'est une faute morale d'en accepter les idées sans se battre pour leur maîtrise. (Myers, 2006, p. 32, trad. pers.)

L'approche se révèle moins dépendante d'un ancrage géographique ou culturel que d'un contexte historique accusant l'urgence d'une mission d'éducation. Le relevé d'autres contextes nationaux favorisant l'implantation du *creative writing* (Petitjean, 2013) soutient une telle analyse.

b. L'exemple emblématique de Paul Engle

Au moment de raconter l'histoire de la constitution progressive du modèle américain, une figure particulière se détache de tous les récits : celle de Paul Engle, pionnier parmi les écrivains-professeurs, et qui a marqué de son empreinte l'avènement des programmes universitaires en dirigeant le fameux *Writers' Workshop* d'Iowa. Il est sans doute l'exemple le plus parlant de la manière dont cette « culture des programmes » infléchit l'image de l'écrivain américain.

Paul Engle fait partie des premiers diplômés en *creative writing* aux États-Unis, avec un recueil de poésies intitulé *Worn Earth*, récompensé par le prix des jeunes poètes de Yale en 1932. C'est son mémoire de fin d'études, puisque l'université d'Iowa, sous l'impulsion de Norman Foerster, a voté l'acceptation d'un mémoire créatif comme mémoire de fin d'études dès 1930. Paul Engle rejoint l'équipe enseignante en 1937, puis dirige le cursus de 1941 à 1965. Il reprend le flambeau de prédécesseurs en œuvrant pour conférer à la création littéraire une légitimation académique : « La création de la littérature est académiquement aussi respectable et importante que l'étude de la littérature » (Wilbers, 1980, p. 83). Son action militante est décisive pour développer cette branche à l'université d'Iowa, qui va gagner en notoriété jusqu'à faire d'Iowa la ville emblématique de la création littéraire, primée aujourd'hui par l'UNESCO comme « ville de la Littérature ». Ce que Paul Engle invente finalement à Iowa, c'est le métier de directeur de cursus en écriture créative, qui repose sur la conviction forte que l'écriture se conditionne et qu'elle se conditionne au point de devenir un mode particulier de rapport aux autres et au réel. Voici ce qu'il dit lui-même, pour justifier sa position :

Après tout, est-ce que le peintre n'a pas toujours fréquenté une école d'art, ou au moins un maître établi, pour pouvoir s'instruire ? Et le compositeur, le sculpteur, l'architecte ? Alors, pourquoi pas l'écrivain ? Les bons poètes, tout comme le blé hybride, sont à la fois nés et fabriqués tels. La juste critique peut accélérer la maturation d'un poète avec les années. Plus que cela, un sens critique solide et précis peut aider le jeune auteur à devenir le critique perspicace de son propre travail, si bien que, quand il publiera, les critiques littéraires n'auront pas à être durs envers lui. Dans l'élaboration d'une écriture originale, chaque mot et chaque attitude sont l'objet d'un examen minutieux, ou devraient l'être, et nous nous attachons pour bonne part à développer la prise de conscience que cela requiert. Nous extirpons du jeune écrivain cette fausse tendresse que l'on a pour sa propre œuvre, en heurtant, en persuadant ou en terrifiant. Voilà le début de la sagesse.

(cité dans Dana, 1999, pp. 3-4, trad. pers.).

Paul Engle continue à publier toute sa vie, mais reste un écrivain mineur, malgré une première couverture dans le *New York Times*, sous la désignation : « *a new voice in american poetry* » ; il engage également un travail éditorial conséquent, en particulier au bénéfice du prix O. Henry. Mais sa marque dans l'histoire est celle d'un directeur de cursus universitaire, qui utilise sa connaissance personnelle de l'écriture littéraire comme argument d'enseignement et de recrutement d'écrivains. Il fait ainsi du *Writers' Workshop* une cause personnelle et parvient à le hisser à la reconnaissance nationale et internationale à l'aide d'une incessante campagne de jeunes talents à travers tous les États-Unis, puis à l'international. Il se montre particulièrement offensif pour recueillir des fonds, invite des personnalités littéraires comme R.V. Cassill ou Philip Roth, recrute des écrivains professeurs connus pour leurs publications, fait jouer son réseau de connaissances à New York pour faire venir ponctuellement le gotha littéraire dans cette région « entourée de vaches et de blé¹³ ».

En 1944, son action individuelle trouve un appui décisif avec la GI's bill, le programme d'aide à la réinsertion des soldats. Le master d'Iowa, mais aussi le programme de l'université de Stanford, fondé par Wallace Stegner, condisciple de Paul Engle à Iowa, incorporent en particulier d'anciens journalistes de guerre qui choisissent de reprendre des études. Ils sont souvent aussi âgés que les professeurs qui les encadrent, ce qui sollicite une ambiance de convivialité et d'échanges autour des questions d'écriture comme d'une aventure partagée, selon une logique tout à fait caractéristique de ce qui devient la ligne de conduite des cursus à venir.

¹³ Expression du *Times magazine*, présentant « le meilleur atelier de tout le pays pour les jeunes poètes » dans un article de 1957 ; cité par Stephen Wilbers, 1980, p. 102.

La personnalité de Paul Engle qui ouvre sa maison, va chercher les gens à la gare d'Iowa, organise des pique-nique, n'est pas pour rien dans cette dynamique, de même que la position très excentrée de l'université d'Iowa, son statut rural, loin de tout, qui sollicite un exil propice à la création et une solidarité de groupe, avec soirées de lectures éventuellement bien arrosées.

Le développement des cursus à Iowa entre encore dans une nouvelle phase, en 1967, quand Paul Engle, sous l'influence de sa femme Hualing Nieh, crée l'*International Writing Program*, pour de jeunes écrivains étrangers que l'on fait venir à Iowa sur candidature. Le programme international se destine ainsi à devenir une pépinière de jeunes talents anglophones qui va essaimer la manière américaine à travers la littérature du monde entier. On voit bien la visée expansionniste à l'œuvre, tout à fait explicite dans les propos de Paul Engle :

L'intention est d'aider à l'émergence d'une littérature autochtone, en anglais, aussi rapidement que possible, et le projet d'Iowa semble le moyen le plus sûr pour y arriver. Il est parfaitement possible que l'empreinte d'Iowa se pose sur l'imagination littéraire d'une bonne partie du monde¹⁴

L'*International Writing Program* se targue aujourd'hui d'avoir été fréquenté par 1400 écrivains venus de 140 pays. En 2015, Eric Bennett, un jeune chercheur issu des rangs d'Iowa, décrit le cursus d'Iowa comme pur produit de la guerre froide. Il publie dans *Workshops of Empire* le résultat de recherches dans les archives de Paul Engle, révélant des liens patents avec la CIA. Mais Eric Bennett précise :

Paul Engle n'est absolument pas un idéologue. Il passait trop rapidement d'aéroports en bureaux des affaires étrangères pour s'embarrasser d'un bagage de convictions complexes. [...] Simplement, pour Engle, l'Amérique était la « pierre de touche » internationale. Il en était sincèrement persuadé. (Bennett, 2015, trad. pers., p. 74).

Pour conclure

Le parcours de Paul Engle et son action d'encadrement des jeunes auteurs éclairent d'une manière particulière l'incidence du développement des formations en écriture créative sur l'image de l'écrivain. Tandis que la référence européenne pour considérer le travail de l'écrivain reste la tour d'ivoire, le modèle états-unien a tendance à se tourner vers l'image du cercle d'écriture où le groupe joue un rôle majeur pour faire émerger les voix individuelles. Ces voix

¹⁴ trad. pers., Paul Engle, "The Program in Creative Writing", *op. cit.*

sont souvent féminines (Myers, 2006) - Flannery O'Connor est une pionnière d'Iowa -, sensibles aux influences étrangères et aux poétiques minimalistes (McGurl, 2009) et s'organisent en communautés de pratiques qui se distinguent par les genres (avant tout : *Fiction / Non fiction / Poetry*).

On voit donc comment le discours sur la figure de l'écrivain américain, d'abord forçat brutal sans érudition, puis produit de l'université, suspecté de former à son tour ses pairs à une culture de plus en plus sophistiquée, a évolué au fil de la diffusion du modèle des formations en écriture créative. Associer les auteurs renommés à des programmes d'écriture devient aujourd'hui un jeu fréquent pour peindre la prégnance de ces programmes sur la vie littéraire américaine. Mais les essais contemporains sur la formation des auteurs par l'écriture créative ont désormais quitté le débat sur la légitimité de l'enseignement créatif pour la question du niveau universitaire requis, en phase avec la hausse des exigences de compétences dans les emplois, y compris universitaires, et en lien avec une dynamique internationale qui ne se contente plus de compagnonnage professionnel. Finalement, l'institutionnalisation des formations et la manière dont la critique contemporaine rapporte la diffusion internationale du modèle ne vont pas vers une accentuation du stéréotype traditionnel de l'écrivain américain, mais alimentent une image plus complexe en la reliant à des communautés de pratiques qui se distinguent.

On peut, en outre, remarquer combien le mouvement de développement de ces formations se déporte aujourd'hui des États-Unis vers d'autres pays, y compris la France et sa tradition propre des ateliers d'écriture depuis mai 1968, et encore le Canada qui développe l'arrière-plan critique de la recherche-crédation, en l'organisant durablement grâce à des fonds de soutien. Les États-Unis qui ont fixé le modèle professionnalisant des MFA (*masters of fine arts*) sont eux-mêmes à présent engagés dans une dynamique mondiale d'augmentation du niveau des diplômés vers le doctorat, ce qui sollicite la reconnaissance d'un corps de savoirs propres, vers l'émergence d'une *creative writing research*. C'est bien sûr cette dynamique internationale qu'il est intéressant de retenir aujourd'hui où les librairies françaises foisonnent de romans américains et où le désir de pratique littéraire alimente de plus en plus vaillamment l'inscription dans de nouvelles formations littéraires à l'université.

Bibliographie

- Eric BENNETT, *Workshops of Empire*, Iowa, University of Iowa Press, 2015.
Michel BRIX, « Baudelaire, « disciple » d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, 2003, n°122, Maîtres et disciples, pp. 55-69.
Robert DANA (dir.), *A Community of Writers: Paul Engle and the Iowa Writers' Workshop*, Iowa, University of Iowa Press, 1999.

- Paul DAWSON, *Creative Writing and The New Humanities*, Londres/NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2005.
- Yan HAMEL, « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier », Bruno Curatolo, Julia Peslier (dir.), *Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. Annales littéraires, 2013, pp. 235-250.
- Chad HARBACH, *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York : n+1/ Faber and Faber, 2014.
- Mark McGURL, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2011.
- David Gershom MYERS, *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*, [Prentice Hall, 1996], Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2006.
- AMarie PETITJEAN, « L'exemple américain : l'intégration du *creative writing* dans les programmes universitaires aux États-Unis », V. Houdart-Merot et C. Mongenot (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Champion, 2013a, p. 123-135.
- AMarie PETITJEAN, *La littérature sur le métier : Étude comparée des pratiques créatives d'écriture littéraire dans les universités, en France, aux États-Unis et au Québec*, thèse de doctorat en Littérature française et Littératures comparées, Université de Cergy-Pontoise, 2013b.
- PETITJEAN, AMarie, « Représentations et usages artistiques de la langue littéraire chez des étudiants en écriture créative », *Enseigner la littérature en dialogue avec les arts*, J.-C. Chabanne (dir.), *Diptyque*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2018, p. 183-208.
- Stephen WILBERS, *The Iowa Writers' Workshop: Origins, Emergence & Growth*, Iowa, University of Iowa Press, 1980.