



HAL
open science

Le mouvement des "Angry Young Men" dans l'Angleterre conservatrice de l'après-guerre

Fabien Jeannier

► **To cite this version:**

Fabien Jeannier. Le mouvement des "Angry Young Men" dans l'Angleterre conservatrice de l'après-guerre. Littérature et Libre Pensée: en France et ailleurs, Société Octave Mirbeau; FNLP, Feb 2020, Paris, France. halshs-02484577

HAL Id: halshs-02484577

<https://shs.hal.science/halshs-02484577>

Submitted on 27 Apr 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le mouvement des *Angry Young Men* dans l'Angleterre conservatrice de l'après-guerre

L'expression « *Angry Young Men* » fait référence à une poignée d'écrivains – les femmes sont en effet assez marginalement représentées dans le mouvement – qui font souffler un vent de fronde en Angleterre vers le milieu des années 1950, alors que la Seconde guerre mondiale est terminée depuis presque dix ans et qu'aucune figure littéraire majeure nouvelle n'a émergé. Ces écrivains bousculent les conventions et le ronronnement bourgeois du théâtre et de la littérature anglaise, font voler en éclats la confortable condescendance des privilégiés et condamnent l'aliénation sociale de leurs contemporains.

Cette expression est une référence explicite au titre de l'autobiographie de l'écrivain et poète anglo-irlandais Leslie Paul, *Angry Young Man*, publiée en 1951. Assez curieusement, Leslie Paul est un pieux pratiquant de la religion anglicane, qui a vécu une vie de célibataire solidaire et plutôt en marge du bruit et de la fureur du monde. Elle est utilisée juste après la première représentation de la pièce de John Osborne, *Look Back in Anger (La Paix du dimanche)*, à destination de la presse, le 8 mai 1956 au *Royal Court Theatre* de Chelsea à Londres. Cette « colère » en littérature trouve ses racines dans un éphémère mouvement de poètes anglais (blancs, masculins et hétérosexuels, de classe moyenne, éduqués à Oxbridge) dénommé « *The Movement* » en 1954 par le journaliste littéraire du *Spectator* J. D. Scott et porté par le poète Philip Larkin et le poète et romancier Kingsley Amis. Ce mouvement se caractérise par un repli nationaliste, nostalgique et patriotique, préoccupé par l'affirmation (assez agressive) de la supériorité d'une poésie anglaise sobre, dénuée de tout sentimentalisme, modernisme, avant-gardisme ou lyrisme, et qu'on pourrait résumer comme l'expression d'une « anglicité très étriquée ».

Le mouvement des « *Angry Young Men* » est de très courte durée, ce qui en fait peut-être d'ailleurs sa force et sa singularité. Malgré sa courte existence, ce mouvement aura une influence majeure dans la création littéraire et cinématographique britanniques. Selon l'historien François Bédarida, il concerne uniquement la seconde moitié des années cinquante (1955-1959). On peut certainement y inclure la publication de *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess (1962), qui est bien plus qu'une dystopie et dont on pourrait dire qu'il est le dernier grand roman du mouvement. Selon les sources, la liste des auteurs appartenant à ce groupe est assez hétéroclite. Et elle contient donc très peu de femmes. Nous en retiendrons les chefs de file : le dramaturge John Osborne (1929-1994) et les romanciers Kingsley Amis (1922-1995), John Braine (1922-1986), John Wain (1925-1994) et Alan Sillitoe (1928-2010). Il faut ajouter à cette liste l'essayiste, philosophe et romancier Colin Wilson (1931-2013), dont l'essai *The Outsider* (1956) est considéré comme une sorte de manifeste du mouvement. Tous sont d'extraction sociale relativement modeste (*working-class* ou *lower middle-class*), mais ont eu accès à une éducation universitaire. Très rapidement, dès le début des années 1960, leurs écrits prennent d'autres directions, au point qu'ils ne sont plus considérés comme un groupe d'auteurs écrivant autour d'une thématique commune. Certains deviennent conservateurs, en particulier John Osborne. C'est également le cas de Kingsley Amis, qui devient un *Grumpy Old Man of the Right* (« vieil homme grincheux de droite », selon Alex Snowden).

Ces auteurs désapprouvaient, voire récusait farouchement, l'étiquette d'« *Angry Young Men* ». Ils n'estimaient pas pertinents les parallèles établis au sujet de leurs travaux respectifs, dont le style et les

perspectives étaient très différents, ne se connaissaient d'ailleurs pas forcément, ou ne s'appréciaient pas – et donc n'appréciaient pas d'être associés sous la même étiquette. Kingsley Amis, Allan Sillitoe ou encore John Osborne l'ont dit et répété maintes fois : pour eux, il s'agissait d'une fabrication journalistique artificielle et complètement inappropriée. Par ailleurs, tous n'étaient pas jeunes, ni même en colère (Kingsley Amis par exemple) et la liste des auteurs n'étaient pas strictement masculine (Iris Murdoch, Shelagh Delaney, Dorris Lessing)

Plutôt qu'un mouvement littéraire et des écrivains, l'expression caractérise en fait des personnages de fiction qui partagent une attitude rebelle et critique envers la société britannique, sans pour autant tous posséder les mêmes caractéristiques, ce qui rend donc leur appartenance à un même mouvement littéraire problématique (en tout cas aux yeux de leurs auteurs). La littérature des « *Angry Young Men* » développe toutefois certains thèmes récurrents – des personnages de la classe ouvrière ou de la frange inférieure de la classe moyenne (« *lower middle class* ») qui expriment leur frustration au sujet d'une société qu'ils jugent cassée, bloquée ou corrompue (ou tout à la fois), et un personnage principal qui est toujours un jeune homme (en colère). Il se trouve qu'en l'espace de trois ans, quelques romans majeurs de cette veine paraissent, sans la moindre coordination, ce que, à l'évidence, hasard et coïncidence ne peuvent suffire à expliquer.

Enfin, le terme « *angry* » (en colère) n'est peut-être pas le plus adapté : c'est plutôt de personnages dissidents (« *dissentient* ») ou mécontents (« *disgruntled* ») qu'il faut parler. Mouvement majeur s'il en est, il ne fait évidemment pas l'unanimité. On trouve ainsi quelques critiques acerbes – notamment celles de F. R. Karl – qui qualifient le mouvement de « pleurnichards » (« *snivelling* »), attaquant ainsi avec condescendance une littérature qui aurait peu d'esprit et développerait une analyse sociale superficielle et manichéenne, à propos d'individus vaniteux (« *vainglorious* »). C'est peut-être également l'opinion que pourraient avoir celles et ceux qui sont habitués à des combats politiques plus engagés et sont soucieux d'agir.

1. L'Angleterre des années 1950 : une société conservatrice et bloquée

D'une manière générale, la littérature est influencée par la période pendant laquelle elle est produite. Cela prend toute sa dimension avec le mouvement des « *Angry Young Men* », dont les personnages des romans et pièces de théâtre évoluent dans l'immobilisme, « la platitude morne », la pesanteur de l'ordre social britannique des années cinquante, « le conservatisme déférent de l'*acquisitive society* » matinée de « *Welfare State* » (Bédarida, p. 362). C'est précisément en réaction à cela que naît la littérature des « *Angry Young Men* », même si leurs auteurs, finalement, s'en défendent.

Aux affaires entre 1945 et 1951, le gouvernement travailliste de Clement Attlee lance une nouvelle forme de consensus social, une démocratie sociale basée une économie mixte et un état providence, le « *Welfare State* », dont l'objectif est de permettre à l'Angleterre de se relever de la guerre. C'est le rapport Beveridge de décembre 1942 qui est à l'origine du « *Welfare State* ». Il dresse la liste des cinq géants – les cinq fléaux sociaux – qui se dressent sur la route de la reconstruction : la misère (« *want* ») ; la maladie (« *disease* »), l'ignorance (« *ignorance* »), l'insalubrité (« *squalor* ») et le chômage (« *idleness* »). Il propose l'un des plus ambitieux projets de couverture sociale : le « *publicly-financed social welfare* », raccourci sous le nom de « *Welfare State* », dont les principales dispositions entrent en vigueur le 5 juillet 1948. Son fleuron est le « *National Health Service* » (NHS), mis en œuvre par le ministre de la santé et syndicaliste gallois Aneurin Bevan. Parallèlement à l'instauration du « *Welfare State* », le gouvernement Attlee fait preuve d'une activité réformatrice importante, en nationalisant environ 20 % de l'industrie britannique (charbon, trains, routes, aviation civile, gaz, électricité, banque d'Angleterre, télévision et radio, sidérurgie). L'État met en place un système

d'assurance, finance la construction de logements publics (le logement est historiquement un marqueur majeur de la pauvreté au Royaume-Uni – mais moins en Angleterre qu'en Écosse), relève l'âge de la scolarité obligatoire, augmente les pensions et donne aux familles des allocations familiales. Ce consensus social défini par le gouvernement de Clement Atlee ne sera remis en question qu'à la fin des années soixante-dix et l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher. Tout au long des années cinquante et soixante, une majorité d'hommes politiques, conservateurs comme travaillistes, reconnaissent l'utilité des dépenses publiques en matière sociale. En 1951, les conservateurs – qui se proclament « parti naturel de gouvernement » – reprennent le pouvoir, qu'ils vont conserver jusqu'en 1964 et la victoire des travaillistes de Harold Wilson. La période conservatrice renforce le consensus Atlee de 1945-1951. Les Premiers ministres conservateurs successifs (Winston Churchill (1951-1955), Anthony Eden (1955-1957) et Harold MacMillan (1957-1963)) mettent en place une politique de paix sociale, renforcent le « *Welfare State* », donnent la priorité au plein emploi en appliquant les méthodes keynésiennes de gestion de la demande. MacMillan met ainsi en œuvre une politique interventionniste quand le chômage augmente en 1959-1960. Le retour d'un gouvernement travailliste au pouvoir en 1964 ne suggère pas de déviation de cette ligne, au contraire.

En 1954, l'Angleterre sort de l'austérité – une austérité malgré tout plutôt relative, si l'on compare la décennie d'après-guerre à celles qui ont passé depuis la fin de l'ère victorienne. Le rationnement introduit en 1940 est aboli (nourriture, vêtements, essence et autres produits domestiques ; jusqu'en janvier 1952, tout individu qui se rendait à l'étranger ne pouvait emmener avec lui plus de l'équivalent de £25 en devises étrangères). D'un seul coup, l'Angleterre entre dans une ère d'abondance, de croissance et de prospérité, l'ère de l'« *affluent society* ». Les salaires ont augmenté de 30 % depuis 1938. Le niveau de vie augmente, il y a quasiment le plein emploi. Le principe directeur de l'« *affluent society* » est simple : il s'agit de mobiliser la société globale en vue de la production et de l'acquisition de biens de consommation. La notion de bonheur est très étroitement associée à un modèle de civilisation de consommation, privée et matérialiste qui imprègne l'ensemble des valeurs sociales et morales. C'est dans ce contexte que Harold MacMillan conserve son poste de Premier ministre en 1959 – acquis après les élections législatives de 1957 qu'il a déjà remportées comme chef du parti conservateur. Une caricature le dépeint alors, victorieux, et entouré de ses quatre agents électoraux : la télévision, le réfrigérateur, la machine à laver, et la voiture. Deux ans auparavant, à l'occasion d'un discours prononcé à Bedford le 27 juillet 1957, il n'avait pas hésité à proclamer cette phrase mémorable : « Let's be frank about it. Indeed, some of our people have never had it so good » : « Soyons francs, certains de nos compatriotes n'ont en effet jamais été aussi bien. »

La société anglaise subit une cohorte de mutations à partir de 1955-56, dans le contexte de la crise du Canal de Suez, qui consacre le déclin d'un Empire britannique à bout de souffle (on ne parlera pas de politique internationale dans cette contribution, mais il est difficile de ne pas mentionner cet épisode absolument majeur). Le mouvement des « *Angry Young Men* » se situe donc dans une période de mutation décisive : en 20 ans, on est passé d'une période de pénurie à une période d'abondance, à la société de consommation. Et ce basculement a lieu au milieu des années cinquante. Il n'y aura pas de retour en arrière. La course aux biens de consommation est lancée : automobiles, développement du téléphone, de la télévision. On consomme également des loisirs, qui sont de plus en plus accessibles à tous : football, cricket, cinéma, dance-halls, vacances à l'étranger. Mais les années soixante se chargeront de montrer que l'opulence a quand même ses limites. Certes, les besoins de base de tous sont désormais à peu près couverts, en particulier dans les domaines de la santé et du logement mais, en plein « *Welfare State* » (ou en dépit de ce dernier) et « *affluent society* », la pauvreté reste importante : 10% de la population ne disposent pas des ressources nécessaires à une existence décente minimale. La réduction des inégalités a eu lieu sur un mode mineur. La richesse du pays reste concentrée chez une fraction de privilégiés.

Les années cinquante marquent le renversement des principes qui commandaient les mentalités collectives, et voit apparaître l'affrontement de deux systèmes de valeur : d'un côté, le vieux code de moralité, héritage de XIX^{ème} siècle, avec ses règles puritaines ; de l'autre, la soif de liberté et l'avidité de se débarrasser des conventions. On assiste à une modification des normes : la rigidité des cadres, les traditions, le conformisme, garants du consensus social et national enserré dans un étroit corset, volent en éclat (Bédarida, p. 349-353).

En dépit de ces évolutions sociétales majeures et d'un certain consensus social, à l'évidence, la société anglaise des années cinquante reste une « société bloquée ». Pour paraphraser Bédarida, les hiérarchies demeurent extrêmement solides. Les écrivains des « *Angry Young Men* » avaient d'autant mieux compris que le système des classes sociales demeurait intact qu'ils le subissaient eux-mêmes. Le « *Welfare State* » était censé débarrasser l'Angleterre de ses divisions de classe pour de bon. Ce n'est pourtant pas le cas, malgré la réforme du système éducatif. En dépit des apparences et d'une hausse générale du niveau de vie (statistiquement en tout cas), les inégalités demeurent fortes et profondément ancrées dans la permanence d'une société de classe – elles constituent même le ressort du système.

Dans le domaine déterminant de l'éducation en particulier, les « *state grammar schools* » (que les écrivains du mouvement des « *Angry Young Men* » ont fréquentées, ce qui leur a permis d'entrer à l'université) se sont développées face aux « *public schools* », institutions privées fréquentées par les enfants des élites du pays, où leurs parents ont été évidemment scolarisés avant eux. Toutefois, et c'est fondamental pour comprendre l'impossibilité réelle d'emprunter l'ascenseur social, ces institutions privées restent florissantes et perpétuent la reproduction sociale. L'« *Establishment* » britannique, petite caste de quelques milliers de familles, y fait ses classes et y intègre ses réseaux d'influence et de pouvoir. Il faut aussi rappeler que, dans les années soixante, seulement 5 % d'une classe d'âge fait des études supérieures.

Le concept d'« *Establishment* » est popularisé par Henry Fairlie, qui publie une série d'articles dans le *Spectator* entre septembre 1955 et mai 1956. Il désigne le réseau complet et complexe, assez insaisissable et évolutif, de relations sociales et officielles au sein duquel le pouvoir est exercé. Cela signifie qu'on ne peut comprendre l'exercice du pouvoir en Angleterre que si on comprend qu'il est exercé socialement. Le terme « *Establishment* » est ensuite utilisé pour décrire la sphère dirigeante britannique et les mécanismes de socialisation qui expliquent le gouvernement du Royaume-Uni dans sa réalité profonde. Il concerne entre 5 000 et 10 000 personnes installées au sommet de la pyramide élitaire britannique, et ayant pour une bonne partie « hérité » de leur position (elles sont issues de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie). Les hauts fonctionnaires sont y en général considérés comme des nouveaux venus, et ont gagné leur place sur des critères réputationnels. L'« *Establishment* » compte plusieurs niveaux hiérarchisés, disposés en cercles concentriques. Au centre se trouvent les personnes ayant hérité de leur position sociale, alors que les cercles extérieurs incluent les classes moyennes supérieures. Pour schématiser, L'« *Establishment* » anglais est un savant mélange d'aristocratie et de ploutocratie, accompagné d'un soupçon de méritocratie.

Sans surprise, la prise de conscience avec acuité de cette permanence des hiérarchies génère déceptions, défiances et révoltes. Malgré les changements intervenus depuis la fin de la guerre, les jeunes ont l'impression que les choses n'ont en réalité pas (beaucoup) changé – et que le monde politique (en particulier les conservateurs revenus au pouvoir en 1951) ne porte pas leur demande de changement. Cinq ans après la chute du gouvernement travailliste de Clement Atlee, il est évident que les conservateurs et l'« *Establishment* » dont la capacité de résistance au changement est remarquable, ont bien les affaires en main. Les premières vagues de protestation voient le jour, alimentées par l'insatisfaction et le dégoût. Il s'agit d'une rébellion contre les cadres traditionnels de la société. Les cibles sont l'« *Establishment* », les politiciens, l'autorité, c'est-à-dire les traditions et les institutions, le conformisme et le conservatisme. Elle prend trois formes : littéraire, sociale, et politique. En

littérature, c'est le personnage de Jimmy Porter, dans *Look Back in Anger* (1956), qui fait office de détonateur.

2. Des personnages en colère

Les écrivains du mouvement des « *Angry Young Men* » sont pour partie originaires de province. C'est ainsi le cas de Alan Sillitoe, John Wain et John Braine. Dans leurs romans ou nouvelles, l'histoire se déroule en province, dans le nord et les Midlands, à la lisière entre monde rural et monde ouvrier, dont ils reproduisent les accents locaux, qui sont si socialement et géographiquement marqués au Royaume-Uni, évoquant ainsi la réalité sociale et la diversité régionale d'une Angleterre négligée, pour ne pas dire oubliée, par la littérature depuis de longues décennies et la fin de la grande tradition du roman social du dix-neuvième siècle.

Le mouvement des « *Angry Young Men* » sort donc le roman et le théâtre anglais des cercles bourgeois dans lequel ils étaient cantonnés. Au centre de l'action se trouve un personnage masculin isolé (« *an isolated rootless male protagonist* »), en confrontation constante avec son environnement, le système, l'autorité ou le modèle de vie. Les personnages expriment leur mécontentement vis-à-vis des institutions hypocrites, conformistes et conservatrices de la société anglaise, verrouillées par l'« *Establishment* ». Ces personnages expriment l'impatience face au *statu quo* et la solidarité instinctive avec les classes inférieures, leur désillusion envers eux-mêmes et leurs propres accomplissements, leur statut social, leurs aspirations contrariées d'accomplissement personnel, les tracasseries de la vie quotidienne. Traditions, conventions et conservatisme désincarné (qui semble imperméable aux sentiments, aux émotions) sont la cible de leur hostilité. Ils ont souvent reçu une éducation en décalage avec leur niveau de vie. Ils râlent mais ne proposent aucune solution, d'où l'idée qu'ils font davantage preuve de dissidence que de colère. Malgré une éducation supérieure, ils sont en effet incapables de gravir l'échelle sociale, en raison de la structure sociale anglaise très hiérarchisée. Ils se heurtent à un plafond de verre infranchissable. Ils n'appartiennent plus vraiment à leur monde d'origine, mais ne sont pas acceptés par les classes moyennes supérieures et au-delà, alors qu'ils ont accédé à leur niveau d'éducation. En fin de compte, leur éducation ne leur permet donc ni de s'enrichir, ni d'obtenir une quelconque influence sociale. Ils sont intelligents mais virtuellement ignorés par le sommet de la pyramide sociale anglaise, complètement verrouillée par l'« *Establishment* ».

Il y a le Nottinghamshire d'Alan Sillitoe, où il naît dans une famille ouvrière. Sillitoe quitte l'école à 14 ans pour travailler à l'usine. Il devient ensuite opérateur radio dans la RAF et contracte la tuberculose. Dans *Saturday Night and Sunday Morning* (1958), le personnage principal, Arthur Seaton est un jeune homme ordinaire et ouvrier qui veut profiter de la vie. Il boit énormément le samedi soir, et récupère le dimanche matin. En cela, il est une fidèle figure du style de vie et de la culture ouvriers. Métaphoriquement, le samedi soir représente la nécessité d'évacuer une éprouvante semaine à l'usine, alors que le dimanche matin représente les perspectives du lendemain ou du futur. Arthur finit par se marier et s'assagrir. Il incarne le malaise d'une génération, ses aspirations confuses à plus de liberté et à plus de respect de la dignité humaine. Il est bien autant la figure du héros ouvrier que du jeune homme en colère. Arthur est frustré et en colère vis-à-vis du gouvernement mais, contrairement au « jeune homme en colère », il parvient à s'accommoder de sa condition.

Dans la nouvelle *La Solitude du Coureur de Fond* (1959), Colin Smith est un jeune homme pauvre issu d'un quartier ouvrier de Nottingham, sans perspectives et délinquant. Il devient pensionnaire de la maison de redressement (« *Borstal* ») Ruxton Towers après avoir dérobé de l'argent à un boulanger. Non seulement la course à pied est un moyen d'échapper à sa condition de détenu, mais elle lui

procure la perspective d'une sortie anticipée du « *Borstal* » s'il gagne une course contre une école privée prestigieuse. En choisissant de perdre délibérément la course qu'il a mené de bout en bout, il s'adjuge une victoire personnelle face à l'« *Establishment* », l'autorité de l'État et le pouvoir de manipulation des élites, représentés dans ce cas par la maison de correction et son directeur qui, pourtant, lui a donné des facilités pour s'entraîner – avec beaucoup d'hypocrisie puisque c'est à son propre bénéfice, il faut le préciser : celui d'être le fier directeur d'établissement dont le « poulain » remporte la compétition de course longue distance organisée contre une prestigieuse école privée. C'est ainsi que Sillitoe rappelle les enjeux et tactiques de la guérilla sociale et insiste sur le fossé entre classes sociales en Angleterre. En se comportant de cette manière, Colin Smith défie les normes sociales britanniques de respect de l'autorité et des privilèges des classes supérieures, qui continuent de vouloir contrôler la classe ouvrière. Il conteste le mauvais traitement, ou l'exploitation de la classe ouvrière au profit des classes supérieures. Il n'avait déjà pas hésité pas à défier l'autorité auparavant, en tenant tête au policier qui revient chez lui avec insistance pour récupérer l'argent dérobé au boulanger. Colin Smith écope de d'une brimade de six mois, qui, ironie de l'histoire, lui garantit de ne pas être appelé sous les drapeaux ! Il ne peut donc satisfaire à son devoir, pourtant fondamental dans l'idéal britannique, de servir pour son pays et sa reine !

Il y a ainsi une veine anarchiste dans l'œuvre de Sillitoe, qui n'est pas très innovant d'un point de vue artistique. Il met en relief la vie de ceux qui étaient jusque-là restés invisibles en littérature, dans un style sobre et réaliste mais qui retranscrit avec minutie la langue vernaculaire parlée par les personnages. Cela apparaît très nettement dans la succession de portraits et d'histoires ordinaires, toutes campées dans une Angleterre provinciale grise et populaire, à l'usine, à l'école, dans la rue ou au stade, qui composent le recueil dont fait partie la plus connue d'entre elles, *La Solitude du Coureur de Fond*, qui donne le titre du recueil. Il en émane une forme de désespoir ou de résignation, d'autant que le personnage principal se sent souvent délaissé par les autres. On peut également y percevoir quelques traits de cruauté, qui n'est pas nécessairement intrinsèque aux personnages, mais qui s'impose à eux parce qu'ils vivent dans une société dans laquelle les rapports entre les gens sont durs, âpres, et parfois cruels.

Look Back in Anger (1956) est une bombe jetée au visage de l'« *Establishment* ». John Osborne est peut-être le plus en colère de tous les écrivains du mouvement des « *Angry Young Men* ». Avant d'écrire la pièce, Osborne est un inconnu, ou plutôt un dramaturge en mal de succès. La pièce est un succès immédiat, portée par quelques critiques très positives de journalistes influents. Elle est contemporaine de la débâcle anglaise à Suez, qui favorise la montée des invectives dans la société anglaise et d'une vague de chauvinisme populaire. Le critique John Heilpern écrira à propos de la pièce qu'elle exprime une « telle immensité des sentiments et une telle haine de classe » qu'elle transformera radicalement le théâtre britannique. Il est en tout cas certain que l'effet de surprise provoqué par la pièce est éminemment lié à son époque.

La pièce a pour décor un meublé exigu situé sous les toits dans les Midlands (« *a cramped suburban attic bedsit with a wife slaving at the ironing board* »). Le personnage principal, Jimmy Porter, est l'exemple même du jeune homme en colère : grossier et violent, il maltraite sa femme, ne montre aucun respect et éructe à propos d'à peu près tout dans la société, qu'il rend coupable de tous ses maux. Il aligne les tirades véhémentes à travers lesquelles il exprime toute sa rancœur. Jimmy n'est pas idiot : il s'exprime bien, avec esprit et répartie. Il déteste la famille de sa femme Alison, qui est mieux née que lui (elle est la fille d'un colonel à la retraite ; il est issu de la classe moyenne inférieure). En ce sens, la littérature des « *Angry Young Men* » est une littérature de conflits de classe. Jimmy incarne toutes les principales caractéristiques du personnage des pièces et romans du mouvement : diplômé, intelligent et créatif, il ne peut s'épanouir comme employé de magasin. Pourtant, il ne trouve pas d'emploi qui corresponde à ses compétences et ses aspirations. Il a bien

conscience que le système de classe anglais demeure intact. Mais sa colère n'est pas politique, au sens où elle est entièrement tournée vers lui-même. Jimmy n'a pas de voix dans la société, et ne peut donc s'en prendre qu'à ses proches, qui ne l'écoutent même pas. Plus il essaye d'exprimer ses opinions, plus il est ignoré, et plus il devient isolé et frustré. Sa colère n'induit pas d'engagement politique, ou de recherche de solutions. La seule préoccupation de Jimmy, c'est lui-même.

La pièce est importante pour trois raisons : elle installe le *Royal Court* comme lieu d'excellence et d'innovation ; elle prouve l'intérêt du financement public dans le domaine du théâtre (c'est l'*Arts Council* qui avait été fondé un an auparavant qui permet à la pièce d'être montée) ; les invectives de Jimmy sont bien l'indication que les spectateurs doivent désormais être bousculés, plutôt que flattés, ce qui va contribuer à établir la réputation du Royaume-Uni comme moteur de la production théâtrale contemporaine.

Lucky Jim (1954) secoue le roman anglais, et est un best-seller. Si le roman se lit comme une comédie, il révèle un homme en colère. Il raconte l'histoire de Jim Dixon, professeur à l'université (dans l'une des nouvelles universités de province, une « *red brick university* »), et homme tout à fait ordinaire, terre-à-terre, monsieur tout-le-monde, qui aime le jazz et la bière, et les jolies filles. Bref, Jim Dixon est tout sauf la traditionnelle figure de l'intellectuel universitaire. Il n'est pas non plus le héros habituel de littérature. Au contraire, il n'aspire qu'à conserver son emploi en travaillant le moins possible. Il est méfiant par rapport à tout ce qui est étranger et déteste l'excentricité. Ainsi, il exècre son collègue le professeur Welch qui, bien que n'étant pas français, a donné des prénoms français à ses enfants ! D'ailleurs, Welch ne doit son poste de directeur du département d'histoire qu'à son rang social (il vient d'une famille aristocratique influente), certainement pas à ses compétences d'historien médiocre. Jim Dixon se moque constamment de ses pairs, mais est obligé de jouer leur jeu pour continuer à évoluer dans le monde universitaire. Il se doit notamment d'être en grâce auprès de Welch pour obtenir une promotion, et grimper l'échelle sociale. Le roman suscite des réactions assez virulentes de la part de l'« *Establishment* » littéraire anglais (en particulier Somerset Maugham), qui analyse avec condescendance une littérature qu'il estime manquer de respect aux classes supérieures et qui met en scène des personnages sans savoir-vivre (« *no manners* »), sans culture ni valeurs morales qui s'adonnent avec satisfaction aux plaisirs basement populaires – bière, musique, sexe. En critiquant ces personnages de roman, c'est évidemment aussi leurs auteurs et toute une frange de la population qui s'élève dans la classe moyenne qu'ils visent.

Il y a enfin le Yorkshire de John Braine, plus précisément Bradford, où se déroule l'action de *Room at the Top* (1957), et sa suite, *Life at the Top* (1962). *Room at the Top* est un roman d'ambition sociale. Le personnage principal, Joe Lampton, est né dans une famille ouvrière, mais il ne veut pas vivre le même destin que son père, un ouvrier honnête et travailleur. Il est donc décidé à gravir l'échelle sociale – bien qu'il méprise la bourgeoisie de la « haute ville » –, et parvient à ses fins en mettant enceinte une jeune fille de la haute société. Il est déterminé à se frayer un chemin, sans scrupules, avec opportunisme (parce que la société ne lui procure pas l'opportunité de faire autrement), quitte à trahir une femme pour une autre, puisque la richesse et le statut lui importent davantage. Joe est un opportuniste qui peut désormais regarder la classe moyenne d'en-haut, mais il apparaît ne jouir que d'un bonheur partiel. Il reste imprégné par le fait que ses parents ont été tués dans le bombardement de leur maison, qu'ils n'ont probablement pas songé à quitter quand les sirènes ont sonné l'alarme parce qu'ils devaient penser qu'il n'y avait aucun intérêt à bombarder une ville habitée par des gens de leur condition sociale.

Pour terminer, il faut rappeler que la littérature des « *Angry Young Men* » ne ménage pas les femmes. Les personnages féminins sont en effet malmenés, et victimes d'une misogynie, voire d'une cruauté, affligeantes. C'est flagrant dans *Look Back in Anger*, où Jimmy Porter est particulièrement méprisant avec sa femme. Les femmes sont les faire-valoir des personnages masculins, traitées agressivement par

ces derniers qui les considèrent comme faibles, soumises et comme des obstacles à leur ascension sociale.

3. L'héritage d'un mouvement influent

Jusqu'en 1956, le théâtre anglais se résume à Oscar Wilde, aux vaudevilles de Noel Coward (1899-1973), à Terence Rattigan (1911-1977) et George Bernard Shaw. Il s'adresse à un public bourgeois et a pour cadre la bonne société des beaux quartiers. À partir de 1956, apparaît une jeune génération d'auteurs, souvent d'origine populaire, qui révolutionnent le ton, le langage, le cadre social et la « psychologie » des personnages. La classe ouvrière entre en tant que telle pour la première fois dans le théâtre en Angleterre. L'abolition de la censure suivra en 1969. La pièce *Look Back in Anger* doit être comprise comme une pièce qui a ouvert un boulevard aux générations suivantes de dramaturges, quand bien même leurs opinions politiques étaient différentes de celle d'Osborne : le champ des possibles pour questionner attitudes, croyances et pratiques dans la société anglaise est désormais ouvert. John Osborne est la mèche du détonateur.

À défaut de renverser l'« *Establishment* », le mouvement a brusquement réveillé l'« *Establishment* » littéraire. Même si son essence a été contestée (colère ou simplement dissidence ?), il faut reconnaître, et il est difficile de le contester, que ces auteurs se sont faits connaître et qu'ils ont mis un bon coup de pied dans la fourmilière. Ils ont sorti le roman et le théâtre anglais des conventions dans lesquels ces derniers s'étaient depuis longtemps confinés, et les ont transformés en un instrument de combat social.

La décennie 1956-1967 est très certainement la décennie la plus importante dans l'histoire du théâtre anglais depuis la Restauration. Le théâtre de Harold Pinter, Samuel Beckett, Arnold Wesker et Shelagh Delaney émerge dans le « *kitchen sink drama* », ou « *kitchen sink realism* » (littéralement le « réalisme d'évier de cuisine »), théâtre de réalisme social, qui deviendra par la suite un théâtre socio-politique. Ce nouveau théâtre combine engagement politique et créativité, faisant le lien entre histoires humaines et thèmes politiques d'importance. Le mouvement des « *Angry Young Men* » a rétabli le lien entre théâtre et la vie de tous les jours.

C'est toute la littérature des « *Angry Young Men* » qui s'inscrit dans le mouvement du « *kitchen sink drama* » qui touche en fait tous les domaines artistiques : théâtre, art, romans, films et séries télévisées s'intéressent à la situation familiale et sociale des ouvriers britanniques. Le réalisme social y est essentiel : il s'agit de montrer des sujets proches du réel sans passer par le filtre d'un imaginaire désuet qui privilégie une vision politiquement correcte (et fantasmée) du réel, loin des réalités sociales, aussi difficiles soient-elles – tout ce que voulait combattre « *The Movement* » de 1954, aux antipodes du romantisme en peinture. Le « *kitchen sink drama* » est donc mêlé par des motivations sociales et politiques. Il est temps d'en finir avec les stéréotypes du monde d'en bas.

De manière plus large encore, c'est tout le contexte culturel et artistique qui est en train d'évoluer dans les années cinquante en Angleterre, sous le patronage de l'État, à travers l'« *Arts Council* » fondé en 1955. Les festivals locaux de musique se développent et la BBC joue un rôle pionnier dans le domaine culturel en insufflant un changement puissant dans la musique et la fiction, et en prêtant attention aux spécificités linguistiques et culturelles des minorités. Toutefois, de nombreuses productions cinématographiques montrent encore la société de classe anglaise sous un angle paternaliste et condescendant, auquel sont habitués les spectateurs des beaux quartiers. Sous l'influence du cinéma français, italien et américain, une vague de films réalistes, avec un propos engagé, montre un changement de paradigme. Ils ont pour décor les banlieues de briques rouges des régions industrielles du nord de l'Angleterre, et accordent une attention toute particulière aux accents locaux. Avec ce cinéma, les Britanniques sont apostrophés par une jeunesse observatrice qui refuse de nier les

problèmes sociaux de l'époque. C'est donc tout naturellement que les romans des « *Angry Young Men* » sont portés à l'écran. C'est le cas de *Lucky Jim* (1957), *Room at the Top* (1959) avec Simone Signoret (le film est primé à plusieurs reprises, et permet à Simone Signoret d'être récompensée par un oscar), *Look Back in Anger* (1959), *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) réalisé par Tony Richardson, *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962).

L'irruption du réalisme social et des valeurs ouvrières au cinéma marque le début d'une nouvelle profondeur et d'une nouvelle sensibilité dans le cinéma britannique, ainsi qu'une représentation radicalement différente de la vie ouvrière. Ce nouveau cinéma de la fin des années 1950 est qualifié de « Nouvelle vague britannique ». Le mouvement des « *Angry Young Men* » joue un rôle déterminant dans son développement. Après le succès des pièces de théâtre et roman, ces films ont un public.

C'est le cinéma de Ken Loach, qui ne tarde pas de faire ses débuts de réalisateur à la BBC. Son téléfilm *Cathy Come Home* est diffusé par la BBC une première fois en novembre 1966, puis rediffusé deux semaines plus tard, en raison du succès de la première diffusion. Il raconte l'histoire d'un jeune couple, Cathy et Reg, qui vit une relation parfaite. Ils habitent un logement moderne avec leur enfant, jusqu'à ce que Reg perde son emploi. Dès lors, les tourments du chômage et de la pauvreté pleuvent sur eux : ils sont expulsés sans-abri et trouvent refuge dans un squat, puis dans un foyer. Finalement, les services sociaux considèrent que Cathy ne peut garder son enfant et le lui retirent. Trois ans plus tard, Ken Loach tourne *Kes*, l'histoire de Billy Casper, un garçon de 15 ans maltraité et sans avenir de Barnsley, ville minière du Yorkshire, qui, grâce à un faucon crécerelle qu'il apprend à dresser, retrouve un peu d'espoir dans la grisaille du nord de l'Angleterre.

Les changements démographiques font leur effet : les jeunes gens qui sortent des « *state grammar schools* » ont moins de déférence que leurs parents vis-à-vis des institutions et des élites. Ils vont contribuer au développement de la satire et de la culture populaire dans les années 1960. La satire politique, à travers *The Bright Young Satirists*, et le bi-mensuel *Private Eye* fondé en 1961, se moque des puissants. *That Was The Week That Was* (TW3), l'émission de satire hebdomadaire de David Frost, est vue par des millions de spectateurs au début des années 1960. Les attitudes changent, en particulier chez les jeunes, et préfigurent les rebellions politiques et culturelles des années 1960.

Bibliographie :

Kingsley Amis, *Lucky Jim*, 1954.

John Braine, *Room at the Top*, 1957.

John Osborne, *Look Back in Anger*, 1956.

Alan Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning*, 1958

---, *The Loneliness of the Long-Distance Runner*, 1959

John Wain, *Hurry on Down*, 1953.

François Bédarida, *La société anglaise du milieu du XIX^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 1990.

Fabien Jeannier, février 2020