

OSCAR WILDE AS IRISHMAN

Oscar Wilde hailed from the city which his compatriot James Joyce called 'Dublin', and everything about him was doubled, ambiguous, contradictory. He was socialist and socialite, English gentleman and Irish republican, upper-class and underdog, bohemian and bon viveur, entertainer and tragic scapegoat, a decadent who loved childlike simplicity, a Victorian paterfamilias who sported with rent boys in cheap hotels. He was always facing both ways, stranded somewhere between the Gaelic and British (think of the incongruous coupling of 'Oscar' and 'Wilde'), as well as between men and women. Dublin, his home town, was itself as doubled as any colonial metropolis: capital of nowhere, a convenient place to get out of, it stared out at its British masters with its back turned to the acres of bogland behind it. And Ireland itself was an impossible paradox or conundrum, at once colony and metropolis, part of the imperial nation and peripheral to it, both identical and different, the only British colony with members of parliament at Westminster, and supposedly an equal partner in the Act of Union, yet as alien and exotic to most of the British as outer Mongolia. To them it was a land full of hairy humanoids, ape-like terrorists, lumbering peasants; and Wilde himself had the bulk of an Irish navvy, inherited from his great father, which he scrupulously concealed beneath his flamboyant garments. As with most colonies, nothing was more native to Ireland than getting out of it; and when Wilde was transported from Trinity to Oxford, carefully erasing his Irish accent en route, he was re-enacting in his rather more refined

way the most typical experience of the 19th century Irish: emigration. There were far more Irish living outside the homeland than in it, then as now; and if the Irish were an international race, as they had been in the middle ages, then they had Famine and the British to thank for it.

Contradiction : for Wilde this was the very nature of art, in which, as he commented, a truth and its opposite are both true; but it was equally the very nature of the colonial subject. It's been argued that the Irish mind, if such an entity exists, remains free of the linear, exclusivist, centralising logic of the classical culture which dominated western Europe. It seems to favour the dialectic of *both/and* more than the dualism of *either/or* : 'two thinks at a time', as Joyce put it in the *Wake*. Unlike the culture of its political rulers, it turns on paradox, equivocation ('The key word in my work is *perhaps* ': Samuel Beckett), oxymoron ('terrible beauty'), dislocation, simultaneity, anti-narrativity, that comically impossible attempt to say everything at once which produced the greatest anti-novel in English (written by a Tipperary man, Laurence Sterne). The tradition of Irish fiction kicks off with one of the most outrageous anti-novels of all and culminates with Joyce in a couple of others. The tradition of Irish fiction, all the way from *Castle Rackrent* to *Dracula*, Charles Maturin to Flann O'Brien, is notably cavalier about realism; and this suspicion of representation, which is also there in Burke's theory of the sublime, has its roots in Irish theology, for which God is that which defeats all representation. If your history is, like Ireland's, typified by ruptures and discontinuities, by seismic upheavals and invasions, then you are unlikely to be much enamoured of linear, evolutionary time, which is always, so to speak, on the side of Caesar. Instead, time becomes eternal repetition, as with Yeats's gyres, Joyce's

Viconian cycles and Beckett's *Waiting for Godot*, a play in which nothing happens -- twice. The typical piece of Beckettian fiction churns out some arbitrary narrative only to abort it for some other, equally gratuitous tale; and this nervousness of the linear, this suspicion that the world itself is not story-shaped (which would no doubt have scandalised George Eliot), can perhaps be traced back as far as the infinite, tail-chasing scrolls and circles and arabesques of ancient Irish art. A colonial nation is one bereft of its own history, or one whose history is merely a function of another's grand narrative ; and Doubling, paradox, for similar reasons it's likely to be unenthused by the metropolitan-realist idea of the self as an autonomous agent, unified, self-identical, self-determining. Wilde joins a long line of Irish writers for whom the self is just one more fiction, utterly without unity or foundation, a play of mask upon mask, a thoroughly constructed affair. Strip off one mask and you find - not the truth, as the empiricist English would have it- but yet another mask beneath it. Wilde was an entirely fictional creature, adept at impersonating himself, the ultimate Nietzschean self-fashioner for whom aestheticism didn't mean some sterile cult of substituting art for life, but turning life - notably, his own life-into art. The only real thing about him was the fact that he was entirely aware of his own fictionality. This fascination with masks and personae, with the fruitfully disunified self, is of course a kind of deconstruction *avant la lettre* - Wilde was in all kinds of ways the Irish Roland Barthes - as well as a preoccupation he shared with Yeats, George Moore and a number of other compatriots. For the empiricist English, appearance and reality, surface and depth, wit and earnestness, were to be sharply counterpoised; Wilde, like some other Irishmen and Irishwomen, was a devout believer in the reality of appearances, the superficiality of metaphysical depth, and the

hilariousness of high Victorian solemnity. If he was superficial, he was profoundly so; or to put it another way, if there are no depths, then there are no surfaces either. And all this concern with the self as artifice, theatre, performance, which he shares of course with Yeats, as well as with his exotic parents, has a lot to do with the colonial subject as mimic man, as emptied out or inauthentic, as lacking the sanctimonious inwardness of the bourgeois subject, an inwardness which drove Wilde and George Moore up the wall. What Wilde did was to make a cultural virtue out of colonial necessity, so that the very artifice of the colonial self, its lack of unity and continuity, could become the basis for a new modernist art. But this art would have to be produced for endemically realist England by its outsiders and colonials, its exiles and emigres, since England was incapable of generating a modernism under its own steam. Realism in art, moralism in ethics and empiricism in philosophy were no fit breeding ground for an audacious avant garde. While you had Sartre, we had E.M.Forster.

The colonies or ex-colonies, by contrast, offered a marvellously fertile soil for modernism, and none more so than John Bull's other island. Why should this most advanced of cultural waves stem from the backward of terrains? Why should it be that the major *indigeneous* modernist writing, in what was then the United Kingdom, should stem from its most poverty-stricken periphery, Ireland? I've touched on one or two reasons already: the fact that in such conditions, modernist notions of fractured narratives and ungrounded selves are likely to be the stuff of ordinary experience. But there are other reasons, too. Modernism is among things the point where writing comes to be about writing, where representing tries to catch itself in the act and represent it; and what

culture more likely to be obsessed with language than one which had been deprived of its native speech? Wilde didn't of course speak Irish, any more than Yeats or Joyce did; but language had always been a political battleground in their country, which led to the kind of heightened self-consciousness about it which blended well with modernist experiment. The very burnished, elegant, scrupulous quality of Wilde's prose is that of one who is inside and outside the language simultaneously, 'placing' his words as a native would not, beating the natives at their own game -- just as *Finnegans Wake* is the final sweet revenge the Irish wreak on the tongue of their masters, deploying it so subtly that they end up destroying it. The *Wake* is among other things the non-Irish-speaking Irish writer's way of being unintelligible to the British.

But there are other reasons for this foregrounding of the linguistic in Irish society. For one thing, it springs from the tenacious survival of the oral tradition there, which was never entirely buried by print. (The Irish, one might say in Derridean vein, are spontaneously logocentric: print for Laurence Sterne is something rather strange). For another thing, it comes from a colonial margin in which one of the main uses of language was to mystify and bamboozle your lords and masters. The word 'Blarney' comes from the Earl of Blarney, who when commanded to submit to Elizabeth 1 produced such a torrent of ornate rhetoric that no-one could be sure whether he was submitting or not. Blarney, in other words, is at root a political term. Then again, language for the Irish was the only poor victory they could achieve over a barren social reality, a kind of substitute energy or rebellion, a fantasy escape from poverty and political oppression. And such fantasy also lent itself to modernism rather than realism. Wilde is the great talker who makes himself up as he goes along,

the endless self-improvisor and self-experimenter whose main verbal weapon is the epigram, which takes a piece of conventional English wisdom and deconstructs it, rips it apart, stands it on its head, turns it inside out. The epigram, as with Bernard Shaw, is the outsider's guerilla raid on the common sense of the insider, a sagacious saying gone suddenly awry. It displays that capacity to dismantle and transmute the actual which we know as wit. It's a momentary act of subversion or inversion, and Wilde was inverted in much more than a sexual sense. If he was homosexual, it's partly, one suspects, that he saw heterosexuality as the most intolerable cliché, and Wilde was more terrified of a cliché than of appearing on Piccadilly in the wrong cut of waistcoat. In an essay like 'The Critic as Artist', language becomes our creative surplus over a meagre, reified reality, the only place where we can escape determinism and play freely. When man acts he is a puppet, when he describes he is a poet': there is a great deal of Ireland in that apparently universal remark.

Who were the greatest writers of late 19th and early 20th century England? Two or three Irish, two or three Americans, and a Polish sailor. Hardly a decent, God-fearing Englishman amongst them. Well, there were two English, at least: but one was a woman and the other the son of a provincial coalminer, and so both of them were askew to the social Establishment. England had to import its modernism, all the way from Wilde and James to Eliot and Pound; and these writers occupied the painful, creative position of being at once outsiders and insiders, or with Wilde, James and Eliot outsiders who become more inside than the insiders. With Oscar, there's a kind of outsider's impudence in the very ease with which he reinvents conventional English dramatic forms, more fluent in these conventions than the natives themselves; yet whether this is

flattery, admiration, mockery, insult or parody is well-nigh undecidable. The outsider always of course tries a little too hard, and Wilde was perhaps a mite too laid-back in his laid-backness. He was attracted to English aristocratic society not only because it flattered his Hibernian ego, but because it was a social order so deeply artificial and conventional that it seemed to him a sort of delightfully pointless work of art. In one sense, he disclosed just how much the Irish adventurer and the upper-class English had in common: both were bored by bourgeois normality, both valued style over substance, both delighted in verbal *brio* and flamboyance. Wilde and the upper classes were artificial and iconoclastic together, at once conventional and cavalier; and like many an emigrant Irish writer, Wilde was permitted for a while to play court jester to the Establishment. Whereas they were entirely fictional but didn't know it, he *did* know it, which gave him an edge over them. Wilde was artificial partly because he detested Nature, which struck him as tedious and predictable, and which also meant for him the naturalised middle-class wisdom of England. But he was also artificial because he believed that what it was to live well was to aestheticise one's existence, and that socialism would be the condition in which this was available for everybody. We forget too often that he wrote one of the great pamphlets of the British labour movement. His political ideal, like Yeats's, was just that human life should be its own self-delighting ground and goal, as gloriously futile as a lyric poem; and he had the audaciousness to live out this ethic or aesthetic in the present, which was a scandal to earnest old England. There was, of course, a good deal of self-interest in this too: just lie on a couch all day and be your own anarchist society. The gesture was at once privileged and utopian, courageous and self-indulgent. Wilde knew that work was one of the great fetishes of Britain, so by being as

deliciously indolent as possible he was prefiguring a future utopia in which no-one would need to labour. Whatever vices the Irish may be guilty of, making a fetish out of work is not traditionally one of them.

But the court jester must not, of course, grow too big for his foreign boots, as Shaw warned his fellow countryman. The English have long experience in how to take care of that, and they took care of Wilde good and proper, just as they had disposed of Parnell, another Anglo-Irish sexual transgressor, shortly before. Indeed Wilde's own career is almost exactly coextensive with the downfall of the social class in Ireland, the Ascendancy, to which he belonged, which by the 1890s is being stripped of its land and its power. Just as the roistering Anglo-Irish brought the roof down on their own heads, so Wilde in those years seems to be perversely courting disaster, giving off the sense of a man who is riding too high too fast. There was a great deal of masochistic self-destructiveness in both Wilde and the people he came from. He was a political subversive not just because he was gay, or because he was, like his great parents, an Irish republican (he once expressed the view that Ireland should not be free of England, but should rule over it), but also because he was very funny, which was a living rebuke to that lethal ideology we know as Victorian *gravitas*. The Irish have always found the solemnity of the English irresistibly comic. He is a radical because he doesn't believe in work, takes nothing seriously, cares only for form, style and pleasure, and is religiously devoted to his own self-fulfilment. In Victorian England, such a man did not need to be the son of the Marquess of Queensberry to become an enemy of the state. Long before post-structuralism got off the ground in France, Wilde, who like the Irish in general was much closer to France than to Britain, was deconstructing

the self, subverting dominant power-systems, substituting language for reality, dwelling on the pleasures of the body and the primacy of desire. The connection between Wilde and the post-structuralists is not of course accidental, once one remembers the sexual outsidersness of Barthes and Foucault, and the colonial or geographical outsidersness of Derrida and Kristeva. 'I live', Wilde once said, 'in perpetual fear of not being misunderstood'. But he needn't have worried: there was never any fear that Britain would understand the Irish, then as now.

Terry EAGLETON

OSCAR WILDE, l'Irlandais

Oscar Wilde était originaire de la cité que son compatriote James Joyce appelait "Doublin", et tout chez lui était double, ambigu, contradictoire. Il était socialiste et homme du monde, gentleman anglais et républicain irlandais ; toute à la fois il appartenait à la haute société et était du côté des opprimés : bohémien et bon vivant, amuseur et tragique bouc émissaire, un décadent qui aimait la simplicité enfantine, un père de famille Victorien qui folâtrait dans des hôtels bon marché avec des garçons qu'il louait pour la circonstance. Il regardait toujours dans deux directions opposées, échoué qu'il était quelque part entre les Gaéliques et les Britanniques (songez à l'amalgame incongru de "Oscar" et de "Wilde"), aussi bien qu'entre les hommes et les femmes. Dublin, sa ville natale, était elle-même aussi double que n'importe quelle métropole coloniale : capitale de nulle part, un endroit dont il fallait s'arranger à tout prix pour sortir, elle braquait les yeux sur ses maîtres britanniques, le dos tourné aux âcres de marécages derrière elle. Et l'Irlande elle-même était un paradoxe ou une énigme impossible, à la fois colonie et métropole, à l'intérieur de la nation impériale et sur sa périphérie, identique et différente, la seule colonie britannique qui eût des membres du Parlement à Westminster, censée selon l'Acte d'Union être partenaire à part entière, et pourtant aussi étrangère et exotique pour la plupart des Britanniques que la Mongolie extérieure. Pour eux c'était un pays plein d'humanoïdes velus, de terroristes à allure de gorilles, de paysans lourdauds et Wilde lui-même avait les dimensions d'un terrassier

irlandais, héritées de son grand-père, qu'il dissimulait pudiquement sous des vêtements flamboyants. Comme c'est le cas pour la plupart des colonies, rien n'était plus naturel pour l'Irlande que d'en sortir ; et quand Wilde fut transporté de Trinity à Oxford, gommant soigneusement au passage son accent irlandais, il reproduisait à sa façon plutôt plus raffinée l'expérience la plus caractéristique des Irlandais du 19ème siècle : l'émigration. Il y avait, à ce moment là tout comme maintenant, bien plus d'Irlandais qui vivaient en dehors de la mère patrie qu'en son sein ; et si les Irlandais formaient une race internationale, comme ils l'avaient fait au Moyen Age, c'est à la Famine et aux Britanniques qu'ils le devaient alors.

Dédoublement, paradoxe, contradiction : pour Wilde, c'était la nature même de l'art, dans lequel, comme il le faisait remarquer, une vérité et son contraire sont tous les deux vrais ; mais c'était également la nature même du sujet colonial. On a démontré que l'esprit irlandais, s'il existe une telle entité, reste en dehors de la logique linéaire, exclusive, prépondérante, de la culture classique qui dominait l'Europe occidentale. Cet esprit semble préférer la dialectique d'assembler deux choses pourtant distinctes *de l'ensemble et du distinct*, au dualisme de *l'un ou l'autre* : deux choses idées à la fois, comme l'a exprimé Joyce dans le "*Wake*". A l'opposé de la culture de ses maîtres politiques, il tourne sur le paradoxe, l'équivoque (le mot clé de mon oeuvre est "*peut-être*" : Samuel Beckett), l'oxymoron ("*beauté terrible*"), la dislocation, la simultanéité, l'anti-narration, cette tentative comiquement impossible de dire tout en même temps qui a produit le plus grand anti-roman en anglais (écrit par un homme de Tipperarary, Laurence Sterne). La tradition de la fiction irlandaise a reçu son coup d'envoi d'un des anti-romans les plus effarants de tous les temps et a culminé avec Joyce dans deux autres anti-romans. La tradition de la fiction irlandaise depuis *Castle*

Rackrent jusqu'à *Dracula*, de Charle Maturin à Flann O'Brien, se montre très cavalière vis à vis du réalisme dans la théologie irlandaise, pour laquelle Dieu est précisément celui qui défie toute représentation. Si votre histoire est, comme celle de l'Irlande, caractérisée par les ruptures et les discontinuités, par les soulèvements sismiques et les invasions, il y a peu de chances pour que vous soyez très attaché à un temps linéaire, évolutif, qui joue toujours, si l'on peut dire, le jeu de César. Au lieu de cela le temps devient éternelle répétition, comme dans les girations de Yeats, les cercles viconiens de Joyce et "*En attendant Godot*" de Beckett, une pièce dans laquelle rien n'arrive - deux fois de suite. La pièce de fiction Beckettienne typique brasse quelque récit arbitraire, uniquement pour le faire avorter et aboutir à une autre histoire tout aussi gratuite ; et cette crainte du linéaire, ce soupçon que le monde lui-même ne peut être façonné en histoire, (ce qui sans aucun doute aurait scandalisé George Eliot), on peut probablement en trouver la première manifestation dans les parchemins où les histoires se poursuivent à la queue leu leu, jusqu'à l'infini, dans les cercles et les arabesques, de l'art irlandais ancien. Une nation coloniale est une nation qu'on a privée de sa propre histoire, ou dont l'histoire est simplement l'instrument de l'épopée grandiose d'une autre ; et pour des raisons similaires elle manque probablement d'enthousiasme pour l'idée métropolitaine réaliste d'un moi agent autonome, unifié, pareil à lui-même, qui se détermine en toute liberté. Wilde rejoint une longue lignée d'écrivains irlandais pour lesquels le moi n'est plus qu'une fiction de plus, totalement sans unité ni fondement, un jeu où l'on se pose un masque par dessus un autre, une affaire bâtie de toutes pièces. Arrachez un masque et vous trouvez - non pas la vérité comme l'Anglais empiriste le voudrait - mais un autre masque en dessous. Wilde était totalement une créature de fiction, très habile pour se mettre

en scène, créateur nietzschéen de lui-même en dernière analyse, pour qui l'esthétisme ne signifiait pas un culte stérile quelconque de substitution de l'art à la vie, mais le fait de transformer la vie - essentiellement la sienne propre - en art. La seule chose véritable chez lui était la conscience absolue qu'il avait de son caractère fictif. Cette fascination à l'égard des masques et des personnages de théâtre, à l'égard d'un moi auquel, de la manière la plus féconde, on fait perdre son unité, est de toute évidence une espèce de déconstruction *avant la lettre*. - Wilde était, à bien des égards, un Roland Barthes irlandais - en même temps qu'une préoccupation qu'il partageait avec Yeats, George Moore, et un certain nombre d'autres compatriotes. Pour l'Anglais empiriste, l'apparence et la réalité, la surface et la profondeur, le badinage d'esprit et le sérieux, devraient être nettement opposés ; Wilde comme d'autres Irlandais et Irlandaises, croyait dévotement à la réalité des apparences, à la superficialité de la profondeur métaphysique et au caractère absolument hilarant de la haute solennité victorienne. S'il était superficiel, il l'était de façon profonde ; ou, pour dire les choses autrement, s'il n'y a pas de profondeurs, il n'y a pas alors non plus de surfaces. Et toute cette préoccupation du moi comme artifice, personnage de théâtre, de représentation, qu'il partage de toute évidence avec Yeats, ainsi qu'avec ses parents exotiques, a un lien très étroit avec le sujet colonial en tant qu'imitateur, vidé de sa réalité propre ou inauthentique, dépourvue de l'intériorité imbue d'elle-même du sujet bourgeois, cette intériorité qui a réduit à quoi Wilde et George Moore. Wilde, c'est sa qualité principale, a fait d'une nécessité coloniale une vertu culturelle, afin que le caractère artificiel même du moi colonial, son manque d'unité et de continuité, pût devenir le fondement d'un nouvel art moderne. Mais cet art, pour l'Angleterre foncièrement réaliste, il fallait qu'il fût produit par ses

étrangers et ses coloniaux, ses exilés et ses émigrés, puisque par ses propres moyens l'Angleterre était incapable d'engendrer un modernisme quelconque. Le réalisme en art, le moralisme éthique et l'empirisme philosophique n'étaient pas le terreau propice pour une avant-garde audacieuse. Tandis que vous aviez Sartre, nous, nous n'avions que E. M. Forster.

Les colonies ou ex-colonies, par contraste, offraient un sol merveilleusement fertile au modernisme, et aucune n'en offrait un meilleur que l'autre Ile de John Bull. Pourquoi a-t-il fallu que la vague culturelle la plus avancée vienne d'un terrain des plus arriérés ? Pourquoi a-t-il fallu que le principal écrivain moderniste "*indigène*" écrivant dans ce qui était alors le Royaume Uni, vienne de sa périphérie la plus pauvre, l'Irlande ? J'en ai déjà touché une ou deux raisons : le fait qu'en de telles conditions les notions modernistes de récits brisés et d'êtres sans consistance sont probablement la matière même de l'expérience ordinaire. Mais il y a aussi d'autres raisons. Le modernisme est entre autres choses le point où l'écriture en arrive à traiter de l'écriture, où la représentation essaie de se surprendre elle-même en action, et de représenter cette action même ; et quelle culture a plus de chance d'être obsédée par le langage que celle qui a été privée de sa langue maternelle ? Wilde ne parlait naturellement pas irlandais, pas plus que ne le faisaient Yeats et Joyce ; mais la langue avait toujours servi de champ de bataille politique dans leur pays, et cela conduisait au genre de conscience exacerbée de la langue qui se combinait bien avec les expériences modernistes. La qualité même de la prose de Wilde, polie, élégante, soigneuse, est celle de quelqu'un qui est tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du langage, "disposant" ses mots comme un indigène ne le ferait pas, battant les indigènes à leur propre jeu - tout comme *Finnegans Wake* est la douce

vengeance ultime que les Irlandais assouvissent sur la langue de leurs maîtres, la déployant avec tant de subtilité qu'ils finissent par la détruire. Le "*Wake*" est, entre autres choses, la manière dont un écrivain irlandais qui ne parle pas irlandais se rend inintelligible aux Britanniques.

Mais il y a d'autres raisons à la place de premier plan prise par la linguistique dans la société irlandaise. D'une part, elle prend sa source dans la survivance tenace de la tradition orale dans ce pays, une tradition qui n'a jamais été complètement enterrée par la matière imprimée (Les Irlandais, on pourrait le dire dans une veine Derridienne, sont spontanément tournés vers la parole : l'écriture pour Laurence Sterne est quelque chose de plutôt étrange). D'autre part, elle vient d'un pays colonial en marge, dont l'un des usages principaux du langage était de mystifier et de tromper ses seigneurs et maîtres. Le mot "Blarney" vient du Comte de Blarney, qui, quand on lui commanda de se soumettre à Elisabeth 1^{ère} produisit un tel torrent de rhétorique imagée que personne ne put savoir avec certitude s'il se soumettait ou non. Blarney, en d'autres termes, est essentiellement un terme politique. Et puis le langage pour les Irlandais était encore la seule pauvre victoire qu'ils pouvaient obtenir sur une réalité sociale aride, une sorte d'énergie ou de rébellion par procuration, une évasion par la fantaisie de la pauvreté et de l'oppression politique. Et cette fantaisie se prêtait aussi à la modernité plutôt qu'au réalisme. Wilde est le grand causeur qui se façonne lui-même à mesure qu'il avance, l'éternel improvisateur, expérimentateur de lui-même dont la principale arme verbale est l'épigramme, qui prend un morceau de sagesse anglaise conventionnelle et la réduit à ses éléments premiers, la déchire en morceaux, la met à l'envers, la retourne de fond en comble. L'épigramme, comme chez Bernard Shaw, est la guerre d'embuscade

engagée par celui qui est en dehors de la société contre le bon sens de celui qui est dedans, un adage sagace qui s'en va brusquement de travers. Elle montre cette capacité à démanteler et à transformer le réel que nous connaissons sous le nom d'esprit. C'est un acte momentané de subversion ou d'inversion, et Wilde était inversé en bien d'autres sens que sexuel. S'il était homosexuel, c'est en partie, on le soupçonne, parce qu'il considérait l'hétérosexualité comme le plus insupportable des clichés, et Wilde avait bien plus peur d'un cliché que d'apparaître à Piccadilly dans un gilet mal coupé. Dans un essai comme "La Critique en tant qu'artiste", le langage devient l'excédent créateur par rapport à une réalité exsangue, réifiée, le seul endroit où on puisse échapper au déterminisme et jouer en toute liberté "Quand l'homme agit, c'est une marionnette, quand il décrit, c'est un poète" : cette remarque apparemment universelle s'applique pour beaucoup à l'Irlande. Qui furent les plus grands écrivains de l'Angleterre de la fin du dix-neuvième siècle et du début du 20ème ? Deux ou trois Irlandais, deux ou trois Américains, et un marin polonais. Il est difficile de trouver parmi eux un Anglais convenable, élevé dans la crainte de Dieu. Eh bien, il y en a au moins deux qui étaient Anglais : mais l'un était une femme, et l'autre le fils d'un mineur de province, et ils étaient donc tous les deux en position inconfortable vis à vis de "l'Establishment" social. L'Angleterre a dû importer son modernisme, en partant de Wilde et James pour arriver à Eliot et Pound : et ces écrivains ont occupé la position créatrice pénible de ceux qui sont à la fois à l'intérieur et en dehors, ou comme Wilde, James et Eliot, des étrangers qui en arrivent à être plus à l'intérieur que ceux qui y sont nés. Chez Oscar, il y a une sorte d'impudence d'étranger dans l'aisance même avec laquelle il réinvente les formes dramatiques anglaises conventionnelles, maniant ces conventions avec plus de facilité que les indigènes eux-mêmes ; cependant

est-ce flatterie, admiration, moquerie, insulte ou parodie, cela est presque impossible à déterminer. L'étranger, naturellement, n'est pas toujours assez mesuré dans ses efforts, et Wilde se sentait peut-être un peu trop rejeté dans son rejet. Il était attiré vers la société aristocratique anglaise parce qu'elle flattait son égo irlandais, mais aussi parce que c'était un ordre social si profondément artificiel et conventionnel qu'elle lui apparaissait en quelque sorte comme une oeuvre d'art qui ne rimait délicieusement à rien. En un sens, il révélait simplement combien l'aventurier Irlandais et l'Anglais de la haute société avaient de traits en commun : tous les deux étaient ennuyés par la normalité bourgeoise, tous les deux mettaient le style au dessus de la substance, tous les deux étaient ravis par le brio et la flamboyance des mots. Wilde et la haute société étaient tout ensemble artificiels et iconoclastes, à la fois conventionnels et désinvoltes ; et comme bien des écrivains irlandais émigrants, on permit un instant à Wilde de jouer le rôle du bouffon de "l'Establisment". Tandis qu'ils étaient entièrement fictifs mais sans le savoir, lui *le savait*, ce qui lui donnait sur eux une supériorité. Wilde était artificiel en partie parce qu'il détestait la Nature, qui lui paraissait fastidieuse et trop prévisible, et désignait aussi pour lui la sagesse naturelle à la classe moyenne anglaise. Mais il était artificiel aussi parce qu'il croyait que pour bien vivre il fallait donner une valeur esthétique à son existence, et que le socialisme était la condition qui permettrait à tous de le faire. Nous oublions trop souvent qu'il a écrit un des grands pamphlets du mouvement travailliste britannique. Son idéal politique, comme celui de Yeats, était simplement que la vie humaine fût à elle-même son propre but, son propre domaine, où elle trouvât son plaisir personnel, aussi glorieusement futile qu'un poème lyrique ; et il eut l'audace d'appliquer jusqu'au bout cette esthétique ou cet idéal éthique, ce qui fut un scandale pour la vieille

Angleterre sérieuse. Cela, naturellement, n'était pas du tout désintéressé. Cela consistait à rester couché sur un divan toute la journée, à se faire à soi tout seul une société anarchique, le geste était à la fois intéressé et utopique, courageux et sybarite. Wilde savait que le travail était un des grands fétiches de la Grande-Bretagne, donc en étant aussi délicieusement indolent que possible il préfigurait une future utopie dans laquelle personne n'aurait besoin de travailler. Quels que soient les vices dont les Irlandais puissent se rendre coupables, attribuer au travail une valeur de fétiche ne fait pas partie de leur tradition. Mais le bouffon de cour ne doit pas, naturellement, devenir plus gros que ses bottes étrangères, comme Shaw en avertit son compatriote. Les Anglais ont, de longue date, l'expérience de la manière dont il convient de régler ce problème, et ils réglèrent bel et bien le cas de Wilde, tout comme ils s'étaient débarrassés de Parnell, autre transgresseur sexuel anglo-irlandais, très peu de temps auparavant. En effet la carrière même de Wilde coïncide presque exactement avec la décadence de la classe sociale irlandaise, "The Ascendancy" à laquelle il appartenait, que, dans les années qui ont précédé 1900, on a peu à peu dépouillée de ses terres et de son pouvoir. De même que les Anglo-Irlandais débauchés se sont attirés tous les malheurs qui se sont abattus sur eux, de même Wilde pendant ces années-là semble aller au devant de l'échec, donnant le sentiment d'un homme qui va trop loin. Il y avait à la fois chez Wilde et chez les gens dont il était issu, une grande propension masochiste à se détruire. Sa subversion politique n'était pas due seulement au fait qu'il était homosexuel, ou qu'il était, comme ses grands-parents, républicain irlandais (il exprima un jour l'opinion que l'Irlande ne devait pas être libérée de l'Angleterre, mais devrait la dominer) mais aussi au fait qu'il était très drôle, ce qui était un reproche vivant adressé à cette idéologie meurtrière que nous connaissons

sous le nom de "*gravitas*" Victorienne. Les Irlandais ont toujours trouvé la solennité des Anglais d'un comique irrésistible. Wilde est radical parce qu'il ne croit pas au travail, ne prend rien au sérieux, n'aime que la forme, le style et le plaisir, et se consacre religieusement à l'accomplissement de lui-même. Dans l'Angleterre victorienne, un homme comme lui n'avait pas besoin de coucher avec le fils du Marquis de Queensberry pour devenir ennemi de l'état. Longtemps avant que le post-structuralisme ne surgisse en France, Wilde, qui, comme Irlandais en général, était bien plus proche de la France que de la Grande-Bretagne, procédait à une déconstruction du moi, renversant les systèmes politiques dominants, substituant le langage à la réalité, insistant sur les plaisirs du corps et la primauté du désir. Le rapport entre Wilde et les poststructuralistes n'est évidemment pas accidentel, si l'on se souvient de la marginalité sexuelle de Barthes et de Foucault et de la marginalité coloniale ou géographique de Derrida et Kristeva. "Je vis" a dit une fois Wilde "dans la peur perpétuelle de ne pas être incompris". Mais il n'avait pas besoin de se faire de souci : il n'y a jamais eu de crainte à avoir que la Grande-Bretagne comprenne les Irlandais, à son époque comme maintenant.

Traduction de Bruno SCHROEDER