

Eszter TURAI

## À la croisée de l'Autre et de Soi La représentation de la culture tahitienne dans les œuvres de Victor Segalen

« Il sait qu'en se concevant,  
il ne peut que se concevoir autre qu'il n'est.  
Et il s'éjouit de sa Diversité. »  
(Gontard 1990 : 35)

### Résumé

Dans cet article, nous aborderons trois œuvres de Victor Segalen qui appartiennent au cycle polynésien : certains extraits des *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *Penser Païens* et *La Marche du feu*. Notre objectif est de les analyser en vue d'expliquer le concept d'exotisme à travers l'esthétique de Segalen. Notre étude vise à explorer les concepts du « Soi » et de « l'Autre » et le regard innovateur que Segalen porte sur la culture polynésienne.

*Mots-clés* : exotisme, Divers, Autre, Soi, Tahiti, Segalen

### Abstract

This paper aims to examine three works by Victor Segalen that belong to the Polynesian cycle: selected excerpts from *Essai sur l'exotisme: une esthétique du Divers*, *Penser Païens* and *La Marche du feu*. The objective is to analyse them and to explain the concept of exoticism through Segalen's aesthetics. The study will focus on the exploration of the concepts of 'Self' and 'Other', and on Segalen's innovative view of Polynesian culture.

*Keywords*: exoticism, Different, Other, Self, Tahiti, Segalen

### Introduction

L'objectif de notre étude est d'offrir une approche culturelle et phénoménologique de quelques œuvres de Victor Segalen, notamment l'*Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, *Penser Païens* et *La Marche du feu*. L'esthétique ségalénienne, développée dans l'œuvre intitulée *Essai sur l'exotisme : une esthétique du Divers*, vise à expliquer les termes « exotisme » et « exotique » en s'appuyant sur deux concepts, qui fonctionnent en tant que des notions-clés : l'*Autre* et le *Divers*. Le concept de *Divers* renvoie à ce que l'on ressent quand on part ailleurs et que l'on découvre une autre culture, une autre manière de percevoir et de vivre, lorsque l'on se rend compte de la présence de l'*Autre*. Par la suite, nous allons expliquer l'importance de ces deux notions dans l'œuvre de Segalen.

Notre étude est basée sur la phénoménologie de Gaston Bachelard, telle qu'il l'exprime dans son livre *La poétique de l'espace* (1961), pour deux raisons. D'une part, le philosophe réfléchit sur deux concepts importants dans la perspective de notre étude : la dialectique du *dedans* et *dehors* et, par là même, l'*intimité*, qui sont aussi le sujet du livre de François Jullien. D'autre part, il est important de mentionner que la fille de Segalen, Annie-Joly Segalen, ayant entretenu une correspondance avec Bachelard, a éveillé l'attention de celui-ci à l'œuvre de son père, que le philosophe ne connaissait pas jusqu'alors<sup>1</sup>. Selon les idées de Bachelard, exposées dans son livre, les sciences qui se basent sur la causalité, comme la psychologie et la psychanalyse ne peuvent nous aider à interpréter l'image poétique (Bachelard 1961 :15) dans les œuvres littéraires. Lors de la création de l'image poétique, le poète engendre et utilise son propre langage, créant ainsi ses propres espaces linguistiques. Le philosophe propose l'analyse topologique comme méthode pour appréhender ces espaces linguistiques. Bachelard souligne l'importance du langage poétique, car – comme il l'affirme – l'imaginaire des espaces est indissociable du langage (Wunenburger 2017 : 102). Il analyse non pas les images spatiales figées, mais les formes de surgissement d'images, l'apparition des images poétiques dans sa phénoménologie n'est donc pas déterminée par le support sensoriel (Wunenburger 2017 : 103). Selon Saïd, l'impression de l'intimité liée à l'espace donne un sens émotionnel (et même rationnel) à l'espace « par une espèce de processus poétique qui fait que les lointaines étendues, vagues et anonymes, se chargent de signification, pour nous, ici » (Saïd 2003 : 71).

Mais comment ces idées de Bachelard peuvent-elles aider la compréhension des textes de Segalen ? Comment se construit la dynamique du « Soi » et de « l'Autre » ? Que signifie être *différent* selon Segalen ? Qu'est-ce que Victor Segalen entend par « Soi » ? Et, finalement, dans quelle mesure l'image littéraire de l'exotisme se transforme-t-elle au début du XX<sup>e</sup> siècle ?

### *Présentation brève de l'esthétique ségalénienne*

L'exotisme fait partie de notre culture, de notre quotidien. L'essence de l'esthétique de Segalen est de comprendre la complexité du terme *exotisme* qui se base sur la notion de *Divers*. Nous présenterons d'abord brièvement les éléments les plus importants de son esthétique qui est à la base de sa vision en tant qu'écrivain. Il importe de noter que si Segalen a beaucoup voyagé à cause de son travail comme médecin militaire, la raison de son voyage en Polynésie est la suivante : à Paris, il entend parler du peintre Paul Gauguin par Rémy de Gourmont, qui lui conseille de rendre visite à l'artiste aux Marquises (Manceron 1978 : 22).

---

<sup>1</sup> « À la fin de la semaine prochaine, vendredi ou samedi si vous pouvez venir me voir vers 18 heures j'aurai un grand plaisir à vous dire l'importance que *Stèles*, *Peintures*, *Équipée* vont prendre pour moi. Hélas je n'ai vécu la poésie qu'au jour le jour, dans l'occasion des lectures qui m'arrivaient inopinément. Je ne suis pas du métier. J'ai usé ma vie à comprendre certains domaines scientifiques. De Victor Segalen je savais ce que les revues de temps en temps en disaient. Combien je suis ignorant. » (Segalen 2019 : 134)

Victor Segalen embarque pour l'Océanie où il recueille l'héritage de Paul Gauguin, mais l'écrivain arrive en retard, le peintre étant mort aux Marquises avant la fin de l'année (Tillmann 2011 : 7). Gauguin a exercé une grande influence sur Victor Segalen lors de la formulation des idées sur l'exotisme : ce dernier a décrit les civilisations polynésiennes non pas d'un point de vue européen, mais de leur propre point de vue (Manceron 1978 : 11). La rencontre de l'écrivain avec l'univers de Gauguin s'avère alors décisive, comme en témoigne la lettre de Segalen de novembre 1903 : « Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ses Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin. » (Manceron 1978 : 23) L'écrivain observe en détail les paysages polynésiens et les hommes, plus particulièrement les *femmes* Mao'hi<sup>2</sup> à la fois comme artiste et comme médecin.

Dans son essai, Segalen divise les voyageurs en trois groupes, en fonction de leurs habitudes de voyage : il distingue le touriste, le folkloriste et l'*exote*. Ce dernier terme est un néologisme créé par Segalen, désignant le type ultime du voyageur, le plus versatile et aussi le plus important pour l'écrivain. L'*exote* est le voyageur idéal à ses yeux, celui qui s'immerge dans une culture, s'enrichit d'une connaissance et d'un respect plus profonds de cette culture. Sans pour autant être un changement constant de lieu, le voyage est pour lui son véritable mode de vie. Il nous semble que cette vision de l'*exote* est similaire à l'idée bachelardienne, selon laquelle nous devons faire abstraction de nos connaissances antérieures, afin de pouvoir étudier en profondeur l'objet de notre observation. L'*exote* peut être conçu comme le précurseur de l'anthropologue, ayant une forte individualité ainsi qu'une relation constante avec le sujet observé. L'une des plus grandes leçons de l'exotisme de Segalen est la reconnaissance et l'acceptation de « l'Autre ». Segalen se définit lui-même comme un « *exote* », moins parce qu'il est fasciné par les paysages splendides que parce qu'il respecte et tente de préserver la culture polynésienne. À propos de « l'Autre », nous trouvons utile de mentionner brièvement l'ouvrage fondateur d'Edward W. Saïd sur l'orientalisme, intitulé *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, car nous avons découvert une approche similaire à l'égard du concept de « Soi » et de « l'Autre » chez Saïd et Segalen. Dans la Préface à l'édition française de son livre, Saïd insiste sur la nécessité pour tout chercheur de « faire activement, en lui-même, une place à l'Autre étranger » et appelle hospitalité cette attitude d'ouverture à « l'Autre » (Saïd 2003 : 15). Il remarque aussi que les Orientaux résidaient dans leur propre monde, alors que les Occidentaux résidaient dans le leur, impliquant une distance spirituelle et physique entre les deux côtés (Saïd 1979 : 43–44). À notre avis, Segalen entend dissoudre cette distance physique et spirituelle en faisant des Mao'hi le narrateur et/ou les protagonistes de ses œuvres ; des Mao'hi qui, étant toujours les « gardiens » d'un monde qui appartient au passé, ne peuvent pas s'assimiler au nouveau monde, mais aussi des Mao'hi du nouveau monde, capables de réfléchir de cette culture qui leur était intime comme les Occidentaux. Selon François Jullien, l'intimité a une double signification : d'une part, c'est ce que nous cachons aux autres à l'intérieur de nous-mêmes, mais d'autre

---

<sup>2</sup> À l'époque de Victor Segalen, le terme « Maori » était encore utilisé, mais il ne l'est plus pour désigner les peuples de Polynésie : les Mao'hi. Les Maoris vivent en Nouvelle-Zélande.

part, c'est aussi ce que nous partageons avec les autres (Jullien 2013 : 21–22). Dans notre étude, nous nous intéressons principalement au sens du partage entre le « soi » et « l'Autre ». En effet, nous pensons que sans « soi », il n'y a pas d'« Autre », et il s'agit là d'un rapport relationnel. Edward Saïd et François Jullien affirment que le « soi » est entouré d'une frontière, mais qu'il n'en prend conscience que lorsqu'il découvre et apprend à connaître « l'Autre », dans ce que Segalen appelle en toute élégance *l'esthétique du Divers*. Par la rencontre de « l'Autre », les limites disparaissent. Comme l'exprime François Jullien :

L'intime, quant à lui, est la chance, en revanche, du seul fait du basculement qui s'opère en lui, d'étendre corrélativement son dedans dehors, d'avoir son intériorité aussi dans l'Autre, plus elle s'intensifie, à l'extérieur de soi, renversant la clôture d'un « soi ». (Jullien 2013 : 25)

Aux yeux de Segalen, l'exotisme « n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » (Segalen 1978 : 41). Cette citation de Segalen soutient l'approche de Peter Mason<sup>3</sup>, dont les deux aspects les plus marquants sont les suivants : d'une part l'idée que l'exotisme n'est pas seulement un concept de l'imagination, mais aussi un concept de notre réalité, et d'autre part, que c'est la rencontre avec « l'Autre » qui contribue à créer l'identité de « l'Autre ». Mason appelle ce processus « exotisation » (Fejós 2008 : 9). Nous partageons cette idée, car il nous semble que l'exotisme ne peut pas être perçu en soi, puisqu'il nécessite « l'Autre », autrement dit, c'est la reconnaissance de « l'Autre » qui conduit à la reconnaissance du « Soi ». L'exotisme est donc une sorte de relation entre le « Moi » et « l'Autre ». Selon Mason, le concept d'exotisme est toujours une « construction », un champ de forces dans lequel les relations sont inconciliables entre le « Soi » et « l'Autre » (Fejós 2008 : 9). Cette relation est pourtant inégale parce que l'une des parties se place toujours au-dessus de l'autre et tente de comprendre « l'Autre » du point de vue de « Soi ». Mason affirme que l'exotisme n'est rien d'autre qu'une sorte d'« effet de représentation » (Fejós 2008 : 9). Il conclut en affirmant que l'exotisme n'existe que si nous voyons nous-mêmes l'objet ou la culture que nous observons comme différents (Fejós 2008 : 9). C'est également ce rapport entre le « Soi » et « l'Autre » qui apparaît dans l'œuvre suivante et qui nous permet d'aborder différemment la culture et l'homme polynésien grâce à la structure narrative innovante de l'écrivain.

### *Penser Païens*

*Penser Païens* est un dialogue philosophique entre un homme Mao'hi érudit et un Européen qui comparent leurs points de vue (Segalen 1995 : 383)<sup>4</sup>. Selon

<sup>3</sup> Peter Mason est un écrivain américain contemporain vivant à Rome, qui s'occupe dans ses ouvrages en général de la représentation de l'Autre.

<sup>4</sup> Le style de l'ouvrage de Segalen rappelle à plusieurs égards celui de certains écrits philosophiques de Diderot. Nous pensons en particulier à *L'Entretien entre D'Alembert et Diderot*, *Le rêve de D'Alembert*.

l'Européen, appelé *L'Homme au Bon Parleur*, la culture Mao'hi aurait besoin d'un grand poète ou d'un artiste capable de rendre compte de la diversité et de la singularité de la culture polynésienne. Dès le début du dialogue philosophique, l'approche méprisante et critique de la part de l'Européen est évidente :

Le païen qui pensait ce qui va suivre n'a probablement jamais existé. Surtout il n'existera jamais. On le suppose né chez un peuple qui se meurt, et fils imaginaire d'une race qui se tait avant d'avoir pu fixer ses mots : c'est un Maori<sup>5</sup> de Polynésie. (Segalen 1995 : 383)

Le païen intellectuel, inventé par l'écrivain, tend un miroir déformant devant la culture occidentale, car si les insulaires n'avaient pas été contraints à intégrer et à adopter la culture, la religion et le mode de vie des Occidentaux, davantage de mémoires écrits auraient survécu. Le personnage du Mao'hi a une double identité : d'une part, l'homme Mao'hi éduqué et ouvert sur le vaste<sup>6</sup> monde, qui a perdu son attachement à son peuple et à sa culture depuis des siècles, et d'autre part, le « sauvage qui vit encore en lui », et qui symbolise un sens de l'immensité et un désir de liberté. Bachelard constate, en prenant l'exemple de Baudelaire, que c'est le destin du poète d'être le miroir de l'infini qui se concentre en fin de compte dans l'homme (Bachelard 1961 : 221–222). Dans le sillage de cette pensée bachelardienne, nous arrivons à la conclusion que le dialogue entre les deux parties est un miroir des deux cultures pendant la période coloniale, lorsque Segalen était l'un des rares écrivains français à ne pas vouloir contribuer à la littérature coloniale.

L'autre personnage, l'Européen attaque les Mao'hi parce qu'ils n'ont pas défendu leur propre culture :

C'est nous, Européens, curieux et ingénieux, qui avons recueilli ces dires au moment même qu'ils allaient mourir, et qui les avons depuis retournés, commentés, expliqués parfois, non sans peine. Car ils sont peu nombreux et mal transmis : vous, vous les lassiez perdre, vous les aviez presque perdus. (Segalen 1995 : 384)

L'Européen fait référence au fait que les Mao'hi n'avaient pas une culture écrite, mais une culture orale, ajoutant une difficulté dans la rédaction et la transmission de leurs légendes pour eux-mêmes. Le Païen inverse les rôles dans la citation suivante et perçoit le capitaine européen comme un sauvage : « En revanche, votre Cook — voilà un nom de sauvage. Nous l'appelons Tuti<sup>7</sup>, et c'est beaucoup plus distingué — votre Cook a été mieux avisé. » (Segalen 1995 : 385)

L'inversement des rôles entre l'Européen et le Mao'hi est caractéristique des écrits de Segalen : il sert à introduire une autre manière de voir, celle qui se situe dans la perspective de l'Autre, de l'étranger. Le Mao'hi du texte renonce à sa culture, à sa langue, parce qu'il pense qu'elle est complètement perdue. La

---

<sup>5</sup> Segalen utilise souvent le terme « maori » dans ses œuvres, qui n'a plus la même acception de nos jours, étant donné que ce terme désigne les populations polynésiennes de Nouvelle-Zélande, tandis que les indigènes de la Polynésie se désignent eux-mêmes par le terme « mao'hi ».

<sup>6</sup> Analysant la poésie de Baudelaire, Bachelard a souvent recours à cet adjectif.

<sup>7</sup> Le peuple Mao'hi a dénommé le capitaine d'après un dieu polynésien.

disparition de la culture de l'*Autre* est en effet l'élément central de cette œuvre. L'autochtone cultivé a déjà adopté les coutumes et la langue européennes :

Je disais, Bon-Parleur, quand vous êtes survenu, que le cercle de notre mémoire est fermé ; qu'on ne le rouvrira plus ; que le Passé se cristallise en quelques lambeaux recueillis, et qu'on n'a rien à espérer de nous-mêmes en l'avenir. Notre avenir ? C'est un temps négatif exactement, un à-venir qui ne viendra pas. (Segalen 1995 : 387)

Dans *Penser Païens*, « l'Autre » est incarné par un Mao'hi qui argumente rationnellement et logiquement dans le dialogue. L'Européen rappelle à l'indigène comment il aurait pu préserver sa culture. Mais la réponse critique et ferme du Mao'hi montre qu'il voit bien que l'ancienne Polynésie est finie et qu'une nouvelle ère commence.

Selon Chris Bongie, spécialiste de la littérature anglaise et française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le concept et la réflexion sur l'exotisme sont une sorte de réaction de la société occidentale à la colonisation. Nous aimerions y ajouter l'opinion de Zoltán Fejős, anthropologue et ethnographe hongrois, qui déclare que l'exotisme est un système complexe de relations entre les Européens et les non-Européens (Fejős 2008 : 11), puisque la société occidentale (depuis les Lumières françaises) a été dominée par la pensée rationnelle, basée sur la logique, qui a catégorisé les connaissances et les compétences. L'œuvre suivante est basée sur une tradition polynésienne et il existe même un tableau de Paul Gauguin intitulé *La Danse du feu* (1891).

### *La Marche du feu*

L'œuvre suivante que nous analyserons est intitulée *La Marche du feu*, datant de 1908. Il est indéniable que le peintre a influencé le rapport de Segalen avec la Polynésie (Manceron 1978 : 29) et, en plus, l'écrivain a l'intention de préserver ce qui est authentique pour la culture et la vision du monde polynésiennes. Gilles Manceron prétend que le médecin-écrivain « trouvait difficilement sa place parmi une littérature assez facile d'écrivains qui se complaisaient à évoquer les couleurs chatoyantes de l'empire colonial » (Manceron 1978 : 29).

Il s'agit dans le texte d'un vieux Mao'hi des temps actuels qui a connu le Maître-du-Jouir, autrement dit Gauguin, et en son honneur, le vieux prêtre décide de refaire un ancien prodige : marcher sur les pierres brûlantes. En même temps, le vieux prêtre souhaite manifester la grandeur de sa propre culture par le rituel, tout en tenant en haute estime le peintre, qui est bien connu sur l'île.

Celui-là, mort depuis cinq années... ou dix... ou je ne sais plus... celui-là qui se nommait lui-même Maître-du-Jouir, et qui fut malheureux plus qu'un homme maorie ne saurait être, après avoir été dieu... Celui-là n'était pas très étranger de nous. Celui-là ! s'il avait voulu dire son histoire ! Voilà qui serait pesant et noble à raconter ! Qui donc saura la bien chanter, son histoire ? » (Segalen 1995 : 376)

Le titre renvoie à une cérémonie traditionnelle à Tahiti qui est appelée le « umu-ti », c'est-à-dire, *marcher sur le feu*. Cette cérémonie était organisée pour éviter les disettes : le prêtre marche sur les pierres et s'il ne se brûle pas les pieds, cela signifie que les dieux seront bienveillants avec les indigènes. Le genre de l'œuvre est novateur, le style du texte est singulier à cause des points de suspension et des répétitions fréquentes dans les dialogues qui contribuent à rythmer le texte. Le narrateur récite les chants qui sont demandés par les « étrangers à poils rouges et à peau blême » (Segalen 1995 : 375) en observant les enfants mélangés :

Hié ! Que deviendraient-elles mes paroles en traversant leurs oreilles ? quoi leur dire, qui ne les fasse pas rire avec politesse ? Les récits maoris dans l'oreille du Farani<sup>8</sup> plaisant ? Regarde plutôt les enfants qu'ils nous donnent : blêmes comme eux, larges et ronds comme nos propres hommes... mais équivoques vraiment ! Ni étrangers ni nous-mêmes, et si égarés parmi nous, que leur sang cherche sa route et que leurs petits – pas plus nombreux qu'une couvée de rupa – retrouvent vite nous peaux de mangue brune et ne recherchent plus leurs parents étrangers. (Segalen 1995 : 375–376)

Le prêtre âgé voit les enfants issus d'ethnies mixtes comme un symbole de paradoxe. Ils portent tous certaines caractéristiques physiques des deux peuples (polynésien, français à la fois), mais ils reçoivent déjà une éducation européenne aussi bien à la maison, par leurs parents, qu'à l'école. Cela implique également que la culture de Mao'hi n'est plus familière à ces enfants et qu'ils ne connaissent que peu de leur propre culture, leurs histoires d'antan. Une scène de l'œuvre nous semble être particulièrement importante : celle où un groupe de filles jouent ensemble et chantent une chanson du rite. Ces jeunes connaissent encore les vieilles histoires et les chants, sans pour autant les considérer comme un héritage culturel. Pour les jeunes filles, l'*umu-ti* n'est qu'un « simulacre », alors que pour le prêtre âgé, il s'agit d'une expérience vécue et déterminante, qui fait toujours partie de sa culture. À ce propos, la question peut se poser : à quel moment devenons-nous étrangers à notre propre culture ?

La seule similarité entre cet ouvrage et *Les Immémoriaux* est le fait que le narrateur est un indigène dans les deux cas. Dans cette dernière œuvre, on ne considère pas le vieux prêtre comme *Autre* parce que l'écrivain nous suggère que nous, lecteurs, appartenons au peuple polynésien, donc il nous fait sentir chez nous. Le prêtre est seul à connaître sa propre culture, le seul qui parle encore la langue maohienne ; il est le dernier « pilier » de la culture polynésienne. À la fin de la nouvelle, le prêtre a tenté de faire la cérémonie, mais les dieux n'ont pas répondu à son chant, c'est la raison pour laquelle il dit qu'« [i]l fait nuit et je t'ai rejoint. Pourquoi n'as-tu pas empêché. Tu vois les dieux sont morts ! [...] Laisse-moi te soutenir. Oh ! pourquoi as-tu voulu tenter ? Tu ignorais que les mots avaient perdu leur pouvoir ? – Je le savais. » (Segalen 1995 : 382)

Même si le prêtre sait que les mots n'ont plus de pouvoir – le pouvoir des mots vient des dieux, donc les mots eux-mêmes sont des dieux selon les Polynésiens

---

<sup>8</sup> Cela signifie « les Français ».

–, il veut rendre hommage à sa propre culture, à ses dieux, une dernière fois, comme pour s’assurer que la culture polynésienne progresse vers le déclin.

### *Conclusion*

Comme le suggère la devise placée au début de cette étude, la découverte de soi va de pair avec la découverte et la connaissance de l’Autre. *Soi-même* et l’Autre : ces deux concepts ne peuvent exister l’un sans l’autre et présupposent une relation intime. Selon François Jullien, la notion d’intimité suggère une inversion radicale de la relation dialectique entre les sujets. En se plongeant profondément en soi-même, à la recherche de « l’intérieur de l’intérieur », cette dimension « la plus intérieure » émerge. Ce processus entraîne la dissolution de la frontière dans laquelle l’intériorité était auparavant confinée. Finalement, une telle exploration profonde de soi-même va au-delà des limites conventionnelles de la subjectivité individuelle. Simultanément à ce retrait en soi, « il appelle l’Autre [...] à pénétrer [...] et à s’y immiscer », ce qui efface alors la démarcation entre le dedans et le dehors (Jullien : 2013 : 26).

Dans les œuvres analysées de Segalen, les frontières s’effacent lentement vu que le point de vue est celui d’un indigène. Cela nous permet d’avoir une perception nouvelle de l’environnement, de la culture et des locaux polynésiens. En général, l’Autre apparaît de deux manières dans l’œuvre de Segalen : à travers l’indigène qui raconte l’histoire de son peuple et s’ouvre aux Français, ou à travers l’indigène fatigué de sa vie et qui réfléchit à l’âge d’or de sa culture.

Certes, aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, l’exotisme connaît une renaissance. Ce concept est exploité par plusieurs disciplines : la théorie littéraire, l’anthropologie et les textes de critique culturelle en parlent comme d’un moyen unique de représenter l’Autre et la diversité (Fejós 2008 : 8). Nous avons essayé de montrer que la représentation de l’Autre va de pair avec le concept d’exotisme chez Segalen. L’écrivain présente l’Autre en se basant sur sa propre esthétique de l’exotisme. Il a accentué le fait que les différentes cultures ont subi les effets néfastes du tourisme et que ce facteur a sans doute contribué à former son point de vue. Dans la majorité de ses œuvres, il met l’accent sur le point de vue de l’étranger. Le concept d’exotisme a été longtemps incompris, a changé d’une époque à l’autre, et il nous semble qu’au début du XX<sup>e</sup> siècle, l’écrivain est parvenu à le définir du point de vue du XXI<sup>e</sup> siècle.

UNIVERSITÉ DE SZEGED  
*doctorante*  
 turaieszti@gmail.com

### **BIBLIOGRAPHIE**

BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l’espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, [1961].

COLETTE, Camelin (2005). « La peinture de Gauguin dans les écrits polynésiens de Segalen », *Texte/image : nouveaux problèmes*, Rennes : éd. Liliane Louvel et Henri Scepi, PUR.

FEJŐS, Zoltán (2008). « Az egzotikum felé – közelítések, perspektívák », Zoltán Fejős, Bertalan Pusztai (dir.), *Az egzotikum*, Budapest-Szeged : Néprajzi Múzeum – Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, « Tabula könyvek 9 », 7–37.

MANCERON, Gilles (1978). « Segalen et l'exotisme. Préface », Victor Segalen, *Essais sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana.

GONTARD, Marc (1990). *Victor Segalen, Une esthétique de la différence*, Paris : L'Harmattan.

GOUDEMARE, Sylviane (2017). « Un parfum de soi. Préface », Paul Gauguin, *Noa Noa*, Paris : Éditions Bartillat.

JULLIEN, François (2013). *De l'intime : Loin du bruyant Amour*, Paris : Éditions Grasset et Fasquelle.

SAÏD, Edward W. (1979). *Orientalism*, New York : First Vintage Books Édition.

SAÏD, Edward W. (2003). *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Éditions Seuil, [1980].

SEGALEN, Victor (1978). *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana.

SEGALEN, Victor (1995). *Œuvres complètes*, Paris : Éditions Robert Laffont.

SEGALEN, Victor (2019). *Segalen*, Paris : Éditions de L'Herne.

TILLMANN, J. Adalbert (2011). *Más-világi megfigyelések. Utak és utazók*, Budapest : Typotex.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2017). « Bachelard, une phénoménologie de la spatialité, La poétique de l'espace de Bachelard et ses effets scénographiques », *Scénographie, Nouvelle Revue d'esthétique*, 2017/2, n°20, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-99.htm>. Consulté le 27 mai 2024.