

La mémoire involontaire de Proust à Pamuk : un pont entre les cultures

LAMIAA KHCHIYACH

Université Mohamed V, Faculté des sciences de l'éducation - Rabat

Lamiaa Khchiyach est doctorante en Culture, Art de la langue et Littérature française. Elle rédige une thèse sur Marcel Proust et Orhan Pamuk. Elle fait une étude comparative entre leurs œuvres et s'intéresse principalement à la mémoire chez ces deux auteurs et son lien avec l'histoire et l'identité.

Chez Proust, la mémoire surgit involontairement à travers les sensations, permettant de revivre le passé et de reconstruire l'identité. Chez Pamuk, elle est volontaire et matérialisée par la collecte d'objets, transformant souvenirs et émotions en mémoire tangible. Les lieux et objets jouent un rôle central : sensoriels et subjectifs chez Proust, concrets et collectifs chez Pamuk. Dans les deux cas, nostalgie et mélancolie structurent la mémoire et façonnent l'identité.

Proust (Marcel), Pamuk (Orhan), Mémoire, Mémoire involontaire, Réminiscence, mémoire des objets, Mélancolie, Nostalgie, Identité

Introduction

Chez Marcel Proust, la mémoire constitue le moteur essentiel de la création littéraire. Elle surgit de manière involontaire et événementielle à travers une sensation qui réveille un souvenir enfoui. La réminiscence n'est pas un simple retour du passé mais un événement intérieur qui bouleverse son sujet et transforme son rapport au monde. Ce phénomène, devenu célèbre grâce à la scène de la madeleine, traduit le pouvoir du corps et des sens à ressusciter le passé. La mémoire proustienne n'est ni volontaire ni maîtrisée, elle se manifeste spontanément comme une révélation. Geneviève Henrot Sostero, entre autres dans son article « La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation », rappelle que celle-ci naît à partir d'une « sensation amorce »¹ (Henrot Sostero 2013, 3) qui est perçue comme clé

¹ La sensation amorce, également appelée cause occasionnelle par Henrot Sostero, est définie par cette dernière comme « l'impression sensorielle, sollicitation externe, [qui] est ressentie comme forte. Elle s'exprime en un syntagme nominal en puisant dans le paradigme de la perception sensible. »

pour accéder au souvenir. Le sujet n'en est pas l'auteur : le souvenir s'impose à lui, « l'assaille » et le « renverse ».

Ainsi, chez Proust, la mémoire involontaire se présente comme un processus sensoriel subi passivement par le sujet, où la sensation agit comme vecteur d'un choc temporel : le passé ressurgit, envahit le présent et abolit la distance entre les temps suscitant une profonde commotion à la fois affective et cognitive. Comme le souligne Geneviève Henrot Sostero, cet instant « déstabilise les coordonnées spatiales et temporelles actuelles » (Henrot Sostero 2013, 1) et engendre une transformation décisive du héros, le conduisant à reconnaître et accomplir sa vocation d'écrivain. La mémoire chez Proust n'est donc pas un instrument volontaire et conscient de remémoration, mais un mécanisme de révélation qui dévoile, au détour d'une sensation, l'essence même du temps vécu.

Cependant, chez Orhan Pamuk, la dynamique mémorielle semble différer substantiellement. Dans son roman *Le Musée de l'innocence*, la mémoire est volontaire et matérielle : elle ne surgit pas au hasard d'une sensation inattendue mais se construit intentionnellement par la collection et la conservation. Les objets et les lieux ne sont pas des déclencheurs de souvenirs mais les supports mêmes de la mémoire. Pamuk, en édifiant un musée réel à partir de son roman, fait de la mémoire un acte délibéré de transmission. Si Proust tente de retrouver le temps perdu, Pamuk cherche à sauvegarder un passé menacé par l'oubli, comme si le musée venait remplacer la madeleine.

C'est autour de cette distinction fondamentale que s'articule notre problématique : comment la mémoire involontaire et sensorielle chez Proust et la mémoire volontaire et matérielle chez Pamuk peuvent-elles être vouées à une même récupération du passé ?

Cela dit, en utilisant une méthodologie comparatiste et interdisciplinaire mobilisant la phénoménologie de la mémoire, la poétique proustienne et la théorie des lieux de mémoire, nous allons relever les points de convergence et de divergence existants entre Proust et Pamuk. Il s'agit de montrer comment cet auteur issu de la modernité turque met en scène la persistance et la transformation des mécanismes proustiens de la réminiscence sensorielle et la sophistication de la mémoire involontaire dans son roman. En nous appuyant sur *À la recherche du temps perdu* de Proust et sur *Le Musée de l'innocence* de Pamuk, nous proposons de structurer notre réflexion autour de trois axes :

- 1) la poétique de la réminiscence sensorielle ;
- 2) la mémoire des objets et des lieux ;
- 3) la dimension mélancolique et identitaire de la mémoire.

L'hypothèse que nous avançons est que la mémoire proustienne trouve dans le roman de Pamuk une prolongation matérialisée. Autrement dit, la mémoire d'expérience intime et sensorielle devient, chez Pamuk, expérience collective et visible.

Notre objectif est donc de montrer que la différence entre Proust et Pamuk réside moins dans le type de mémoire mobilisée que dans leur rapport au temps : le premier cherche à revivre le passé, le second, à le sauvegarder.

La réminiscence sensorielle chez Proust et Pamuk

La réminiscence sensorielle, chez Marcel Proust et chez Orhan Pamuk, opère comme un pont entre les sens du corps et la mémoire, mais ses manifestations diffèrent selon des logiques culturelles et esthétiques distinctes.

Le roman d'amour, de mémoire et de collection intitulé *Le Musée de l'innocence* offre une étude minutieuse et contemporaine de la mémoire en la liant à celle des objets et des lieux. Le protagoniste, Kemal, issu d'une famille aisée, tombe amoureux de Füsun, une cousine éloignée issue d'un milieu plus modeste. Leur passion intense est interrompue lorsque Füsun disparaît de la vie de Kemal. Obsédé par Füsun, il commence à collectionner tous les objets liés à la jeune fille : accessoires, mégots de cigarette, bijoux, tickets, vêtements. Cette quête obsessionnelle culmine dans la fondation du *Musée de l'innocence*, inspiré d'un lieu réel ouvert par Pamuk en 2012 à Istanbul, qui expose tous ces objets de la mémoire amoureuse. À ce sujet, Pamuk déclare : « J'ai conçu le livre, le roman et le musée en même temps. En écrivant le livre, j'achetais les objets pour le musée un par un. Ensuite, j'ai regardé ces objets, écrit le roman, et enfin, j'ai placé les objets dans ce musée en suivant une certaine logique, les chapitres du livre correspondent aux vitrines du musée »².

Cet auteur turc s'inscrit dans la filiation proustienne mais il détourne les aspects de la mémoire involontaire vers les objets et les lieux. Il considère que la sensation demeure, certes, primordiale, mais qu'elle est reliée à la matérialité des choses. Son protagoniste Kemal souhaite préserver les souvenirs de son amour perdu pour Füsun, en collectionnant des objets qui lui appartenaient et en leur attribuant un caractère sain et sacré :

Je m'étais allongé sur le lit, emparé des objets que Füsun avait touchés, et consolé tant bien que mal de la façon que connaissent les lecteurs. Je n'arrivais pas à l'oublier. (*MI*, 208)³

² Allocution prononcée par Pamuk le jour de l'inauguration du musée.

³ *Le Musée de l'innocence* sera désormais siglé *MI* ; tandis qu'*Istanbul souvenirs d'une ville*, cité plus loin, sera siglé *ISV*.

En effet, l'emploi du plus-que-parfait dans ce passage est un atout de choix puisqu'il met en avant une certaine introspection mémorielle. La juxtaposition des participes « emparé, consolé » accentue cet aspect intérieur et traduit profondément la consolation atteinte à travers les objets. Kemal transforme les objets en reliques mémorielles dans une tentative de cristalliser la fugacité du désir. Les mégots, les tasses ou les bijoux de Füsün deviennent ainsi des supports concrets de sa mémoire affective. À ce propos, l'historienne Anne Wagner souligne que « les collections de reliques sont des manifestations matérielles de la mémoire » (Wagner 2014), montrant que la conservation d'objets participe activement à la préservation du passé. La disparition de ces objets pourrait, selon elle, entraîner l'oubli, ce qui illustre la manière dont Kemal cherche à stabiliser et à prolonger ses souvenirs à travers ses collections :

En réalité, je n'avais aucune envie de m'ouvrir aux autres de ma collection ni de ma cleptomanie, j'avais honte de ce que je faisais. Après les premières choses faciles et discrètes telles que boîtes d'allumettes, mégots de cigarettes de Füsün, salières, tasses à café, barrettes et pinces à cheveux, quand j'en vins à des objets beaucoup plus voyants tels que cendriers, grandes tasses, pantoufles, je commençai peu à peu à en apporter d'autres en remplacement. (*MI*, 391)

À travers cette description concrète et cumulative, où Pamuk énumère la liste des objets, il compose un inventaire muséal. De ce fait, la mémoire n'est pas déclenchée par une simple sensation mais construite à travers l'accumulation d'objets porteurs de sens.

Dans *Le Musée de l'innocence*, la mémoire se manifeste exclusivement de manière volontaire : Kemal collectionne avec obsession les objets de Füsün espérant que leur simple présence est capable de régénérer des moments passés. Édifier réellement le musée de l'innocence à Istanbul est un acte réfléchi de conservation dans lequel les objets se mêlent à la sensation créant harmonieusement une cartographie sensorielle de l'amour et de la ville. D'ailleurs, Pamuk a élargi cette dynamique à l'échelle urbaine dans son roman *Istanbul souvenirs d'une ville* :

La rouille, la suie et la poussière, des mouettes qui restent sans bouger sous la pluie, des immenses konak centenaires qui crachent par une unique cheminée une fluette fumée de l'odeur de mauvaise haleine de ces salles. (*ISV*, 95)

L'énumération « la rouille, la suie et la poussière, des mouettes » suivie d'une proposition relative donne forme à une description à effet sensoriel et pictural. De plus, l'accumulation de sensations perdues où « chaque odeur, chaque bruit porte le poids d'un monde disparu » donne naissance à un certain *hüzün*, un thème omniprésent dans le roman *Istanbul* de Pamuk. Dans un entretien paru dans *l'Orient Littéraire*, Orhan Pamuk déclare : « le *hüzün* est le sentiment dominant de ma ville

et de ma vie ». D'origine arabe, le *hüzün* représente la version turque de la mélancolie. Pamuk ajoute que le *hüzün* est « la conséquence d'un attachement excessif à ce bas monde, aux intérêts et aux plaisirs matériels » (ISV, 91). Il montre ainsi que les souvenirs, quoiqu'ils soient provoqués par les sens, s'incarnent dans la matérialité des objets et accordent à la mémoire un élan à la fois sensoriel et matériel.

Cette mémoire volontaire et muséale, telle que la déploie Pamuk, s'oppose à la mémoire involontaire proustienne fondée sur la spontanéité et la révélation. Là où Pamuk tente de conserver le temps en l'enfermant dans les objets, Proust cherche à retrouver le temps à travers les sensations. Passer de Pamuk à Proust revient donc à passer d'une mémoire construite et matérielle à une mémoire vécue et sensorielle, révélant deux manières distinctes de faire dialoguer le passé et le présent.

Henrot Sostero définit la mémoire involontaire comme une réminiscence-événement : « telle sensation, perçue par hasard, me rappelle malgré moi tel événement oublié, produisant en moi un autre événement puissant, à la fois cognitif et affectif » (Henrot Sostero 2013). Il s'agit donc d'une sensation fortuite qui provoque sans intention consciente la réapparition d'un souvenir oublié dont le surgissement devient un événement intérieur à la fois émotionnel (affectif) et intellectuel (cognitif).

Les réminiscences sont les catalyseurs de souvenirs enfouis. Henrot Sostero insiste sur le fait que la réminiscence est un événement narratif à part entière qui provoque un bouleversement du temps et de l'espace et une métamorphose intérieure du sujet. Elle compare ce phénomène à un « puissant soulèvement géologique » (Henrot Sostero 2013), soulignant son impact transformateur. Elle montre aussi que, sur le plan linguistique, la réminiscence inverse la logique habituelle du récit puisque le sujet n'est pas agent de l'action et la cause agentive vient de la sensation, d'un objet ou d'une impression. C'est le cas de la fameuse scène de la madeleine où le goût d'un gâteau trempé dans le thé ressuscite tout un élan du passé enfoui, le narrateur ne décide pas de se souvenir, mais le souvenir l'assaille :

Mais, à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi [...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. (DCS I, 34)

Sur le plan stylistique, Marcel Proust emploie des phrases fleuves accentuées par des subordonnés pour rendre compte du flux continu de la conscience et la complexité des souvenirs émergents. C'est une forme d'exploration de la mémoire involontaire où le souvenir s'impose.

La réminiscence n'est pas une simple évocation, elle reconstitue non seulement l'essence du passé mais aussi le conserve de manière authentique. Il s'agit d'un mécanisme associatif, une ressemblance entre une sensation présente et une sen-

sation passée. Ainsi, la saveur de la madeleine rappelle celle goûtée à Combray et cette sensation ressuscite les souvenirs de Combray. Deleuze affirme que la saveur contient un volume de durée étendu sur deux moments, l'ancien et l'actuel (Deleuze, 1964). Il s'agit donc chez Proust d'une « psychologie associationniste » dans laquelle les sensations actuelles provoquent des souvenirs en relation avec des expériences passées. Plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur éprouve une expérience similaire en trébuchant sur des pavés inégaux :

Mais au moment où me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser [...]. (*TR IV*, 129)

Ces moments, qualifiés de « petites madeleines involontaires », montrent que les sens sont les médiateurs de notre rapport au monde et qu'ils ont le pouvoir de restituer le temps perdu dans sa plénitude. La résurgence du souvenir à travers une sensation est le principe structurant d'*À la recherche du temps perdu* : le narrateur lutte contre le temps en tentant de retrouver l'intensité des émotions passées, il revit des expériences antérieures et intérieures façonnées par la sensibilité, la mémoire et la conscience individuelle. Ce processus, à la fois sensoriel et créateur, fait de la mémoire involontaire un principe poétique. Celle-ci ne se contente pas d'évoquer le passé, elle le réinvente dans l'acte même de l'écriture.

Pour résumer notre propos, nous dirons que Proust et Pamuk convergent sur l'importance du contenu affectif des souvenirs mais diffèrent dans leur manière de les retrouver. Chez Proust, les souvenirs surgissent par hasard au gré des sensations, tandis que chez Pamuk, ils sont soigneusement cultivés et fixés à travers la collection de fétiches.

Les objets et les lieux comme vecteurs de mémoire

Chez Proust et Pamuk, la mémoire est décelable à partir des supports concrets, puisque les objets et les lieux deviennent des archives où se cristallisent les souvenirs. Cette matérialisation du passé révèle cependant des approches distinctes, liées à des contextes culturels et esthétiques différents.

En ce qui concerne Pamuk dans *Le Musée de l'innocence*, il considère les objets comme de vrais vecteurs de la mémoire. Du fétichisme de Kemal envers tout ce que Füsun a touché naît un musée autrefois fictionnel mais devenu réel à Istanbul,

où s'expose la nostalgie d'un amour perdu et celle d'un Istanbul en mutation. En effet, les objets pamukiens ne sont pas anodins, ils acquièrent une force poétique et mémorielle puisqu'ils sont « dotés à la fois d'un pouvoir de consolation et de tristesse puisque susceptibles de préserver avec la nostalgie dont ils sont porteurs la mémoire de ce qui a été et d'en nourrir l'écriture » (Ciambelli & Vassas 2015) :

Réussir à glisser en douce dans ma poche quelque chose de Füsün, par exemple la salière qu'elle tenait gracieusement à la main tandis que son attention était absorbée par la télévision et pendant que nous discutions et que je sirotais mon raki, savoir que cette salière était dans ma poche, qu'« elle était désormais en ma possession » me procurait un tel bonheur que je n'avais pas trop de peine en fin de soirée à m'arracher à mon siège [...] la présence sur moi de ces objets contribua, dans une certaine mesure, à atténuer les affres dans lesquelles me plongeait mon incapacité à prendre congé (MI, 388)

Pamuk transforme l'objet en relique symbolique. Emprunté du latin *reliquiae*, « ce qui reste », ce terme « constitue le témoignage sensible de l'existence d'un saint et désigne notamment un objet qui fut à son usage ». Or, métaphoriquement, il fait allusion à la « survivance d'une trace du passé, d'une vie antérieure ». Dans *Le Musée de l'innocence*, Kemal collectionne 4213 mégots, des tasses, des mouchoirs, et des bijoux de sa bien-aimée. Il s'agit en effet d'un ensemble d'objets « volés » « dérobés » « extorqués »⁴ à Füsün et qui servaient en quelque sorte de preuve palpable que leur histoire n'était pas onirique :

En prévision des affres à venir, je m'emparai en cachette de certains objets qui se trouvaient sur la table afin qu'ils me rappellent le bonheur qui était le mien lorsque j'étais assis en face d'elle dans les restaurants du Bosphore et d'y puiser la force de surmonter ma nostalgie dès que je ne serais plus en sa présence. (MI, 269)

Cette phrase complexe avec la narration au passé simple d'une action ponctuelle et déterminée suivie d'un plus-que-parfait en arrière-plan puis d'un futur du passé témoignent d'une trame temporelle dans laquelle Kemal est envahi par la peur de l'absence et tente de s'en prémunir en collectionnant les objets.

Ainsi, si, chez Pamuk, la mémoire se concrétise dans la matérialité des objets, véritables archives d'un passé que le protagoniste tente de retenir, Proust déplace cette matérialité vers le domaine de la sensation. Là où Kemal cherche à préserver les traces tangibles d'un amour perdu, le narrateur proustien retrouve le passé par la résonance des lieux et la vivacité des impressions.

Dans *Matière et mémoire*, Bergson relève le caractère implicite de la mémoire des lieux : il considère que celle-ci enregistre et restitue les impressions liées aux

⁴ Il s'agit des adjectifs employés par Kemal pour parler des objets qui appartenaient à son amie.

espaces parcourus sous forme de trace mnésique où chaque expérience spatiale et sensation vécues dans un endroit familier laissent une touche que l'on peut retrouver plus tard (Bergson 1896). Dans cette optique, les lieux comme vecteurs de souvenirs acquièrent une place importante dans l'œuvre de Proust. Les paysages, les maisons et les rues deviennent des espaces de résonance mémorielle. Par exemple, la ville de Combray est pour le narrateur une boîte à souvenirs puisque chaque lieu est imprégné d'émotions passées :

Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rabattaient l'ombre devant elles [...] des rues aux graves noms de saints [...] : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde, où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin ; et ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée. (DCS I, 36)

Les descriptions détaillées des lieux traduisent la manière dont l'espace physique est intimement lié à la mémoire et à l'identité du narrateur. Cela crée une immersion profonde dans ses pensées, ce qui permet une exploration détaillée des émotions vécues. À ce sujet, Pierre Nora affirme que « la mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, dans le geste, l'image et l'objet » (Nora 1984) :

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contigües qui formaient notre vie d'alors. (DCS I, 335)

Une première lecture de cet extrait suffit à faire ressortir que le lieu permet aux impressions sensorielles et aux ressentis affectifs de se rencontrer. L'objet proustien, quant à lui, est souvent éphémère et sensoriel, la madeleine ou bien les pavés inégaux en témoignent. Cette esthétique trouve son écho dans la théorie des lieux de mémoire introduite par Pierre Nora qui dit que la mémoire se cristallise dans des éléments concrets (Nora 1984). En revanche, chez Proust, ils restent totalement subjectifs et intérieurs.

Finalement, il est indubitable que les objets et les lieux chez Proust et Pamuk ne sont pas de simples éléments, ils incarnent des souvenirs, des émotions et des identités. Toutefois, la mémoire qu'ils déploient diffère radicalement. Chez Proust, elle est strictement subjective et individuelle, surgissant involontairement à travers des sensations imprévues. Chez Pamuk, au contraire, elle est volontairement cultivée. Cette dichotomie fait de leurs œuvres des méditations profondes sur la mémoire, le temps et l'identité.

Mémoire, mélancolie et identité

La quête identitaire chez Marcel Proust et Orhan Pamuk repose sur la nostalgie et la mélancolie. Oscillant entre perte et reconstruction de soi, la mémoire devient un espace de tension qui rend compte de l'aspect existentiel du souvenir.

Pamuk reprend l'esthétique de la nostalgie et la réinvente dans le contexte turc en l'associant à la notion de *hüzün*, une mélancolie collective liée à la transformation d'Istanbul et à la perte des repères traditionnels tel qu'il est explicité dans cet extrait :

le *hüzün* est le sentiment le plus fort et le plus permanent de l'Istanbul de ces derniers siècles, et que ceux qui y vivent se sont contaminés les uns les autres ne peut pleinement nous satisfaire (*ISV*, 92).

Cependant, dans *Le Musée de l'innocence*, la collection d'objets est non seulement une tentative de dépasser la douleur de la séparation mais aussi une méditation sur l'identité :

Trouver la consolation dans de douloureuses rêveries et les objets liés au souvenir de Füsun me faisait déchoir à mes propres yeux mais, en même temps, cela m'ouvrirait les portes d'un autre monde dans lequel je désirais m'immerger davantage. (*MI*, 197)

Cette phrase montre qu'en recueillant ces objets, Kemal cherche à apaiser sa douleur. Il accueille cette forme de consolation face à la séparation tout en explorant une partie de son identité à travers le souvenir et l'objet associés à Füsun. La nostalgie chez Pamuk n'est pas repli sur soi mais ouverture à l'autre, elle invite à interroger le rapport entre passé et présent, Orient et Occident, tradition et modernité. La mélancolie est ainsi le socle d'une identité turque en crise mais aussi en devenir. La mémoire, quant à elle, se transforme en un enjeu identitaire à la croisée de l'intime et du collectif, du passé et du présent :

La vie m'a appris que se remémorer le Temps est assez douloureux pour la majorité d'entre nous. Essayer de se représenter cette ligne qui relie les instants qu'Aristote appelle le présent – ou bien, comme dans notre musée, les objets qui portent en eux ces instants – nous afflige à la fois parce que cela nous rappelle la fin inéluctable de la ligne, la mort, et parce qu'à mesure que nous avançons en âge nous comprenons avec douleur que cette ligne – comme nous le pressentons la plupart du temps – n'a guère de sens en soi. (*MI*, 299)

Ce passage méditatif montre que la réflexion de Pamuk sur la nostalgie n'est pas une simple introspection mais fait partie d'une suite de questionnements sur les

temps passé et présent et sur leur relation avec la mémoire, les objets et la douleur du souvenir.

Si chez Pamuk, la nostalgie traduit une quête identitaire collective, nourrie par la perte des repères culturels et la transformation d'Istanbul, elle revêt chez Proust une dimension plus intime et introspective.

La mémoire involontaire chez Proust est une voie nécessaire pour la quête de soi, du fait que le narrateur parvient à comprendre en profondeur ses sentiments et à reconstruire son identité grâce aux souvenirs ressurgis. La mélancolie ressentie n'est qu'une contemplation du temps perdu, voire une tentative de le retrouver à travers l'écriture. Cette nostalgie devient l'essence de sa plume littéraire, le narrateur en témoigne : « Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. » (*TR* IV, 449). Cette citation reflète la nostalgie et la mélancolie attachées à la remémoration des souvenirs, mettant en lumière la tension entre le désir ardu de revivre le passé et la conscience douloureuse de sa perte irréversible. De plus, la mélancolie proustienne nourrit sa réflexion sur l'identité qui se construit dans et par la mémoire. Le sentiment de nostalgie accompagne chaque retour sur les lieux du passé et chaque évocation d'un amour disparu ou d'une époque révolue. Ce passage en est la preuve :

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. (*DCS I*, 335)

Il s'agit d'une longue phrase à registre lyrique dans laquelle le héros évoque la disparition du monde de son enfance ; mais au moment où il tente de retrouver ces lieux par la pensée, il fait l'expérience de leur absence définitive. C'est à ce moment-là qu'il comprend que les lieux du passé ne subsistent pas en eux-mêmes, mais seulement dans la mémoire, et encore, mêlés à l'état affectif qui les accompagnait autrefois. La mémoire chez Proust est la source d'une identité en mouvement, toujours menacée par l'oubli mais sans cesse régénérée par l'acte de remémoration. La mélancolie proustienne qui en découle devient une force créatrice qui pousse le sujet à se réinventer à travers l'écriture.

À l'issue de cette analyse, il apparaît clairement que la nostalgie et la mélancolie chez Proust et Pamuk ne sont pas de simples regrets du passé mais le lieu où se construit l'identité dans ses dimensions individuelle ou collective. Chez Proust, la mémoire blessée devient source de création et chez Pamuk, elle fonde une réflexion sur l'appartenance, la perte et la transmission.

Conclusion

En définitive, nous retiendrons que la réminiscence sensorielle, les objets et les lieux, la relation entre mémoire, mélancolie et identité révèlent une profonde continuité entre Marcel Proust et Orhan Pamuk, malgré leurs contextes culturels et historiques différents.

D'une part, la réminiscence sensorielle chez les deux auteurs illustre la puissance d'une mémoire des sens qui surgit à travers des sensations apparemment anodines, voire prosaïques, telles que le goût d'une madeleine chez Proust et un mégot de cigarette chez Pamuk. D'autre part, les objets et lieux ne sont pas de simples décors ou accessoires mais des supports actifs de la mémoire. Enfin, la mémoire teintée de mélancolie est le creuset où s'élabore l'identité.

Proust et Pamuk, chacun à sa manière, font de la mémoire un espace dynamique où se jouent la continuité du temps, la résistance à l'oubli et la construction identitaire. Leur œuvre invite ainsi à penser la mémoire non pas comme un simple passé figé mais comme une force vivante, créatrice et traversée par des tensions entre intime et collectif, entre souvenir et perte, entre nostalgie et renaissance.

Bibliographie

- BERGSON, H. (1896), *Matière et mémoire*, Paris, Édition Félix Alcan.
- CIAMBELLI, P. & VASSAS, C. (2015), « La consolation des objets : esthétique de la nostalgie dans l'œuvre d'Orhan Pamuk », *Terrain*, 65, 114-137.
- DELEUZE, G. (1964). *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HENROT SOSTERO, G. (2018), « La mémoire involontaire dans la *Recherche*. Pour une fictiogenèse, du micro au macro-récit », *Revue d'études proustiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2(8), 211-228.
- HENROT SOSTERO, G. (2013), « La réminiscence comme événement. Saillance, agencivité, transformation », in E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré & G. Tréguer-Felten (dir.), *Les Facettes de l'événement. Des formes aux signes*, Atti del Convegno Internazionale di Firenze, Villa Finaly, 31 marzo-1-2 aprile 2011, *MediAzioni*, 15, Università di Bologna.
- NORA, P. (1984), *Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux*, Paris, Gallimard.
- PAMUK, O. (2003), *Istanbul souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard.
- PAMUK, O. (2008), *Le Musée de l'innocence*, Paris, Gallimard.
- PAMUK, O. (2012), *L'Innocence des objets*, Paris, Gallimard.

- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.
- WAGNER, A. (2014), « Reliques et mémoire », *La mémoire à l'œuvre*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.