



Lecture sémio-analytique du discours dans *L'Homme qui regardait passer les trains* de Georges Simenon

Lale Özcan

Université technique de Yıldız, Istanbul, Turquie

ozcanlale@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7565-4565>

Pınar Güzelyürek Çelik

Université technique de Yıldız, Istanbul, Turquie

pguzelyurek@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-3725-1439>

Reçu le 20-07-2025 / Évalué le 09-08-2025 / Accepté le 17-10-2025

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'examiner une systématique d'analyse du discours qui apporte une contribution essentielle à l'analyse sémantique — une phase que nous jugeons déterminante aussi bien pour l'apprentissage des langues que pour la formation en traduction. Notre objectif est donc de présenter une approche méthodologique basée sur la systématique sémio-analytique du discours fondée par Sündüz Öztürk Kasar dans le cadre de la sémiotique de la traduction. Ce faisant, nous allons analyser le roman *L'Homme qui regardait passer les trains* de Georges Simenon. Notre analyse se concentre uniquement sur le texte source, sans se pencher sur la critique de sa traduction. L'objectif de la méthode sémio-analytique est de mettre en évidence les niveaux profonds de signification en analysant comment les formes discursives et les contenus sémantiques interagissent.

Mots-clés : sémio-analytique, Georges Simenon, analyse du discours, Sündüz Öztürk Kasar

Georges Simenon'un *L'Homme qui regardait passer les trains* adlı eserinin göstergebilimsel çözümlemesi

Özet

Bu çalışmada, Georges Simenon'un *L'Homme qui regardait passer les trains* adlı romanı, Sündüz Öztürk Kasar tarafından çeviri göstergebilimi kapsamında geliştirilen göstergebilimsel metin çözümleme yöntemiyle incelenecektir. Göstergebilimsel çözümleme yönteminin amacı, söylemsel biçimler ve anlamsal içeriklerin nasıl etkileştiğini analiz ederek anlamın derin katmanlarını ortaya çıkarmaktır. Çeviri sürecinin ilk adımı olan anlamaya odaklanan bu yaklaşım, yazınsal çeviride ve dil öğretiminde etkin bir yöntem olarak kullanılabilir.

Anahtar sözcükler: göstergebilimsel çözümleme, Georges Simenon, söylem çözümlemesi, Sündüz Öztürk Kasar

Semio-analytical discourse analysis in Georges Simenon's *L'Homme qui regardait passer les trains*

Abstract

In this article, we propose to examine a discourse analysis system that makes an essential contribution to semantic analysis — a phase that we consider to be crucial for both language learning and translation training. Our aim is therefore to present a methodological approach based on the semiological analysis method discourse system founded by Sündüz Öztürk Kasar within the framework of translation semiotics. In doing so, we will analyse the novel *L'Homme qui regardait passer les trains* by Georges Simenon. Our analysis will focus solely on the source text, without looking at the criticism of its translation. The aim of the semiological analysis method is to highlight the deeper levels of meaning by analysing how discursive forms and semantic content interact.

Keywords: semiological analysis, Georges Simenon, discourse analysis, Sündüz Öztürk Kasar

Introduction¹

Le sens est l'une des questions les plus importantes de la traductologie. Les moyens de la recherche du sens ont été abordés par de nombreux théoriciens et philosophes depuis Cicéron jusqu'à nos jours. Parmi ces moyens, l'analyse sémiotique a notamment ouvert des voies pour éclairer le lecteur dans cette recherche.

Dans cet article, nous souhaitons présenter un modèle d'analyse du discours qui permettra aux étudiants en traductologie de déchiffrer un texte littéraire. Nous considérons que cette méthode d'analyse sémiotique proposée par Sündüz Öztürk Kasar (2009) apportera une grande utilité et une vraie efficacité pour révéler les significations implicites, les axes

¹ Lale Özcan s'est chargée de la rédaction de l'introduction ainsi que des parties « La sémiotique de la traduction », « La méthode sémio-analytique du discours littéraire », et des sections 3.1 (Georges Simenon), 3.2 (Résumé du roman) ainsi que la sous-section 3.3.1 (La segmentation) de la sémio-analyse du texte. Pinar Güzelyürek Çelik a rédigé le résumé, l'ensemble des sous-sections portant notamment sur l'interprétation des titres, les instances énonciatives, la focalisation, les rapports temporels, les programmes narratifs, les combinatoires modales, les transformations subjectales, la véridiction, les isotopies, la pluralité des significations, les énigmes et contrats du récit, la symbolique, la contribution de l'instance réceptive, l'étude du paratexte, ainsi que la conclusion.

significatifs et les couches sémantiques d'un texte. Elle constitue aussi un moyen efficient non seulement pour analyser l'univers pluri-significatif du texte, mais aussi pour analyser des éléments tels que le motif, le rôle des personnages, le temps et l'espace :

La méthode sémiotique s'avère alors rentable à trois étapes de la traduction tout en étant en même temps : a) méthode de lecture et d'analyse pour le « lecteur modèle » auquel s'identifie un bon traducteur, b) méthode de lecture, de comparaison (entre texte original et texte traduit) ainsi que méthode d'analyse pour l'éditeur / le réviseur qui intervient dans le texte traduit, c) méthode de lecture, de comparaison (entre texte original et texte (s) traduit (s)), méthode d'analyse et d'interprétation pour le critique ou l'analyste de la traduction qui produit un métadiscours sur le (s) discours traduit (s) » (Kasar, 2009 : 173).

Dans cette étude nous proposons d'analyser *L'Homme qui regardait passer les trains* de Georges Simenon, publié pour la première fois en 1938 aux éditions Gallimard. Dans ce travail, nous tenterons de présenter et appliquer la systématique sémio-analytique du discours composée de 17 étapes. Ce livre mérite l'attention du lecteur, car il offre une pluralité de significations allant de la lecture psychologique jusqu'à la critique sociale voire à l'interrogation métaphysique de l'existence. Dans ce but, nous aborderons toutes les étapes de l'analyse en vue de présenter une application exhaustive et intégrale de cette systématique.

La systématique sémio-analytique du discours élaborée par Kasar se trouve dans la lignée des grands courants structuralistes européens dont les précurseurs sont Algirdas Julien Greimas, Jean-Claude Coquet et Roland Barthes.

1. La sémiotique de la traduction

Greimas, le fondateur de la sémiotique littéraire, a apporté de grandes contributions à la sémiotique par le modèle des actants, le schéma narratif, les modalités narratives, en bref par l'analytique discursive sémiotique. Le modèle actantiel de Greimas permet de décomposer une action en 6 actants : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant (Greimas, 1996). Tous ces actants sont liés entre eux par des

modalités. Le sujet est ce qui veut ou ne veut pas être en jonction avec l'objet ; le destinataire est ce qui pousse le sujet à une action de jonction/disjonction ; le destinataire est le bénéficiaire de l'action tandis que l'adjuvant et l'opposant sont les deux pôles de l'action en tant que le support et l'obstacle (Hébert, 2006).

Greimas a également désigné 4 modalités formant chacune un axe : le vouloir, le pouvoir, le savoir et le devoir. En effet, un actant peut être un être, un élément, un concept. Et même, il peut être individuel ou collectif. Les classements peuvent varier selon le déroulement du récit. Par exemple, en fonction du temps du récit, un adjuvant peut devenir un opposant et vice-versa. L'analytique de Greimas qui vise à mettre au jour le sens en profondeur d'un récit tout en partant de la structure narrative et syntaxique est une méthode dont le fondement réside dans les mathématiques et la logique symbolique (Kasar, Batu, 2017 : 921).

Le disciple de Greimas, Barthes, nous offre un modèle d'analyse sémiotique. Barthes différemment de Greimas ne se limite pas à une analyse intégrale du récit mais il y introduit les relations intertextuelles. Il commente le sens des signes tout en prenant en compte leur contexte historique, culturel, idéologique (Kasar, Batu, 2017 : 921). À la croisée de la traductologie et de la sémiotique, Gorlée s'impose bien sûr comme l'une des premières figures incontournables. Gorlée indique que la traduction a une double nature : herméneutique et sémiotique. Car pour pouvoir saisir complètement le sens d'un texte, il nous faut une compétence d'interprétation en profondeur qui inclut non seulement les signes linguistiques mais aussi les signes extralinguistiques (Gorlée, 1994 : 68). Une autre figure pionnière de cette interface, Guillaume attire notre attention plutôt sur le rôle crucial de l'implicite dans l'analyse littéraire. Selon Guillaume, l'implicite dans le contexte de la production littéraire nous apporte un palimpseste de ce que l'auteur-le lecteur a lu, entendu, appris, un vécu, un patrimoine intertextuel (Guillaume, 2004 : 3).

Kasar a élaboré sa théorie et son approche analytique dans les cours de sémiotique appliquée à la traduction aux niveaux académiques de licence, de master et de doctorat. Elle met en avant comment les signes prennent sens dans des réseaux narratifs, culturels et discursifs complexes. L'apport de la conception de la sémiotique subjectale de Coquet sur la réflexion de

Kasar, est indéniable : la pluralité des voix dans le discours, la notion de sujet énonciateur et la matérialité du langage etc. Dans le livre *Discours, Sémiotique et Traduction* publié en 2003, Kasar a introduit la sémiotique de la traduction dans un cadre de la sémiotique subjectale de Coquet. Dans son article, elle a qualifié son approche analytique comme une clé pour pouvoir analyser en profondeur une source afin de la traduire (Kasar, 2009).

Nowotna (2005) précise également que les textes littéraires requièrent une méthodologie analytique bien précise et définie car ils forment un ensemble assez complexe que le traducteur doit déchiffrer un à un les couches significatives aussi hétéroclites et disparates. Tuna (2016) souligne que l'analyse sémiotique apporte de grandes contributions pour la saisie du sens d'un texte littéraire surtout dans l'analyse des nouvelles et des poèmes dont l'univers significatif est assez limité.

2. La méthode sémio-analytique du discours littéraire

La méthode sémio-analytique du discours littéraire concerne 17 étapes pour saisir les couches sémantiques, les axes de références, les connotations, la base culturelle et sociolinguistique et enfin ce que l'auteur veut dire dans un discours.

La première étape est la segmentation. Dans cette étape, nous découpons le texte en des unités de sens. Toute rupture, tout changement dans le récit nous signale « une unité de sens ». Selon le but de l'analyse, on peut choisir les critères de segmentation. Donc soit le changement de voix narratrice, soit le changement de focalisation, d'acteur, de temps, d'espace, même le changement de trame thymique peut nous signaler les segments d'analyse.

La deuxième étape consiste en l'interprétation du titre ou des intertitres. Il est évident que le titre d'un récit est la porte qui s'ouvre sur l'univers sémantique du texte. Le titre est désigné dans la plupart des cas selon le corpus et il est donc un indice pour déchiffrer le sens.

La précision des instances d'origine et énonçantes/projetées constitue la troisième étape de l'analyse. Les instances peuvent être le narrateur et/ou le personnage ou le narrateur ultime. Celui-ci est en général l'instance d'origine. L'instance d'origine projette d'autres instances énonçantes,

autrement dit des « personnages qui prennent la parole » (Kasar, 2009 : 167). Dans cette étape, il est question de déterminer les voix qui se manifestent dans le discours et qui désignent la signification à leur tour. De là, il serait utile de qualifier le texte comme monophonique ou polyphonique.

Dans la quatrième étape, le chercheur est orienté à saisir la focalisation du texte. Il s'agit de déterminer les points de vue du récit. Nous recherchons les réponses aux questions : « A-t-on un seul point de vue du début jusqu'à la fin du texte ? Est-ce qu'il domine sur les autres ? »

La cinquième étape nous pousse à fixer les liens entre le temps du récit et celui du discours. En général, un récit se repose sur deux axes de temporalité : le temps de l'histoire racontée et le temps de la narration. Le dernier désigne la période de l'histoire racontée par le narrateur. Cela peut être selon l'histoire, le présent, le futur ou le passé. De là, il existe plusieurs modes de narration.

Dans la sixième étape, il est temps d'analyser les programmes narratifs. Par la définition de Kasar, un programme narratif (PN) est une fonction réalisée par le sujet de l'histoire (Kasar, 2009 : 168). En effet, il s'agit d'une formule élaborée par Greimas pour représenter une action dans le récit. Le PN se définit donc par la transformation d'un état de conjonction à un état de disjonction et *vice versa*. Pour formuler l'état conjonctif où le sujet et l'objet est en conjonction nous utilisons la formule « $S \wedge O$ » et quand le sujet et l'objet sont en état de disjonction la formule est « $S \vee O$ ». Pour désigner la transformation par exemple d'un état de disjonction en conjonction, nous utilisons la formule suivante : $(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$.

Après avoir analysé les PN, nous passons à l'étape d'étudier les combinatoires modales des actants du récit. Il existe quatre modalités : le vouloir, le pouvoir, le savoir et le devoir. Via ces modalités, nous désignons les relations entre Sujet-Objet/Sujet-Sujet. L'acquisition des modalités précise le parcours de l'actant.

Le sujet joue un rôle primordial dans la méthode sémio-analytique du discours. Pour ce faire, il est important de déterminer les transformations subjectales. Les instances énonçantes subissent certaines transformations. Nous observons tout au long du récit que ces transformations changent le statut subjectal de ces instances. Dans cette étape, nous analysons les

statuts subjectaux selon les déictiques du discours (Je/Tu, Ici/Maintenant). Le sujet est l'actant qui assume toutes les responsabilités de ses actes, qui en est conscient et qui les effectue avec un jugement clair. Quand le sujet est dénudé du jugement, il est « non-sujet » qui est une instance corporelle obéissant aux forces du tiers transcendant et/ou immanent. Le prime actant « je » reste parfois incapable d'agir et peut devenir « quasi-sujet ». Dans ce cas, le sujet est affecté par le sentiment d'impuissance. Il perd son autonomie mais il ne perd pas complètement ses capacités intellectuelles (Coquet, Kasar, 2003).

La neuvième étape de l'analyse se focalise sur la grande catégorie modale de véridiction. Les modalités véridictives se reposent sur le carré véridictive développé par Greimas et Courtès. Il se repose sur le carré logique ou de jugement d'Aristote (Mielczareck, 2021). Cette étape fournit la possibilité d'étudier la dynamique qui existe entre le vrai et le faux dans un récit dont les éléments principaux sont l'être et le paraître. Ces deux éléments sont intrinsèques. Tout être est doté d'un paraître et vice versa. Dans un carré véridictive, on a huit éléments : le sujet, l'objet, les caractéristiques de l'observation, les marques du paraître et de l'être, les termes (paraître-non-paraître/être-non-être), les métatermes (la vérité, le mensonge, la fausseté, le faux-semblant), la position, le temps.

Dans la dixième étape, nous évaluons les isotopies du texte. Nous pouvons définir l'isotopie comme un ensemble de mots liés par leur signification. Dans un cadre d'analyse littéraire nous pouvons désigner l'isotopie comme les notions sémantiques récurrentes dans le texte. Il peut s'y trouver plusieurs axes sémantiques qui désignent chacun une isotopie qui est un point d'intersection des notions se rapportant à un même champ lexical voire sémantique. « Ces isotopies peuvent être assurées par la répétition de synonymes ou par la répétition de mots qui n'ont qu'un certain rapport entre eux, voire qui sont antonymes » (Tuna, Kuleli, 2017 : 37).

Dans la onzième étape, nous traitons de la pluralité des significations potentielles du texte et des axes de lecture. Suivant l'histoire racontée, un texte peut se manifester par plusieurs couches narratives. Un roman peut être en même temps un roman d'amour, un roman social et un roman policier.

Dans la douzième étape, nous mettons au jour les énigmes résidant dans le récit. Cette étape est arbitraire selon la nature du récit car il se peut qu'il n'existe aucune énigme. Mais les énigmes sont des éléments très fonctionnels pour attirer l'attention du lecteur et pour rendre plus fluide un récit. Kasar indique qu'il existe certaines techniques discursives pour insérer une énigme dans un récit : on peut seconder le lecteur par l'anticipation, l'amorce, la fusion ou la réponse partielle ou bien on peut dérouter le lecteur par le leurre, la suspension de la vérité, le retardement, la fausse réponse, le silence, etc. (Kasar, 2009 : 170).

Chercher s'il y a des contrats dans un récit constitue la treizième étape. L'auteur peut proposer un contrat au lecteur et ce faisant, il l'invite au jeu. S'il y a un contrat, nous recherchons les statuts des contractants : destinataire/sujet délégué ; dominant/dominé. Plus particulièrement dans des autofictions et des autobiographies, nous avons affaire à des contrats.

Dans la quatorzième étape, nous étudions la symbolique du texte. Les métaphores, les images, les symboles, les connotations sont les composants de l'univers symbolique d'une œuvre. Chaque lecteur doit faire face seul au problème de décodage de cet univers symbolique. Cela dépend en grande partie de son bagage cognitif. La réception des symboles exige une certaine base culturelle.

Vers la fin de l'analyse, dans la quinzième étape, nous procurons l'analyse de la contribution de l'instance réceptive à la production du sens. L'instance réceptive, autrement dit le lecteur, est importante dans la mesure où l'auteur veut jouer un jeu avec son récepteur. Cela est plutôt réalisable dans des récits énigmatiques qui ont une charge évidente symbolique. Cette étape gagne une importance réelle dans l'analyse et/ou dans la lecture des romans policiers et des sciences-fictions.

Dans la même lignée, interpréter la fonction des épigraphes, s'il y en a, révèle une importance pour déchiffrer l'univers sémantique de l'œuvre. Une épigraphe peut avoir plusieurs fonctions dans un récit : commentaire, valorisation, référence. Mais dans cet article, cette étape ne serait pas abordée car le roman ne contient pas des épigraphes.

Dans la seizième étape, nous saisissons les relations entre le paratexte et le péri-texte. Le paratexte désigne tout ce qui est réalisé pour présenter l'œuvre au lecteur. Par exemple, la préface, la postface, la dédicace, les

images, etc. constituent les paratextes. En partant de ces paratextes, le lecteur peut avoir une idée sur le contenu du récit. Le péri-texte englobe tout ce qui est réalisé pour l'édition. La couverture, la collection éditoriale, la quatrième de couverture, les affiches même annoncent le livre et orientent le lectorat. Les traductions et les reproductions sont également parmi les composants du péri-texte.

Enfin, il nous faut étudier les relations intertextuelles / hypertextuelles. Car tout texte littéraire dialogue avec d'autres textes. Pour saisir l'intertextualité d'un texte, tout comme dans l'analyse de l'univers symbolique, le lecteur doit avoir un fort bagage cognitif, culturel et intellectuel. L'intertextualité peut être observée sous différentes formes : référence, citation, allusion, inspiration. Dans certains cas, nous pouvons parler d'une relation hypertextuelle. L'hypertexte est le texte d'inspiration (Genette, 1982).

En bref, cette analyse est holistique, exhaustive et détaillée. Dans les œuvres littéraires où le sens est souvent implicite, voilé, multidimensionnel et stratifié, elle peut servir de carte méthodologique rigoureuse pour explorer ces significations. Toutefois, il est évident que certaines de ces étapes peuvent s'avérer superflues selon les œuvres. Pour chaque texte, certaines phases peuvent être omises, fusionnées, traitées plus en profondeur ou abordées de manière plus générale. La nature, la structure et l'univers sémantique de chaque œuvre jouent un rôle déterminant dans la configuration des étapes analytiques.

3. Analyse du texte littéraire

3.1. Georges Simenon

Les ouvrages de l'écrivain belge Georges Simenon, qui a commencé sa carrière très jeune à la *Gazette de Liège*, peuvent être divisés en deux grandes catégories : la série des Maigret et celle des romans durs. Simenon définit ses « romans durs » comme un genre de roman littéraire qui n'est pas un roman policier et qui essaie de connaître les gens dans leur propre réalité, en se référant à des données factuelles. Pour cette raison, le fameux caractère Maigret n'y existe jamais. Par contre, il insère quelques caractères

importants de la série de Maigret dans ces romans. Par exemple, dans *l'Homme qui regardait passer les trains*, l'inspecteur Lucas est l'un des adjoints de Maigret. Encore bien que dans ses romans durs l'auteur veuille s'écarter du genre policier, il ne s'empêche pas d'ajouter des éléments policiers à l'intrigue. Simenon prétendra plus tard que ces deux genres se sont nourris mutuellement sans le prévoir (Özcan, Güzelyürek Çelik, 2013).

3.2. Résumé du roman

L'Homme qui regardait passer les trains est l'un des plus remarquables romans durs de Simenon. À travers les expériences du protagoniste, le lecteur assiste à la métamorphose psychique d'un homme. Kees Poppinga, d'apparence ordinaire, vivant à Groningue, aux Pays-Bas, travaille dans une entreprise maritime appartenant à Julius de Coster. Il est le chef de bureau de cette grande entreprise. Poppinga a un revenu confortable qui lui permet d'être un membre respecté de la bourgeoisie protestante. Il vit dans un quartier neuf avec sa femme (qui la nomme maman) et ses deux enfants dans une belle villa, dont il paie encore ses dettes, et qui reflète la classe sociale à laquelle il appartient. À première vue, il a une vie normale, heureuse et satisfaisante. Il est un modèle de l'homme soigneux, fidèle, calme, discipliné.

Mais un soir, en allant contrôler l'un des bateaux qui devait débarquer, il se rend compte qu'il y a un problème. Puis il découvre que son patron a détourné des fonds de l'entreprise et il comprend qu'il mène l'entreprise à la faillite. Ce moment sera un grand tournant dans la vie de Poppinga et provoquera une crise identitaire. Son patron lui offre une grosse somme d'argent pour l'aider à s'échapper et cet événement déclenche chez Poppinga le désir de se libérer, de fuir du pays et de sa famille pour aller chercher d'abord Paméla, une danseuse, maîtresse de son patron. Du coup, Paméla représente tout ce qu'il désirait mais n'osait pas faire. Ainsi, elle a une image idéalisée et mythifiée. Dans ce but, il prend clandestinement le train et il trouve Paméla. Lorsqu'il veut être avec elle, elle se moque de lui et le rejette brutalement. Poppinga en revanche la frappe et la tue. Dès lors, il n'est plus un simple errant mais un criminel en fuite. Ce changement de statut bouleverse encore une fois sa condition psychique et c'est ainsi que commence la chute irréversible et subite du personnage.

Ensuite, il tente d'égorger une autre prostituée qui l'a aidé à s'échapper, mais il n'y parvient pas. En voulant jouer avec la police judiciaire, il écrit des lettres aux grands journaux. Mais il ne réussira jamais à être un grand criminel comme il désirait. Lorsqu'il sent que tout est fini et qu'il n'y a plus d'issue, il tente en vain de se suicider sur la voie ferrée. Cette poursuite se termine par sa découverte par l'inspecteur Lucas et il sera enfermé dans un hôpital psychiatrique.

3.3. La sémio-analyse du texte

3.3.1 La segmentation

Dans la première étape de l'analyse, nous avons segmenté le roman selon le déroulement du récit en visant le changement de statut social et psychique du héros. Nous avons constaté 4 séquences divisées en 14 segments. Les extraits du roman sont tirés de la publication datée de 2011 des éditions Gallimard.

Segment 1 (p. 9-32) : Popinga dans ce chapitre est présenté comme un père de famille menant une vie paisible, prospère et digne. Présentation du village, de l'emploi, de la famille. On prévoit entre les lignes une envie pour la vie bohème : « *À cent mètres de la gare, il existe une maison, une seule, cossue dont la porte s'entrouvre au moindre heurt [...] Popinga, malgré lui, y jetait toujours un coup d'œil.* » (p. 11). Coster, le patron qui a causé la faillite de l'entreprise, assume la fonction de destinataire. La présentation de Pamela et de Mme de Coster les fait apparaître comme objets de l'envie. Dans ces pages, nous sommes témoins du moment de décision : « *À la rigueur, c'était l'ultime délai du Destin. Il pouvait encore faire demi-tour, mais il l'ignorait...* » (p. 15). Coster donne de l'argent à Popinga. Le segment se termine avec le pseudo-suicide du patron.

Le programme narratif pour l'état initial pourrait être nommé « la quête de libération ». Popinga se sent opprimé par cette vie monotone. Popinga (S), par la pulsion des événements, par la faillite de son entreprise, se trouve soudain dans une situation qui pourrait être pour lui une opportunité de fuite de cette vie cloîtrée. Donc il se met à la recherche d'une vie libérale, bohème. Échapper à sa vie monotone et aux contraintes sociales constitue

pour PN1 « l'objet » qui est également l'objet d'origine et essentiel du roman. Cette situation initiale pourrait être formulée ainsi :

PN1 : S V O (Popinga se trouve en état de disjonction avec son objet.)

Segment 2 (p. 33-54) : Popinga a pris sa décision et commence à jouer avec la famille : « *Au fond, il avait peut-être toujours été un comédien et, pendant quinze ans, il s'était complu à rencontrer une image digne...* » (p. 45). Il est brisé car selon lui son entourage le voit comme un idiot : « *L'autre l'avait pris pour un imbécile* » (p. 42). Popinga déclare sa décision : « *... Je vais aller trouver Paméla à Amsterdam...* » (p. 42). Dans ce chapitre, on observe aussi le changement de caractère de Popinga. Jusqu'ici, il était très gentil envers sa famille, sa femme, mais maintenant il devient un homme rude, ce qui se révèle dans ses propos.

Dans ce segment, on passe de l'état initial à l'état de transformation. Popinga par l'aide ou la pulsion du patron (le destinataire) trouve enfin le courage de partir pour mener une vie à lui. Popinga qui est en état de disjonction avec son objet part par le train pour atteindre une vie libérale et bohème sans lien. PN2 porte le titre « le départ pour une vie sans lien ».

PN2 : $F(S) \rightarrow [(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)]$

Segment 3 (p. 55-62) : Popinga se souvient des circonstances de sa vie. Il se rappelle des moments de crise similaire mais où il a su garder son sang-froid et se montrer habile envers les autres. Les moments de sang-froid sont ceux qui alertent ce qui va venir, qui donnent des indices sur sa personnalité : il se souvient par exemple d'un soir où il jouait aux échecs au club avec un voisin. Juste pour l'énervier, il avait fait disparaître le fou en un clin d'œil. Pendant que tout le monde le cherchait, lui s'amusait de leur désarroi : « *Eh bien ! Pendant qu'on cherchait de la sorte, Popinga avait joui du même calme béat que maintenant, dans le train, tandis qu'il pensait aux gens de Groningue, à qui il jouait le bon tour de disparaître* » (p. 58).

Les segments 1, 2, 3 peuvent être considérés comme la première séquence du récit (Incipit).

Segment 4 (p. 63-66) : Le meurtre de Paméla (p. 63) et la fuite. Aucun remords. Le sujet est en disjonction avec l'objet. Mais on a l'impression que

Popinga est non-sujet car il ne sait pas ce qu'il fait vraiment : « Est-ce que Paméla allait porter plainte ? » (p. 66)

Popinga veut une autre identité pour lui, autre que le père de famille et employé modèle soumis aux normes, et il pense qu'il peut être comme le patron, l'amant de Paméla. Puisqu'il a de l'argent et de l'envie, il pense qu'il peut atteindre son but. Dans ce segment, Paméla (Objet 1) et la destruction de son ancienne identité (Objet 2) sont les objets secondaires. L'acte déclencheur est le meurtre. De là, nous voyons la transformation de l'état narratif. PN3 « la destruction » se formule ainsi :

PN3 : $F(S) \rightarrow [(S \vee O1) \rightarrow (S \wedge O2)]$

Segment 5 (p. 67-77) : Il connaît Jeanne Rozier. Les scènes de la boîte de nuit. Le bonheur : « C'était une détente magnifique ! Et le plus extraordinaire, encore une fois, c'est que les moindres détails correspondaient à ce qu'il avait prévu » (p. 68). À l'hôtel, il se couche avec Rozier mais ils ne font pas l'amour, il dort seulement. Elle tente de lui voler de l'argent. Popinga fait connaissance avec Louis, le chef du gang qui est également l'amant de Rozier.

Segment 6 (p. 77-99) : Les aventures dans Paris. Rozier apprend le meurtre, elle fait le chantage. Popinga, en lisant les articles, s'accroche à la déclaration de sa femme selon laquelle il vivait une crise d'amnésie (p. 84). Ce terme deviendra une obsession pour Popinga tout au long du roman. Mais il s'amuse du surnom « le satyre d'Amsterdam » qu'on lui a collé (p. 94).

Segment 7 (p. 101-123) : Les aventures dans le garage de Goin, complice de Louis. Dans le garage, Popinga est de nouveau sous-estimé, il n'est pas content du tout. Cette fois, il est obsédé par l'idée de Jeanne : « *Voudrais revoir Jeanne Rozier et savoir pourquoi elle m'a fait venir ici* » (p. 116). Il s'est échappé du garage. L'indépendance : « *Lui, Popinga n'était lié à rien* » (p. 122).

Segment 8 (p. 123-145) : L'attentat contre Jeanne. Il joue avec elle. Il est trop habile et en confort quand il la menace. Il a l'air d'être intelligent et rusé.

Segment 9 (p.147-647) : La fuite. Il se camoufle. Il est curieux de Lucas, l'inspecteur. Il lui écrit la première lettre et il dénonce le gang de Louis : « Il était de méchante humeur. Il réfléchit longtemps à ce qu'il allait dire. Enfin il traça, d'une écriture ferme, appliquée » (p. 153). Il joue aux échecs dans un café avec les jeunes (moment de l'éveil pour lui) (p. 155). Il marche dans les rues de Paris. « Je suis beau joueur » (p. 163).

Les segments entre 4-9 composent « le procès » (les meurtres, les aventures/ le bonheur, la fierté). Lors de ces passages Poppinga est en fuite et dans une recherche identitaire. Par la suite du meurtre de Paméla, nous observons deux sous-programmes narratifs : programme de fuite (Objet 3 : la fuite) et programme de recherche identitaire (Objet 4 : un rôle efficace). Poppinga veut avoir un rôle efficace dans cette nouvelle vie : voleur, amant, fugitif. Il veut échapper à la punition. Mais il va connaître l'échec dans toutes ces situations.

PN4 : F (S) → [(S V O3) → (S V O4)]

Segment 10 (p. 171-194) : il écrit des lettres aux journaux (174-187). Le délire. Il écrit une lettre au journal et il raconte son histoire mais après il va dire qu'il a menti (p. 174). Puisqu'il dépense sans économiser son argent, au bout d'un moment l'argent s'évapore.

Segment 11 (p. 195-238) : Les monologues sur sa vie. La nuit du Nouvel an, il essaie de s'amuser de nouveau. Mais cela finit mal et il risque vraiment d'être arrêté. Le journal publie un article sur sa psychologie (p. 208). Il se fâche. La police arrête le gang et Louis (p. 224). Cette fois, c'est Lucas qui joue avec lui. Il commence à perdre le contrôle. Il a peur de Louis car il peut le tuer.

Segment 12 (p. 239-241) : La chute. Il se fait voler dans un bar : « C'était trop, et trop bête et trop gratuit » (p. 240).

Segment 13 (p. 243-262) : Le déguisement et la conscience. Il marche sans savoir quoi faire (p. 244). Il comprend la fin : « *Il est trop tard. En somme, il avait toujours été trop tard, parce qu'il était mal parti !* » (p. 246). Il fait un tour. Il fait semblant de se tuer (p. 260). Et une fin tragi-comique, on l'arrête, il est complètement comme un dingue (p. 262).

Segment 14 (p. 263 jusqu'à la fin) : Au commissariat, il ne parle jamais, il ne dit rien et finalement on le met dans l'asile de fous (p. 277). Dans l'asile, il est trop calme, il observe, il regarde d'un air abruti. Le lecteur se dit « peut-être il est trop intelligent ou trop bête, lequel ? ». On cherche la réponse de la question posée par Lucas à Popinga : « Quelle idée vous a passé par la tête, monsieur Popinga ? » (p. 265)

Les derniers segments 10-14 nous présentent « la sanction ». À la fin du roman, nous observons que l'état initial se transforme en un état final. L'employé modèle et le père de famille Popinga se transforme en un paria criminel, errant sans but qui n'a plus d'identité. Il va perdre sa liberté précaire et il est de nouveau en clôt cette fois-ci dans l'hôpital psychiatrique. Finalement, il est en état de disjonction avec son objet d'origine (la liberté).

PN5 : $F(S) \rightarrow [(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)]$

3.3.2. Interpréter les titres/les intertitres

Dans le titre du roman, ce qui attire notre attention, c'est le train qui comporte une forte symbolisation. Les gares et les trains sont des éléments symboliques souvent utilisés par les auteurs. Ils représentent souvent la fuite du temps, le passage d'un état à un autre. Le train peut évoquer également une rupture dans le destin, un voyage existentiel, fuite de l'angoisse. Pour Popinga, la destination ultime, c'est Paris qui devient dans le récit comme un lieu mythique du désir.

Dans le roman, il existe pour chaque chapitre un intertitre assez long et écrit en italique. Les intertitres ont une fonction importante car ils donnent des informations en avance au lecteur sur ce qui va se produire dans le chapitre, ce qui est très significatif pour un roman psychologique et policier. Dans un premier temps, le lecteur ne sait comment interpréter ces informations. Il comprend évidemment que quelque chose arrivera sans savoir comment et pourquoi. Simenon crée un suspense par l'intermédiaire de ces intertitres.

3.3.3. Préciser les instances d'origine et énonçantes

Dans le roman, nous observons qu'il existe une complexité au niveau de la focalisation. Dans la plupart des passages, nous sommes témoins des

monologues intérieurs. Aussi, les descriptions, les états psychologiques sont transmis dans certains passages par une focalisation interne. Donc il s'agit d'une instance énonçante (Popinga).

Par ailleurs, dans le roman, certains dialogues et actions sont décrits sans commentaire comme si une caméra suivait les personnages. De là, nous pourrions parler d'une focalisation externe qui assure la distance et l'objectivité dans le roman. Dans certains passages, les autres personnages du roman prennent le relais. Pour cette raison, ce sont des instances énonçantes projetées (Maman, le patron, Jeanne).

Également, Simenon oriente parfois vers une vision omnisciente mais limitée. Il donne des indices sur ce qui va advenir comme la faillite du Coster, la situation de Jeanne. Nous pourrions parler d'une focalisation zéro pour ces passages : « *Pour lui, c'était fini. Il ne se rendait pas compte qu'un express passait enfin sur la voie qu'il avait choisie, ni qu'on l'emmenait dans un compartiment de deuxième classe, en compagnie d'un homme, d'une femme et du chef de train* » (p. 261-262). L'auteur ici joue la fonction de l'instance d'origine.

3.3.4. Saisir la focalisation du texte

Comme nous l'avons exprimé dans l'étape précédente, Simenon utilise principalement une focalisation interne centrée sur le premier personnage. Ainsi, le lecteur suit ses pensées, ses sensations et la transformation mentale au fil du récit. Cette focalisation contribue à pénétrer dans l'esprit du protagoniste et à suivre sa lente dissolution psychique. Le lecteur observe tout au long du récit sa perception du monde extérieur qui sera perturbée en raison de sa propre crise existentielle.

Toutefois, dans le récit, Simenon préfère parfois utiliser une focalisation zéro qui crée une distance. Dans ce cas, le narrateur ainsi que le lecteur savent plus que le personnage. Cette situation dévoile l'écart immense entre la réalité et la vision du monde de Popinga. Également dans ce cadre, il serait mieux de souligner le rôle joué par les articles des journaux qui portent un regard extérieur sur le déroulement des événements et sur Popinga. Le fait qu'en lisant les articles de presse le concernant, il recherche obsessionnellement la signification des diagnostics psychanalytiques spécifiquement formulés à son sujet et tourne sans cesse ces termes dans

son esprit, nous montre que l'attention se déplace ici vers une focalisation externe, même chez Poppinga. Un flux de la focalisation externe vers celle interne est observable : « *Il n'avait eu qu'un tort : celui de n'avoir pas, dès le début, considéré tout le monde en ennemi. Si bien qu'on ne le prenait pas au sérieux. On n'avait pas peur de lui. C'est tout juste si on ne le traitait pas en personnage grotesque ! Paranoïaque ! Et après.* » (p. 230).

3.3.5. Fixer le lien entre le temps de l'histoire et le temps du discours

Le temps de l'histoire du roman est linéaire avec quelques retours en arrière (souvenirs de Poppinga sur sa vie passée). L'histoire se passe en quelques semaines (de la faillite à la fuite et à l'arrestation finale). Il y a des moments où le récit s'accélère comme ceux des scènes clés (meurtre de Paméla, attentat contre Jeanne, fuite du garage de Goin). Nous observons également un temps cyclique car l'histoire se finit là où tout commence. Et les voyages par train et le rodage de Poppinga dans la ville nous transmettent un déroulement cyclique.

Le temps du discours est celui de la narration d'un roman de 280 pages environ. Il s'agit d'une technique mécanique composée des scènes en temps réel, des résumés des déplacements, des ellipses, donc des blancs entre les chapitres de l'errance. Les phrases courtes et les verbes d'action nous représentent la fuite et l'effet de suspense.

3.3.6. Analyser les programmes narratifs

Dans le roman, nous observons un schéma narratif comme suit :

- Sujet opérateur / Sujet : Kees Poppinga
- Objet d'origine : une vie bohème et libre
- Destinateur : la fraude du patron, la faillite de l'entreprise qu'il travaille ; tout cela déclenche sa propre crise existentielle.
- Destinataire : Poppinga lui-même
- Opposants : la société, l'ordre stable, la famille, les liens sociaux et affectifs, la police (le meurtre et la fuite)
- Adjuvants : le désir de la liberté, Jeanne Rozier, le patron et l'argent qu'il lui donne.

Nous pouvons également déterminer d'autres objets intermédiaires qui mènent Poppinga à son but ultime : Paméla, femme fatale, objet de désir (Objet 1) ; désir d'une nouvelle identité (Objet 2) ; la fuite (Objet 3) ; avoir un rôle dans la vie et désir de respect (Objet 4) et Jeanne, femme fatale et guide pour une nouvelle vie et identité (Objet 5). Dans le déroulement du récit, nous observons l'intervention d'autres sujets : Maman (symbole de la vie bourgeoise et l'étreinte) et le patron.

Pour un schéma narratif global, nous pouvons dire que la faillite du patron et le rencontre avec lui déclenchent la crise originale. De là, l'état initial se transforme en d'autres états. Poppinga, voulant avoir une vie libre et sans lien, désire avoir d'autres rôles (voleur, amant, gangster, auteur de sa propre histoire). Mais il commet des actes non-contrôlables et tout cela finit par un échec final.

3.3.7. Étudier les combinatoires modales des actants du récit

Le schéma narratif comprend ces modalités. La manipulation est désignée par la faillite du patron et par le meurtre qui déclenche la crise. Poppinga croit pouvoir maîtriser son nouveau rôle car il est un bon « joueur » et il a un sang-froid qui l'aide à se débarrasser des situations difficiles et il se croit « intelligent et compétent ». Il a la compétence. Mais à cause de sa crise identitaire, il ne peut pas observer les événements et les personnages tels qu'ils sont. Il est en effet un rêveur. Pour cette raison, il commet des actes transgressifs (meurtre, fuite, errer sans but, la faillite du plan final), il n'a pas la performance. Et la sanction est la défaite finale.

3.3.8. Constater les transformations subjectales

Pour appliquer les concepts de Coquet, nous devons analyser les statuts de sujet des personnages via leurs actions, leurs interactions avec eux-mêmes et leur entourage (Coquet, Kasar, 2003). En effet, cette conception convient parfaitement à ce récit simenonien où les corps et les regards jouent un rôle clé :

Il remarqua que sur la table de nuit, se trouvait un appareil téléphonique et il se promit d'y prendre garde mais déjà Jeanne Rozier avait surpris son regard et sa pensée [...] Malgré elle, son regard allait parfois chercher l'appareil téléphonique. [...] Ses mouvements étaient maladroits, trahissant une peur qu'elle aurait voulu cacher [...] Lui, qui ne perdait pas une de ses

expressions de physionomie, [...] elle esquissait un geste qui, pour un moment, rendait le revolver sans danger. Kees en profita, avec une étonnante sûreté de coup d'œil. (p. 138-145).

Popinga au début du roman se montre comme un sujet responsable de ses décisions et de ses actes. Il reconnaît ses rôles sociaux (père, employé). Son identité est valorisée par les autres (Maman et ses collègues). Mais surtout, à partir du meurtre même avant, quand il apprend que son patron est échoué et qu'il n'a plus d'emploi, ses gestes et ses pensées deviennent erratiques, son regard vide et son discours fragmenté et incohérent. Il n'est plus un sujet, ni pour la société ni pour lui-même : « Je ne parviens pas à comprendre pourquoi Paméla s'est moquée de moi... Tant pis pour elle ! Je ne pouvais pas m'en aller ainsi [...] Est-ce que Paméla allait porter plainte ? » (p. 64). Il gagne un statut de non-sujet.

Si nous observons en général, la transformation subjectale d'autres sujets principaux du roman, il serait mieux de souligner qu'il n'existe du début à la fin aucun sujet plein dans le récit. Car Paméla et Jeanne ne sont que des sujets qui deviennent un objet de désir pour Popinga et qui finissent mal (le meurtre et l'attentat). Coster, le patron, perd son statut de destinateur social, il tente de reconstruire son identité. C'est un quasi-sujet. Tandis que maman a un rôle traditionnel et par le rejet de Popinga, elle perd sa fonction sociale, devient un sujet passif. Par son corps absent (peu décrit dans le roman) et sa voix résignée, elle est un non-sujet. Jeanne, en refusant d'être un simple adjutant dans la quête de Popinga, est très présente, surtout par son corps et sa voix. Mais elle est piégée socialement (femme fatale marginale) et physiquement (attentat de Popinga). Pour cette raison, elle gagne un statut de quasi-sujet mais résistante. Quant à Lucas, le commissaire maintient un statut social stable et fort mais à part l'intérêt obsédé de Popinga pour lui, il n'est pas présent ni physiquement ni moralement dans le récit. On entend qu'une seule fois sa voix juste vers la fin du roman. Pour cette raison, nous pouvons qualifier Lucas en tant que sujet fantôme.

3.3.9. La catégorie de véridiction

Selon le schéma du carré véridictoire de Courtes (1991) et Greimas (1996), nous pouvons résumer le carré véridictoire du roman ci-dessous :

La première catégorie de la vérité (Être + Paraître). La crise existentielle de Popinga et son effondrement psychologique sont réels (il bascule dans la folie) et visibles (ses actes incohérents, comme le meurtre). La deuxième catégorie est le secret (Être + Non-Paraître). Il s'agit de la fragilité de l'ordre bourgeois. La société semble stable (paraît), mais sa violence sous-jacente (être) est révélée par la chute de Popinga. Troisième catégorie est le mensonge (Non-Être + Paraître). L'obsession de Popinga pour les trains qui symbolisent la liberté (paraît), mais en réalité, ce sont des mécanismes impersonnels qui ne mènent nulle part (non-être). En plus Popinga est dans une crise identitaire car il se croit « fort, intelligent et très habile » mais en fait ce n'est qu'une illusion qui a été dévoilée par la scène de l'arrestation. La dernière catégorie est le faux-semblant/le néant (Non-Être + Non-Paraître). L'idée de justice dans le roman est le faux-semblant. Popinga n'est ni vraiment puni ni sauvé ; son destin reste en suspens.

3.3.10. Évaluer les isotopies

La trame thématique du roman présente une grande richesse. Décrire et étudier toutes les isotopies et leurs relations mutuelles dépasseraient largement le cadre de cet article précisément en raison de cette complexité et de cette richesse. De ce point de vue, nous nous attacherons aux isotopies dominantes tout en reconnaissant leur interdépendance avec des lignes thématiques secondaires.

L'histoire de Popinga pourrait être lue comme une résistance ou une protestation contre tout ordre social, familial et moral. Pour cette raison, une des isotopies dominantes du roman est l'ordre/le chaos. Cette isotopie nous est transmise par les champs lexicaux sur la routine bourgeoise et la folie, le délire de Popinga.

C'est un roman de fuite donc de mobilité. Mais cette mobilité nous renvoie toujours dans le roman à un enfermement (les chambres d'hôtels, les cafés, le garage enfin la prison et l'asile). La quête de liberté est symbolisée par cette mobilité et cet enfermement. L'errance, la fuite et les trains sont les porteurs de cette isotopie.

Finalement, nous pouvons suggérer une autre isotopie dominante du roman comme la rationalité et le désir. Le statut de « sujet » de l'état initial du roman suit un élan vers la perte de la rationalité voire la guidance par les

pulsions. Les champs lexicaux concernant la rationalité (un employé modèle, un père idéal etc.) et la pulsion de désir (les femmes fatales, le meurtre, la joie et le bonheur des moments de détente) nous désignent cette isotopie.

3.3.11. La pluralité des significations

Concernant *L'Homme qui regardait passer les trains*, nous pouvons prétendre que le train est au centre du roman et symbolise à la fois le temps, le destin, la fuite et la transformation intérieure. Ainsi, il est l'objet d'admiration et de réflexion ainsi que moyen de séparation : Poppinga regardait les trains sans jamais les prendre. Mais le jour où tout est bouleversé, il monte dans le train pour fuir sa vie.

En somme, le roman nous offre plusieurs axes de signification selon le regard posé dont l'une est la lecture psychologique, par les références freudiennes (les gants par exemple), la force du symbolisme (le train). Et bien évidemment, le récit de Poppinga peut être commenté par une critique sociale. Car tout au long du roman nous voyons l'hypocrisie bourgeoise, l'aliénation moderne. De là, voir Poppinga comme un anti-héros car le désir de mener une vie sans lien, sans dépendance nous signale une liberté totale par rapport aux obligations de la société. Nous pouvons affirmer que dans ce désir réside une critique existentielle même métaphysique.

3.3.12. Énigmes du récit

Cet ouvrage est un « roman dur » même s'il contient une intrigue dans son déroulement. Mais l'énigme du roman n'est pas cette intrigue car elle n'est pas centrée sur un crime à résoudre. Pour l'énigme à décoder, nous pouvons poser la question « pourquoi Poppinga a commis tous ces actes ? », autrement dit « pourquoi un homme normal devient-il un meurtrier et un fugitif en un seul jour ? ». Simenon dans son roman essaie de nous relever les mécanismes de ce délire mais il ne donne pas de réponses toutes faites. De là, nous arrivons à une autre énigme : à la fin du roman, est-ce Poppinga qui est puni, autrement dit est-ce qu'il est vraiment capturé et châtié ou est-ce qu'il reste toujours dans son univers imaginaire ?

3.3.13. Contrats du récit

Nous pouvons relever plusieurs types de contrat en évolution. Nous pouvons parler d'un contrat initial réalisé de la part de Popinga. Il vit dans une société donc il y a un contrat social (travail, famille, ordre). Mais lui va trahir ce contrat en suivant son désir de liberté. Pour mener une vie bohème, Popinga devient un type marginal et il commet des actes illégaux. Cela pourrait être interprété comme un « nouveau » contrat. Car il veut remplacer l'ordre perdu par une liberté illusoire mais ce contrat est également trahi cette fois-ci par la société. Car celle-ci ne reconnaît pas ce pacte, elle ne lui donne pas la place qu'il « mérite ». À la fin, Popinga incarne l'homme sans contrat, condamné à errer dans le monde où il ne peut respecter aucune règle ni de l'ordre établi ni de l'ordre hors du commun.

3.3.14. Étudier la symbolique

- Le train

Le train qui mène Popinga à sa destination devient le symbole de la destruction et de la recherche d'une vie nouvelle : « Le train s'engage dans un labyrinthe où règne la destructivité (le Minotaure) et la créativité (le fil d'Ariane) dans un mouvement permanent de déconstruction-reconstruction d'invention du chemin par le couple analyste-analysé. » (Corcos, Loisel, Bochereau, Hurvy, 2017 : 13).

Le train joue un rôle essentiel dans la transition d'un état stable vers l'inconnu et le désir :

Les trains par exemple... Il n'était plus un enfant et ce n'était pas le prestige de la mécanique qui l'attirait... S'il préférait les trains de nuit, c'est qu'il devinait en eux quelque chose d'étrange, de presque vicieux... Il avait l'impression que les gens qui partent de la sorte partent pour toujours, surtout quand, en troisième classe, il voyait s'entasser des familles pauvres avec des ballots... » (p. 37-38).

Popinga ne sait plus quoi faire. N'ayant plus d'argent, il erre et revient au garage mais n'ose pas entrer. Il décide de se suicider sur les rails. « C'était fini ! Il avait déjà raté un train, sur une voie, et il ne devait pas rater l'autre... » (p. 260). Dans cette citation, le train qu'il a raté est le symbole des opportunités manquées tout au long de sa vie.

- **Le gant**

Le gant est le symbole de la bourgeoisie, de la distance sociale. Il implique également la maîtrise de soi et la respectabilité. Poppinga au début du récit est un homme rangé, sérieux qui maîtrise son contrôle. Ses gants sont les éléments indispensables de ses tenues, toujours soignées. L'oubli des gants nous montre implicitement la transformation du personnage. En effet, il les oublie quand il subit une métamorphose sociale ou bien quand il quitte sa famille pour ses désirs : « Tu as tes gants. Il les avait oubliés... » (p. 53) ; « Si j'étais dans le train, je me croyais obligé de faire semblant de lire ou regarder le paysage et je regardais mes gants, parce que c'est plus convenable, même s'ils me serraient les doigts » (p. 182). Dans cet extrait, les gants reflètent l'angoisse et l'emprise sociale de la classe dans laquelle se trouve Poppinga.

- **La valise**

La valise est un symbole remarquable pour Poppinga et il ne l'utilise jamais. Cela signifie le détachement, l'abandon, la fuite, l'instabilité. En prenant le train, Poppinga n'a pas l'intention de rentrer à Groningue. Suite au meurtre de Paméla, il devient d'une certaine manière errant comme Caïn.

- **Les vêtements**

Comme Poppinga change constamment d'endroit, il fait très attention à ce que les vêtements qu'il porte s'accordent avec la classe sociale des lieux et des hôtels qu'il fréquente. Alors qu'au début, il porte des costumes soignés représentant son statut, lorsqu'il commence à échapper à la police dans le reste du récit, il commence à porter des vêtements qui représentent sa perte de statut. Il s'agit en fait d'un symbole de sa transformation. En guise d'exemple, il illustre sa métamorphose en portant de vieux vêtements usés, semblables à ceux des mécaniciens automobiles dans sa cachette.

- **La ville de Paris**

Dans le récit, il y a deux villes opposées : Groningue et Paris. Groningue symbolise la stabilité, la famille, le travail. En revanche, Paris est d'abord la

ville désirée de Poppinga, mais suite aux événements, elle deviendra un espace labyrinthique, hostile, reflétant l'étrangeté et la perte de soi. Finalement, cette ville sera son « enfer ».

3.3.15. Contribution de l'instance réceptive (le tu)

L'instance réceptive (le lecteur ou le destinataire du récit) joue un rôle important dans le déchiffrement du sens. Par sa lourde charge symbolique (le train, la ville etc.), le lecteur est invité au jeu d'interprétation des signes polysémiques. De plus, Simenon ne facilite pas la tâche du lecteur. La focalisation interne et la complexité des pensées et des sentiments de Poppinga déroutent souvent le lecteur. Puisque la fin du roman laisse le lecteur en suspens, nous pouvons dire finalement que l'instance réceptive du roman n'est nullement passive. Elle est poussée par l'auteur à relier les liens sémantiques, à combler les vides, à construire une cohérence et enfin à s'interroger la morale, l'éthique et la société.

3.3.16. Étudier le paratexte/le périphrase

L'Homme qui regardait passer les trains est publié en 1938 dans les éditions Gallimard. Mais le roman a été publié également en feuilleton dans le quotidien *Le Petit Parisien* la même année. Après cette date, il a été réédité plusieurs fois : en 1944 (Bruxelles, Espes), en 2003 (dans *Tout Simenon*, tome 21 chez Omnibus et dans les éditions Gallimard au sein de la collection Bibliothèque de la Pléiade), en 2012 (dans *Romans durs*, tome 4 chez Omnibus) et en 2023 (toujours chez Omnibus). Pour la première édition, nous pouvons dire que la couverture était composée d'illustrations sombres et de silhouettes floues reflétant l'univers de l'œuvre. Dans les éditions modernes, les photos de trains ou de visages angoissés mettent en avant plutôt un accent psychologique. Dans la quatrième de couverture, on souligne généralement la chute de l'homme ordinaire attirant l'attention sur le drame social et psychologique.

Nous savons également que le roman a été adapté en un film en 1953 sous le titre *The Man Who Watched the Trains go by* par Harold French. Le film britannique a été joué par Claude Rains et Marius Goring.

L'Homme qui regardait passer les trains a été traduit dans plusieurs langues. Pour notre contexte, le roman a été traduit en turc par Sait Faik Abasıyanık et publié d'abord en feuilleton en 1949, sous le titre *Geceyarısı Trenleri*. Puis en 1954, les éditions Istanbul le publient en format livre sous le titre *Yaşamak Hırsı*.

Conclusion

Le déchiffrement sémiotique nous dévoile les axes concernant l'univers sémantique du roman. La vérité comme thème principal nous est transmise par la descente aux enfers de Popinga dont la formule est désignée par PN1. L'illusion, un autre thème du roman est symbolisé par les trains qui vont et viennent sur une ligne imprécise et souvent louche. Les attentats de Popinga constituent le nœud du thème du secret. Car Simenon par cette histoire nous a fait remarquer qu'une violence latente existe dans toute société. Le roman se termine par le néant car l'aventure de Popinga s'achève dans une absence qui n'a aucune consolation ni rédemption.

En conclusion, l'application de la méthode sémio-analytique du discours littéraire de Sündüz Öztürk Kasar, à *L'Homme qui regardait passer les trains* a permis de dégager des réseaux d'isotopies et des figures discursives structurant le récit. L'analyse a mis en évidence la dialectique entre la réalité et l'illusion ainsi que la liberté et l'enfermement. Cette étude nous a permis de découvrir les motifs discursifs comme opérateurs de sens. En révélant la circulation des signifiants et la cohérence interne du texte, cette approche valide la portée heuristique du modèle de Kasar pour décrypter les dynamiques discursives. Enfin, les résultats permettent de souligner l'intérêt d'une analyse sémiotique approfondie pour enrichir notre compréhension des mécanismes narratifs et des tensions sémantiques qui traversent l'œuvre.

Bibliographie

Coquet, J.-C., Öztürk Kasar, S. 2003. *Söylem, Göstergebilim ve Çeviri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

- Corcos, M. Loisel, Y. Bochereau, D., Hurvy, D. 2017. « Le Train ». *Le Carnet Psy*, p. 12-13. [En ligne] : <https://doi.org/10.3917/lcp.210.0012> [consulté le 17 juillet 2025].
- Courtés, J. 1991. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette.
- Genette, G., 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, Coll. Poétique.
- Gorlée, D. L. 1994. *Semiotics and the problem of translation*. Amsterdam – Atlanta : Editions Rodopi.
- Greimas A.-J. 1996. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris : Librairie Larousse.
- Guillaume, A. 2004. In R. Beche (Éd.), *Traduction, sémiotique et praxéologie 1*. Communication présentée au colloque Penser et agir, Besançon.
- Hébert, L. 2006. « Le modèle actantiel ». In : Louis Hébert (dir.), Signo, Rimouski (Québec), *Signo*. [En ligne] : <http://www.signosemio.com/greimas/carre-veridictoire.asp> [consulté le 17 juillet 2025].
- Mielczareck, E. (n.d.) 2021. « Carré sémiotique ». [En ligne] : <https://www.elodie-mielczareck.com/articles/carre-semiotique> [consulté le 17 juillet 2025].
- Nowotna, M. 2005. « Le sujet dans tous ses états ». In : M. Nowotna (Éd.). *D'une langue à l'autre*. p. 23-46. Paris : Aux lieux d'être.
- Özcan, L., Güzelyürek Çelik, P. 2013. « Georges Simenon'un Türkçe'ye çevirileri : Fransız polisiye roman çevirilerinin Türk polisiye türüne etkisi ». *Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat*. İstanbul : Bağlam. p. 172-179.
- Öztürk Kasar, S. 2009. « Pour une sémiotique de la traduction ». *La Traduction et ses métiers*, 1 (12), p. 163-175.
- Öztürk Kasar, S., Batu, E. 2017. «Oscar Wilde'nin Bencil Dev öyküsünün göstergebilimsel çözümlemesi ve çeviri göstergebilimi bağlamında Türkçe çevirilerinin değerlendirilmesi». *International Journal of Languages'Education and Teaching*, 5 (4), p. 920-950.
- Simenon, G. 2011. *L'Homme qui regardait passer les trains*. Paris : Gallimard.
- Tuna D., Kuleli M. 2017. *Çeviri göstergebilimi çerçevesinde yazınsal çeviri için bir metin çözümleme ve karşılaştırma modeli*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Tuna, D. 2016. «Çevirmek için çözümlemek : Bel Kaufman'ın sunday in the park başlıklı öyküsünde anlam arayışı». *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (5), p. 76-97. [En ligne] : <https://doi.org/10.29000/rumelide.336479> [consulté le 17 juillet 2025].



© *Synergies Turquie*, n° 18, Année 2025.

Revue du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb427242702>

Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

<https://gerflint.com>

<https://gerflint.com/synergies-turquie>

