



HAL
open science

Les voix des légendes de Goya. Étude des gravures en "Si" + proposition.

Sonia Gómez-Jordana Ferary, Carlota Piedehierro Sáez

► To cite this version:

Sonia Gómez-Jordana Ferary, Carlota Piedehierro Sáez. Les voix des légendes de Goya. Étude des gravures en "Si" + proposition.. Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses, 2022, 37 (2), pp.201-216. 10.5209/thel.82395 . hal-04077813

HAL Id: hal-04077813

<https://hal.science/hal-04077813>

Submitted on 4 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les voix des légendes de Goya. Étude des gravures en *Si* + proposition¹

Carlota Piedehierro Sáez² et Sonia Gómez-Jordana Ferary³

Recibido: 06/06/2022 / Aceptado: 28/10/2022

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas.
Baudelaire, *Les phares*

Résumé. Le but de cet article est de montrer les voix sous-jacentes à 4 gravures de Goya provenant des *Caprices et des Désastres de la guerre* dont la légende a une construction syntaxique en *Si* + proposition. Nous étudierons comment Goya parvient à impliquer le spectateur dans les images qu'il construit. Le peintre convoque plusieurs cadres de discours dans ses gravures qui représentent au moins deux univers opposés.

Mots clés : polyphonie ; stéréotypes ; cadres de discours ; Goya.

[es] Las voces de las leyendas de Goya. Estudio de los grabados en *Si* + proposición

Resumen. El objetivo de este artículo es mostrar las voces que subyacen en 4 grabados de Goya procedentes de los *Caprichos y los Desastres* de la guerra cuya leyenda tiene una estructura sintáctica en *si* + proposición. Estudiaremos cómo Goya logra implicar al espectador en las imágenes que construye. El pintor convoca marcos discursivos en sus grabados que representan al menos dos universos opuestos.

Palabras clave: polifonía; estereotipos; marcos discursivos; Goya.

[en] The Voices of Goya's Legends. Study of the Engravings in *Si* + clause

Abstract. The aim of this paper is to show the underlying voices of four engravings by Goya from the *Caprices and the Disasters of War* whose title has a syntactic construction "Si + cause". We will study how Goya manages to involve the spectator in the images he builds. The painter engages frameworks of discourse in his engravings which represent at least two opposing universes.

Keywords: polyphony; stereotypes; discursive frameworks; Goya.

Sommaire. Introduction. 1. État de la question. 2. Analyse sémantique des gravures de Goya en *Si* + proposition. 2.1. *Si quebró el cántaro*. 2.1.1. Première interprétation : le locuteur est associé au sujet parlant. 2.1.2. Deuxième interprétation : le locuteur est associé à la mère de l'image. 2.1.3. Troisième interprétation : le locuteur est assimilé à un spectateur de la scène. 2.2. *Si son de otro linage*. 2.3. *Si sabrá más el discípulo?* 2.4. *Si resucitará ?* Conclusion.

Cómo citar: Piedehierro Sáez, C.; Gómez-Jordana Ferary, S.. (2022). « Les voix des légendes de Goya. Étude des gravures en *Si* + proposition ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 2 : 201-216. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.82395>

¹ Ce travail a bénéficié du soutien du projet de recherche PID2020-113017GB-I00 « Enonciation et pragmatique historique du français », du *Ministerio de Ciencia e Innovación*, Espagne.

² Université de Cergy-Pontoise, Laboratoire LT2D, carlota.piedehierro-saez@cyu.fr

³ Universidad Complutense de Madrid, sgjordana@filol.ucm.es

Introduction⁴

Nombreux sont les écrits qui se sont penchés sur les gravures de Goya. Les études de Edith Helman (1963), *Trasmundo de Goya* entre autres, Andioc (1984, 2008) ou le plus récent ouvrage de Tzvetan Todorov (2011), *Goya, À l'ombre des lumières* sont quelques-unes des très nombreuses publications sur la question. La particularité des gravures du peintre espagnol réside en la complémentarité entre le dessin et la légende qui les accompagne. Loin d'illustrer la gravure, la légende qu'inscrit Goya établit un véritable dialogue entre différents acteurs, présents et absents des gravures elles-mêmes. Le but de notre article est d'étudier quatre gravures, provenant des *Caprices* et des *Désastres de la guerre*⁵, dont la légende a une construction syntaxique en *Si* + proposition : *Si quebró el cántaro* (n°25 *Caprices*), *Si sabrá más el discípulo ?* (n°37 *Caprices*), *Si son de otro linage* (n°61 *Désastres*), *Si resucitará ?* (n°80 *Désastres*). Jusqu'à ce jour, les études publiées sur les gravures de Goya ont une approche littéraire ou se présentent en tant que travaux linguistiques sans pour autant partir d'une théorie concrète. Le plus souvent ces études, que nous aborderons ci-dessous, soulèvent des questions fort intéressantes sur le rôle de la légende dans les dessins de Goya, sans arriver à apporter une explication claire du fonctionnement et de la structure sémantique du texte. Cela est dû, très souvent, au fait que les articles publiés sur la question tentent d'analyser, sans cadre théorique, l'ensemble des *Caprices* voire des *Caprices* et des *Désastres*, ce qui n'aboutit pas à une étude rigoureuse du fonctionnement sémantique de la légende et de son rapport au dessin. Notre travail se limitera à quatre gravures qui seront analysées à partir de la théorie de la polyphonie, telle que développée dans Ducrot (1984) et dans Anscombe (1990)⁶, et de la théorie des stéréotypes d'Anscombe (2001).

La révolution picturale de l'œuvre de Goya a été largement étudiée dans la vaste bibliographie consacrée à sa peinture. Comme le signale Todorov (2011), Goya annonce l'avènement de l'art moderne car, dans sa peinture, il « cherche à représenter la construction mentale et non ce qu'il voit de ses yeux » (Todorov, 2011 : 81). Dans le cas des gravures, Goya cherche à représenter de nouvelles images par des procédés novateurs, dans le but de construire une peinture qui bouleverse le spectateur.

Le but de cet article est de contribuer à montrer comment Goya parvient à impliquer le spectateur dans les images qu'il construit. Nous montrerons notamment que cet appel à l'implication du spectateur se fait aussi par l'intermédiaire des légendes qui accompagnent les gravures, légendes qui diffèrent, comme nous le verrons, des titres qui accompagnent traditionnellement les estampes. Si les titres des gravures classiques sont de nature descriptive, les légendes des collections de Goya constituent des énoncés très variés : tronqués (*Gracias a la almorta, No quieren, Se aprovechan...*), modalisés (*No hay que dar voces, No se puede saber por qué, No se puede mirar, Qué locura !, Qué valor !...*), reformulés (*Esto es malo, Esto es peor, Lo mismo en todas partes...*). Ils établissent parfois un dialogue entre des personnages de la gravure, d'autres fois ils interpellent le spectateur par le biais d'une question ou d'une exclamation, de sorte que le lecteur-spectateur doit effectuer un processus d'interprétation qui l'amène à l'obtention de sens divers, parfois très différents les uns des autres.

Notre étude vise à montrer que le choix des légendes n'est pas anodin : il s'agit d'énoncés délibérément ambigus ou dont la construction implique le lecteur-spectateur dans leur interprétation. Le lecteur doit se positionner vis-à-vis des différents sens qui découlent de la légende. Notre hypothèse est que les énoncés constituant les légendes sont convoqués par différentes voix discursives, responsables de différents points de vue.

1. État de la question

Les *Caprices* de Goya datent de la fin du XVIII^e siècle, en 1799, et correspondent à une mode de l'époque, comme le rappelle Battesti (1982 : 31), où ont paru des *Capricci* ou *Caprices* dans la peinture – Canaletto ou Giambattista Tiepolo et ses *Vari capricci*⁷ – dans la musique – Mozart ou Paganini entre autres – voire dans l'architecture – *Invenzioni capricci di carceri* de Piranesi. Les *Désastres de la Guerre* paraissent environ dix ans plus tard, proposant également des légendes, loin d'être évidentes quant à leur interprétation⁸. Il faut signaler, par ailleurs, l'existence d'une vingtaine de manuscrits de commentaires sur chacun des caprices, qui viendraient compléter ou expliquer les légendes. Parmi ces manuscrits, les plus connus sont ceux dénommés *Manuscrito del Prado*, *Manuscrito Ayala* ou *Manuscrito de la Biblioteca Nacional*. L'auteur ou les auteurs de ces manuscrits représentent toujours aujourd'hui un mystère. Certains ont pensé qu'il s'agissait de Goya lui-même. Ainsi Jacobs, Klingenberg & Preyes (2020 : 105) soutiennent par rapport

⁴ Nous tenons à remercier Jean-Claude Anscombe de ses commentaires et suggestions qui ont enrichi l'article.

⁵ Goya a créé 5 séries de gravures à l'eau forte : *Hommage à Velázquez* (1778-1785), *Caprices* (1797-1799), *Désastres de la guerre* (1810-1815), *La tauromachie* (1814-1816) et *Disparates* (1816-1823).

⁶ Il pourrait y avoir une certaine incompatibilité entre les théories polyphoniques de Ducrot (1984) et Anscombe (1990), comme le soutient Anscombe (2009), mais nous pensons, au contraire, que les deux approches viennent se compléter, la version d'Anscombe (1990) apportant des notions telles que les points de vue et les cadres discursifs, fondamentales pour notre étude.

⁷ Todorov (2011 : 70) signale deux séries que venait de publier Giambattista Tiepolo, travaillant pour la Cour Espagnole, *Vari Capricci* et *Scherzi di Fantasia*.

⁸ Les proverbes illustrés sont en vogue au XIX^{ème} siècle. Signalons par exemple l'ouvrage *Cent proverbes illustrés par Grandville*, où nous trouvons des proverbes accompagnés d'un dessin et complétés par des commentaires du lexicologue Quitard. Mais nous pouvons remonter plus loin avec les *Proverbes flamands* (1559) de Bruegel où l'observateur du tableau doit deviner quel est le proverbe, ou expression, représenté ou ses *12 proverbes flamands* (1558), où chaque proverbe est accompagné d'une explication.

au *Manuscrito del Prado* : « (...) llaman la atención las numerosas abreviaturas presentes en la copia, por lo que es muy probable que Goya escribiera el comentario Prado [P] de manera muy apresurada ». Andioc (1984) étudie les manuscrits des commentaires, s'attachant à comparer entre autres les manuscrits espagnols, par exemple celui de la Biblioteca Nacional, et une traduction anglaise connue sous le nom de *Manuscrit de Dobree*. Ainsi, par rapport à l'un de nos Caprices, *Si quebró el cántaro*, le manuscrit de la Biblioteca nacional dit « *Hay madres que rompen a sus hijos el culo a zapatazos si quiebran un cántaro y no les castigarán por un verdadero delito* » alors que Doubree propose, comme le dit Andioc (1984: 268), une traduction qui abrège et atténue cette version : « *Mothers punish their children for breaking a pitcher but suffer them to lie with impunity* ». Selon Andioc (1984 : 277), dans un premier moment, il est possible de penser que ces commentaires soient rédigés par un groupe d'amis de Goya – Moratín et Ceán Bermúdez – et par le peintre lui-même. Cependant, il considère que l'auteur des commentaires semble plutôt un spectateur de la gravure que l'auteur de celle-ci et, par conséquent, Goya ne serait pas à la source de ces notes en marge.

Dans la vaste bibliographie dédiée à l'œuvre de Goya, on trouve également des études des légendes selon une approche linguistique (Battesti, 1982 ; Soubeyroux, 1981 ; Géal, 2017 ; Buiguès, 2017). Dans son article, Battesti (1982 : 35-36) commente brièvement la structure syntaxique des gravures, parfois des phrases averbales – *Bellos consejos* – d'autres fois des phrases verbales introduites par la conjonction *y*, qui présente l'énoncé comme la conséquence d'une action antérieure – *Y se le quema la casa*. L'auteure soulève des questions intéressantes par rapport aux personnages qui détiendraient la parole : « Qui s'adresse à qui ? Au niveau de l'énonciation, il va sans dire que c'est l'artiste, Goya qui s'adresse à son public, chacun d'entre nous ; mais au niveau de l'énoncé, la situation est complexe » (Battesti, 1982 : 37). Elle propose trois situations possibles : un dialogue interne entre les protagonistes de l'image, comme dans *¡Chitón!* (Caprice n°28). Un dialogue externe où l'artiste ou un personnage de l'image s'adressent au spectateur, par exemple dans *¡Pobrecitas!* (Caprice n°22). Puis des cas qui sont, selon elle, ambigus, comme notre gravure n°25 : « Qui dit *Si quebró el cántaro*, la mère irascible qui explique pourquoi elle fouette son enfant, ou l'artiste lui-même qui semble ainsi justifier cet acte ? ». Battesti propose également d'étudier les temps verbaux des légendes, principalement des présents ou bien des passés simples – *Si quebró el cántaro* – qui « correspondent en fait à une image qui renvoie au présent, à la conséquence présente d'une action passée ». Quant aux futurs – *Si sabrá más el discípulo* – ils traduisent, dit-elle « des probabilités au présent » (Battesti 1982 : 38). Par ailleurs, Battesti donne de bonnes pistes quant à la planche n°25 :

(...) (l'artiste) nous donne, dans la légende une explication causale et plausible : « il a brisé la cruche » (25) ; le prétérit souligne indirectement la responsabilité du gamin, car l'irréparable a été commis. La légende est dénotative ; très anodine ; c'est la justification que donne la mère au châtement. Mais la fureur de la mégère sur le dessin, et ce commentaire laconique s'accordent bien mal. L'artiste ne laisse-t-il pas, par cette association incongrue (une sorte d'oxymore iconico-linguistique) au lecteur le soin de déduire lui-même que faute aussi vénielle ne méritait peut-être pas aussi cruelle punition ? (Battesti, 1982 : 47).

En effet, Battesti souligne ici la complexité du rapport entre l'image et la légende où le spectateur ne sait quelle interprétation donner au texte. Cependant, dans son analyse, Battesti, d'une part, ne se détient pas sur le « *si* » qui sera en revanche fondamental dans notre étude et, d'autre part, ne propose pas non plus une étude approfondie des différentes interprétations possibles, d'un point de vue linguistique. L'auteure commente brièvement la planche n°37, *Si sabrá más el discípulo?* dont elle dit qu'il s'agit d'une interrogation rhétorique, comme nous le verrons plus loin (Battesti 1982 : 49). À nouveau, Battesti fournit une interprétation de la gravure mais nous ne trouvons nulle analyse sémantique de la légende par rapport à l'image, alors qu'une approche linguistique de cette gravure, et notamment de la construction en *Si+futur* peut fournir des pistes pour comprendre la complexité de l'œuvre de Goya.

Soubeyroux (1981) se propose, quant à lui, de faire une analyse sémiotique de l'ensemble des *Caprices*, partant des travaux de Barthes sur les photographies. L'auteur s'attache à étudier les différents champs lexicaux de cette collection de gravures dans le but d'en présenter une classification. Il recueille par exemple le lexique ayant trait à la religion (*ruega, perdone, Dios...*). Il aborde également l'influence du langage proverbial dans les gravures, où nous trouvons plusieurs cas de proverbes tronqués, *Aquellos polvos (traen estos lodos)*. L'auteur commente également les emprunts qu'a faits Goya à la littérature éclairée. Ainsi par exemple *Qué pico de oro* serait extrait d'un passage de *Fray Gerundio* (Soubeyroux, 1981 : 115). L'auteur recense par ailleurs le nombre de phrases interrogatives et exclamatives, ce qui, dit-il, accorde une grande force à l'oralité des légendes et nous donne l'impression d'un langage direct. En dernier lieu, il aborde les temps verbaux d'une part, remarquant, comme Battesti (1982), que les temps de l'indicatif, notamment le présent, domine dans les légendes. Et, d'autre part, il recense le nombre de pronoms personnels, remarquant que la première partie des *Caprices* est plus impersonnelle alors que la deuxième partie est plus personnalisée. Il y aurait pour lui une progression vers un dialogue entre le scripteur et le lecteur, où il se produirait une « désoccultation de la réalité à laquelle le lecteur est invité à participer de façon de plus en plus pressante » (Soubeyroux, 1981 : 121). À nouveau, nous nous trouvons face à une étude fort intéressante de l'ensemble des *Caprices* de Goya mais qui survole, à notre avis, l'analyse sémantique des légendes.

Les études publiées jusqu'à ce jour mettent bien l'accent sur les valeurs sociales et morales que Goya nous transmet par le biais de ses gravures mais n'approfondissent pas, ou n'abordent pas, le fonctionnement sémantique des voix sous-jacentes aux gravures ni des légendes par rapport au dessin. Plus récemment, Géal (2017 : 62) s'interroge sur la « difficulté à localiser de façon certaine le locuteur... », aussi bien dans les *Caprices* que dans les *Désastres*. L'auteur propose plusieurs cas de figure. Il y aurait d'une part les cas de dialogue interne entre les protagonistes :

¿*No hay quien nos desate ? (Caprice 75)*. D'autre part, nous trouvons les cas d'apostrophe au personnage : « En s'exclamant « *Bárbaros* » (*Desastres 38*) le locuteur interpelle directement les soldats français qui s'apprêtent à fusiller un malheureux », Géal (2017 : 63). Nous trouverions également les cas de monologue : « *Que locura !* » (*Desastres 68*). Géal parle également du discours impersonnel « (...) qui, par l'effacement du locuteur, produit des énoncés relevant du constat, auquel s'attache un effet d'objectivité. ». Ce serait le cas de « *Estragos de la guerra* » (*Desastres 30*) (Géal, 2017 : 68). L'auteur aborde les cas ironiques, où il rangerait *Si quebró el cántaro* et *Si son de otro linage*. « Ainsi la légende *Si quebró el cántaro* (25) donne-t-elle à entendre la voix de la mauvaise mère, mais comme si cette stupide auto-justification – réponse à une demande d'explication que le spectateur-lecteur est amené à imaginer – était énoncée en léger décalage avec l'image ». Pour *Si son de otro linage*, Géal (2017 : 73) commente qu'« (...) il ne fait guère de doute que le personnage élégamment vêtu (...) soit le locuteur qui prononce les mots « *Si son de otro linage* » ». À nouveau, les questions soulevées ici par Géal (2017) et sa classification des différentes situations énonciatives – apostrophes, discours impersonnel, monologue – donnent de nouvelles pistes fort intéressantes.

Cependant, un article sur l'ensemble des *Caprices* et *Desastres* ne peut faire que survoler les questions linguistiques sous-jacentes à chacune de ces gravures. C'est la raison pour laquelle, nous nous sommes proposées dans ce travail, d'une part, d'encadrer notre étude dans une théorie linguistique, ou plutôt dans deux théories reliées l'une à l'autre : la théorie de la polyphonie et la théorie des stéréotypes. D'autre part, d'analyser dans le détail uniquement quatre gravures partageant une structure syntaxique en *Si+proposition*, qui offre au niveau sémantique une lecture complexe où se mêlent plusieurs voix.

2. Analyse sémantique des gravures de Goya en *Si + proposition*

Dans les quatre gravures choisies, en *Si+proposition*, l'interprétation de celles-ci dépend du locuteur de la légende. Or, qu'entendons-nous par *locuteur* ? D'après la théorie de la polyphonie, il y aurait d'une part le locuteur de l'énoncé – la personne responsable de son énonciation – et le ou les énonciateurs de celui-ci, c'est-à-dire le(s) responsable(s) du point de vue attaché(s) à cet énoncé, les responsables du dit et non du dire. Locuteur et énonciateurs sont des entités théoriques. Quant au sujet parlant, personnage empirique, il s'agit de l'être réel du monde qui a prononcé l'énoncé. Ducrot (1984), ainsi qu'Anscombe (2009 : 18), signalent également l'existence du locuteur-λ, qui serait la représentation linguistique de l'être du monde réel sous-jacent au locuteur, et donc une entité discursive. Ducrot (1984 : 205-8) compare le locuteur et le ou les énonciateurs avec le narrateur d'un roman et les points de vue ou centres de perspective disposés par celui-ci. Le locuteur met en scène un ou plusieurs énonciateurs avec lesquels il peut s'identifier, auxquels il peut donner son accord – sans s'identifier avec lui ou avec eux pour autant – ou dont il peut se distancier.

2.1. *Si quebró el cántaro*



Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado⁹

⁹ Cette copie du Musée du Prado présente la forme *Si quebró el cántaro* alors que l'original marque *Si quebró el cántaro*.

Dans le *Caprice* n°25, il y a un sujet parlant, un être du monde réel qui a prononcé ou écrit la légende. Ce sujet parlant correspond à Goya (même si certains ont pensé, d'après la calligraphie, qu'il s'agissait peut-être d'une autre personne). Le locuteur-λ, c'est-à-dire la représentation discursive du sujet parlant empirique, correspondrait également à Goya. Mais à qui reviennent les rôles de locuteur et d'énonciateur de cette légende ? Pour comprendre l'énoncé, il nous faut bien évidemment le dessin. Aussi bien la gravure en soi que la légende auraient un autre sens sans cette complémentarité. Le dessin sans légende représenterait une mère, à l'apparence cruelle, frappant un enfant qui souffre de cette punition (d'après les traits du visage) mais qui, en effet, a commis une faute puisqu'il y a une cruche brisée. La légende sans dessin aurait une multiplicité d'interprétations possibles et nous ne saurions pas très bien à quoi la rattacher, étant donné qu'il manquerait le support visuel et l'apodose. Déjà, image et texte se complètent et aident à l'interprétation. Mais nous avons également les commentaires manuscrits aux *Caprices*, qui peuvent aider au moment de comprendre la gravure, comme nous le verrons par la suite.

En tant que lecteurs-spectateurs, la lecture de la légende nous interpelle ; en effet, qui est le locuteur de la légende ? Goya a créé avec sa gravure une sorte de petite scène théâtrale où se mêlent plusieurs voix. Le lecteur-spectateur n'a pas d'information précise sur l'auteur de l'énoncé « *Si quebró el cántaro* » : le locuteur peut être Goya. Mais il peut aussi s'agir de la mère qui frappe l'enfant. Il pourrait s'agir également de quelqu'un qui voit la scène : un voisin, le père, un oncle... Ce peut être également le spectateur. En tout cas, le locuteur ne peut pas être l'enfant battu, car dans ce cas-là il aurait énoncé *Si quebró el cántaro*. Dans notre analyse, nous présenterons trois possibilités d'assignation de l'énoncé de la légende : il peut être convoqué par un locuteur-λ associé au sujet parlant (le peintre), il peut être convoqué par un locuteur associé à la mère ou par un locuteur associé à un spectateur de la scène représentée dans l'image. C'est dans tous les cas au lecteur-spectateur d'interpréter les différents sens.

2.1.1. Première interprétation : le locuteur est associé au sujet parlant

Par défaut, un lecteur-spectateur d'une gravure associe la responsabilité du titre à l'auteur de celle-là. En effet, lorsque nous observons un tableau, nous l'interprétons en nous aidant de son titre, en acceptant que le peintre est responsable de l'image et des mots qui l'accompagnent. Cette manière de lire la légende « *Si quebró el cántaro* » nous invite à la voir comme un énoncé dont l'auteur serait le même que celui de la gravure, Goya en l'occurrence. Nous ferions ici une lecture monologale de l'énoncé où le locuteur-λ, c'est-à-dire la représentation discursive de l'être réel, énoncerait pour lui-même *Si quebró el cántaro*. Cette assignation est très probablement celle qui a été faite dans les travaux qui soutiennent que l'énoncé de cette gravure est de nature causale (Géal, 2017 ; Battesti : 1982). Nous parlerons dans ce cas plutôt d'une structure de conditionnelle épistémique, un type de conditionnelle de l'énonciation que la *Nueva Gramática* définit ainsi :

En las llamadas condicionales epistémicas (también denominadas de efecto-causa), el hablante parte del contenido de la prótasis, que presenta como información fehaciente o sensible, para llegar a la conclusión que se muestra en la apódosis [...]. En este caso, el contenido de la prótasis [...] no expresa una condición para que se dé el de la apódosis [...] sino para poder afirmar lo que esta expresa o para llegar a esa conclusión. Las oraciones causales llamadas tradicionalmente de causa lógica reproducen esta misma propiedad [...] (RAE & ASALE, 2009. 47.4b).

L'énoncé serait glosable par *S'il a cassé la cruche / Dans le cas où il ait cassé la cruche, alors il mérite une punition*.

Il est évident que la légende *Si quebró el cántaro* est, comme nous l'avons déjà signalé, un énoncé tronqué. L'auteur de tout l'énoncé (de la proposition subordonnée conditionnelle + la proposition principale récupérée) serait un locuteur associé au sujet parlant. Comment arrive-t-on à récupérer cette proposition principale ? En lisant l'énoncé tronqué et en regardant l'image de la gravure, le lecteur met en scène un contenu qui est commun à sa communauté linguistique¹⁰. Ce contenu serait convoqué par un ON-Énonciateur¹¹, qui représente le point de vue de l'opinion publique ou de la communauté linguistique, et pourrait avoir la forme par exemple d'une phrase proverbiale. L'influence proverbiale dans les gravures de Goya a déjà été signalée (par exemple dans Soubeyroux, 1981) indiquant la présence explicite de proverbes dans les gravures : *Hasta la muerte (todo es vida)*. Or ceux-ci, représentants de la société du moment, peuvent également être présents de façon sous-jacente. Ainsi, sous la suite *Si quebró el cántaro, mereció el castigo* transparaîtrait l'idée proverbiale de *Quien bien te quiere te hará llorar*.

On pourrait représenter l'analyse polyphonique de cette première interprétation ainsi :

Locuteur (associé au sujet parlant, c'est-à-dire à Goya): *Si quebró el cántaro, [se mereció el castigo]*

ON-Énonciateur (auteur de l'enchaînement sous-jacent qui permet la récupération de la proposition principale): *[Quien bien te quiere te hará llorar/La letra con sangre entra/Bien se sabe que sin castigo no hay lección que se aprenda...]*

Les contenus que nous représentons entre crochets appartiennent tous à la structure profonde de l'énoncé. Ils sont inférés par le lecteur-spectateur au moment où il lit la légende et lorsqu'il regarde la gravure. Ce lecteur, de l'époque

¹⁰ Il faut comprendre communauté linguistique telle que définie dans Anscombe (2009 : 20) : « (...) un ensemble d'êtres discursifs présentés comme des communautés ».

¹¹ Sur la notion de ON-Énonciateur voir Anscombe (2005).

de Goya, ou de la nôtre, est capable de récupérer ces contenus parce qu'il partage avec l'auteur une même communauté linguistique. Luna Aguilar (2003) signale que les *Caprices* ne sont pas exceptionnels dans la tradition satirique du XVIII^e siècle. Ils trouvent leurs racines dans le Siècle d'or et vivront une continuité au siècle des Lumières à travers de nouveaux médias : les journaux (*El Pensador* (1763-1767), de José Clavijo Fajardo, *El Censor* (1781-1787), de García del Cañuelo et Marcelino de Perera), ou les pièces théâtrales (*El hechizado por fuerza* (1698), d'Antonio de Zamora, ou *El Dómine Lucas* (1790), de José Cañizares). Ces journaux et ces pièces dramaturgiques critiquent la hiérarchie religieuse et civile, les classes privilégiées. Ils censurent l'ignorance, la superstition, l'idolâtrie, la sorcellerie et les vices en général. Dans ce contexte, le sujet de l'éducation des enfants – rappelons à ce propos par exemple les pièces de Moratín – est primordial. Les destinataires des gravures de Goya, contemporains de l'auteur, obtiendraient de manière naturelle les inférences sous-jacentes (que nous avons représentées entre crochets) lors de l'interprétation de l'image + la légende.

2.1.2. Deuxième interprétation : le locuteur est associé à la mère de l'image

Cependant d'autres interprétations sont également possibles. La conjonction « *si* » peut amener à voir cette légende comme étant un énoncé tronqué, qui constituerait la protase d'une construction réfutative – et non hypothétique ou causale – dont l'apodose serait éliée. Dans cette lecture, le contenu de *Si quebró el cántaro* serait convoqué par un locuteur associé à la mère qui apparaît dans la gravure. Ce contenu serait vu comme une réplique à une question ou à un commentaire antérieur convoqué par un Ex-locuteur¹². L'énoncé de la légende entrerait ici dans un discours dialogal :

Ex-locuteur : [*¿Por qué le pegas?*]

Locuteur : [*Pero*] *Si quebró el cántaro*.

Nous sommes dans une lecture de réplique de disqualification telle qu'elle est décrite par García Negroni (2002). Le locuteur, responsable du contenu présenté dans l'énoncé tronqué, la mère en l'occurrence, ne comprendrait pas pourquoi le spectateur est surpris de voir qu'elle bat son enfant, laissant entendre qu'il est évident que lorsqu'un enfant commet une faute – telle que casser une cruche – il doit être fortement puni.

Jusqu'à ce jour, l'énoncé de la gravure a été interprété uniquement comme une proposition causale à cause du *si*. C'est ce que soutiennent par exemple Géral (2017 : 72) ou Battesti (1982 : 47). Cependant, *Si quebró el cántaro* peut ne pas correspondre à une construction causale mais bien à une structure réfutative ou répliquative. La légende fait partie d'un dialogue et il y a un *Pero si* sous-jacent, qui se prête à plusieurs interprétations.

La construction en (*Pero si*...) serait répliquative d'après les études de Montolío (1999) ou de García Negroni (2002). D'après Montolío (1999 : 3681), il y aurait une apodose passée sous silence qui peut se gloser, de manière générale, par *pourquoi as-tu dit ce que tu viens de dire ?* (Montolío, 1999 : 3681). García Negroni (2002) définit ces constructions comme ayant les caractéristiques suivantes :

- a) elles présentent une apodose passée sous silence ou implicite, récupérable par le contexte ;
- b) elles ont une courbe mélodique de type exclamatif ;
- c) elles admettent un renforcement par le biais de la simple antéposition de *pero* ;
- d) elles expriment une réplique emphatique par rapport à un discours antérieur de l'interlocuteur.

Montolío (1999 : 47) signale également à propos des phrases tronquées avec un *si* répliquatif qu'il s'agit d'une construction dépendant nécessairement d'une énonciation précédente à laquelle elle répond. Notre légende, en effet, ne représente qu'une partie du dialogue de la scène que Goya a voulu nous montrer. À quelle question peut répondre *Si quebró el cántaro* ? Certainement à *¿Por qué le pegas ?* Et dans ce cas, *Si quebró el cántaro*, inséré dans un échange, pourrait avoir une interprétation réfutative ou répliquative où il y aurait un *pero* sous-jacent :

Ex-locuteur : [*¿Por qué le pegas?*]

Locuteur (associé à la mère): [*Pero*] *Si quebró el cántaro*.

Dans *Transmundo de Goya*, Edith Helman (1963) signale que le peintre s'est peut-être inspiré de discours publiés dans *El Censor* pour composer certains de ses *Caprices*. Pour Helman, certains des thèmes principaux de la série de gravures de Goya coïncident avec les critiques menées dans le journal, où sont abordés le manque de spiritualité du clergé, l'inutilité d'une noblesse qui ne joue aucun rôle productif, les excès de la mode et du luxe, etc. Par ailleurs, selon l'auteure, aussi bien les journaux que Goya se servent de la satire pour réaliser ces critiques. Goya était d'ailleurs ami de certains des collaborateurs d'*El Censor*, tels que Jovellanos ou Meléndez Valdés, d'où Helman conclut que le peintre devait probablement connaître l'hebdomadaire. Dans *Transmundo de Goya*, l'auteure rend compte d'une anecdote qu'aurait racontée l'éditeur de *El Censor* et qui aurait pu être connue de Goya :

¹² Un Ex-locuteur est : « (...) la voix passée d'une entité locuteur d'un énoncé antérieur ou présenté comme tel. » (Anscambre, 2009 : 18).

El editor de El Censor [...] cuenta una anécdota de algo que le pasó al entrar en casa de cierto caballero amigo suyo a quien en esta ocasión encontró fuera de sí, tan ciego de enojo con un hijo suyo de unos cinco años, que apenas vio a su amigo ni le saludó siquiera. Al pobre niño le seguía dando patadas y bofetones, acompañándolos con amenazas terribles.

El Censor, viendo un castigo tan fuerte y una irritación tan extraordinaria, se figuraba que el chico había hecho algo tremendo, quizá pegar a su madre, pero toda la causa, al contrario, se reducía a haber hecho pedazos una taza de china. Una escena parecida se nos presenta en el Capricho número 25, Si quebró el cántaro, con la diferencia de que aquí el padre es una madre igualmente enfurecida que le está pegando una zurra al niño con el zapato porque había quebrado un cántaro, que en el dibujo preparatorio era un tazón; [...] (Helman, 1963: 77).

2.1.3. Troisième interprétation : le locuteur est assimilé à un spectateur de la scène

L'anecdote racontée par Helman dans *Transmundo* de Goya continue ainsi :

El significado del grabado [n°25] está bien claro y el rótulo encierra la intención irónica del autor; haciendo resaltar lo absurdo del castigo y de la furia de la madre en vista de la insignificancia de la falta del niño. El manuscrito del Prado ofrece el comentario: "El hijo es travieso y la madre colérica, ¿cuál es peor?" Desde luego, la madre, que debía tener más juicio que el niño y servirle de ejemplo, como el maestro tenía la obligación de desasnar a sus alumnos en vez de transformarlos en borricos.

El Censor critica de igual manera la extravagancia del padre de la anécdota, la pasión que le cegaba y le hacía juzgar como grave delito un accidente sin importancia, y censura la excesiva severidad con que amonestaba y castigaba al niño; advierte a sus lectores, padres de familia y maestros de escuela, que los castigos duros y violentos producen muy poco bien y mucho mal mientras que con dulzura y moderación se logra todo lo que se quiere (Helman, 1963 : 77).

Helman suggère, en se servant de l'interprétation du *Manuscrito del Prado*, une interprétation ironique de la gravure ; en effet, s'il est certain que l'enfant a commis une faute, il n'est pas sûr cependant que le personnage qui mérite un amendement ne soit pas plutôt la mère, dont la sévérité est injustifiable.

Cette interprétation ne peut se faire que si le locuteur de *Si quebró el cántaro* est rattaché à un spectateur de la scène. Dans ce cas-là, il voudrait dire quelque chose comme : *¿Por qué le pegas ? Pero si (solo) quebró el cántaro.* Il affirmerait que la faute est trop petite pour le châtement. *Quebrar el cántaro* serait compris comme *pero si sólo quebró el cántaro.*

L'analyse polyphonique de cette interprétation serait différente des deux précédentes. Le contenu *Si quebró el cántaro* entrerait, comme dans le cas de la deuxième interprétation, dans un discours dialogal et il serait interprété également comme un énoncé répliatif, réfutatif. En revanche, la voix qui le convoquerait ne serait pas celle de la mère mais celle d'un éventuel spectateur de la scène, un oncle, un cousin, le père etc. :

Locuteur (associé à un spectateur de la scène): [*¿Por qué le pegas ?*]

Mère : [*Le doy lo que merece*]

Locuteur (associé à un spectateur de la scène) : [*¡Pero*] *Si* [*solo*] *quebró el cántaro* [*!*].

La Nueva gramática de la lengua española (2009: 2454) confirme cette interprétation de *pero si*, qui est applicable également à *si* avec le *pero* élidé : « *Con pero si se introducen réplicas en las que se rebate una afirmación previa con un argumento que el hablante considera de peso* ». Un peu plus loin, abordant *si* dans des phrases exclamatives *La Nueva gramática* affirme (2009 : 3212) que : « *Las exclamativas que introduce (si) tienen sentido adversativo, ya que expresan que la situación que se describe contradice alguna otra previa o representa un argumento para oponerse a ella.* » En effet, dans *Si quebró el cántaro* il y a une opposition à une parole précédente qui a été proférée par un allocutaire. D'après ces deux dernières interprétations, il n'y aurait pas sous ce *si* une valeur causale, comme ont pu l'affirmer Géal (2017) ou Battesti (1982), mais plutôt une fonction réfutative, où le locuteur contredit un cadre de discours présenté par son allocutaire, en y opposant un cadre différent où la faute est insuffisante pour un tel châtement.

Comment Goya parvient-il à créer un discours capable de dégager plusieurs interprétations simultanées ? Nous pensons que cela est possible parce qu'il met en scène, à la fois, deux cadres de discours différents. Pour cela, nous devons introduire la notion de cadre de discours ou espace discursif. Suivant les travaux d'Anscombe (1990) nous dirons qu'un cadre ou espace discursif est la donnée d'un doublet : la place où se situe un point de vue et le point de vue. Ainsi,

Choisir un certain point de vue, c'est non seulement déterminer quels objets discursifs on va considérer, mais c'est également et surtout choisir certains discours futurs et en exclure d'autres. Qualifier par exemple un individu de *serviable* et non de *servile*, c'est opter par exemple pour de futurs discours louangeurs, au détriment des discours critiques. *Serviable* vise vers le favorable et les conclusions que l'on peut en tirer, alors que *servile* oriente vers les mauvais et les conséquences qui en découlent ou que l'on présente comme telles (Anscombe, 1990 : 88-89).

Ainsi, un énoncé peut mettre en œuvre plusieurs espaces discursifs. Par ailleurs, le locuteur peut occuper, refuser de l'occuper ou ignorer la place qu'occupe le point de vue.

Un énoncé met fondamentalement en jeu un certain nombre de points de vue par rapport auquel va se situer le locuteur. (...) La signification d'une phrase est le réseau sémantique constitué par un ensemble d'espaces discursifs (...) ainsi que par l'ensemble des positions du locuteur par rapport aux différentes places en jeu (Anscombe, 1990 : 89).

La mère et le personnage qui voit la scène présentent *casser une cruche* dans deux cadres de discours différents. Pour la mère *casser une cruche* se place dans un cadre où cela implique une punition telle que battre. Pour la personne qui voit la scène *casser une cruche* se place dans un cadre où cela n'implique pas une punition telle que battre le responsable. La gravure met en place le stéréotype d'après lequel quand on commet une faute on est puni, stéréotype dont se sert la mère pour justifier son acte. La personne qui voit la scène, tout en connaissant et admettant le stéréotype, considère que les mauvaises actions doivent être punies, mais que *casser une cruche* ne rentrerait pas dans ce stéréotype ou dans ce cadre du discours. Celui qui voit la scène serait en train de nier le point de vue de la mère, tout comme le fait la négation métalinguistique développée par Ducrot (1984). Celle-ci nie l'énoncé d'un locuteur antérieur – une entité théorique qui aurait prononcé l'énoncé et serait responsable du dire – et non celui d'un énonciateur.

Les analyses polyphoniques que nous avons présentées correspondraient à des cadres discursifs différents :

Situation 1. Cadre discursif 1: romper el cántaro-mercer castigo

Ex-Locuteur : *¿Por qué le pegas ?*

Locuteur (La mère): - *(Pero) si quebró el cántaro.*

Ce cadre discursif serait également applicable à la première interprétation monologale, où le locuteur justifie la punition à cause de la cruche cassée.

Situation 2. Cadre discursif 2 : romper el cántaro-no mercer castigo

Locuteur (spectateur de la scène): - *¿Por qué le pegas?*

La mère: - *Le doy lo que merece.*

Locuteur (spectateur de la scène): - *(Pero) si (solo) quebró el cántaro.*

Dans la situation 2, le locuteur de *Si quebró el cántaro* disqualifie le cadre discursif de la mère. La fonction du *pero* dans *pero si*, comme l'indique García Negroni :

(...) est celle de marquer l'opposition argumentative du locuteur B au discours de son interlocuteur A. (...) L'occurrence de *pero si* initial nous permet de reconstruire un discours implicite (une apodose passée sous silence, dans les termes de Bello) du type *¿qué estás diciendo ?* à travers lequel le locuteur B met fortement en question la parole de son interlocuteur (García Negroni, 2002 : 13-14).

Comme nous l'avons signalé, la légende de cette gravure pourrait s'interpréter avec un *Pero* sous-jacent, (*pero*) *si*, qui signale l'objection du locuteur de la légende envers une parole qui aurait été proférée auparavant. Montolio signale d'ailleurs que la présence explicite de ce *pero* n'est pas nécessaire pour exprimer l'opposition :

(...) *la presencia de esta partícula adversativa no constituye una condición necesaria para expresar oposición o contraste, que queda suficientemente manifestada a través de la combinación de si más entonación expresiva. Es decir, parece evidente que no es el conector pero el que aporta el valor contrastivo o contraargumentativo a esta estructura* (Montolio, 1999 : 42).

Si c'est le spectateur de la scène qui énonce (*pero*) *si quebró el cántaro*, il est en train de s'opposer à une parole proférée auparavant, qui aurait été *Il est normal de battre mon enfant puisqu'il a commis une faute. Si quebró el cántaro* place *casser la cruche* comme un argument qui ne peut faire partie des fautes punissables de la sorte et s'oppose donc au point de vue de la mère. L'objection se fait par rapport à quelque chose qui aurait été vraiment énoncée. C'est pourquoi, comme le soutient García Negroni, l'opposition de points de vue se place au niveau des locuteurs, au niveau des entités qui auraient prononcé ces énoncés et non au niveau des énonciateurs. Ainsi, Goya nous montre juste un extrait d'une scène plus longue, que le spectateur doit imaginer, grâce aux indices du dessin et de la légende.

La situation 1 mettrait le dire de la légende sous la responsabilité de la mère. Celle-ci serait le locuteur de *Si quebró el cántaro*. Dans ce cas-là, la mère ne comprendrait pas pourquoi le spectateur est surpris de voir qu'elle bat son enfant, laissant entendre qu'il est évident que lorsqu'un enfant commet une faute – telle que *casser une cruche* – il doit être fortement puni. Dans les deux scènes, la prosodie de *pero si* serait différente. Dans la situation 1, où la mère se surprendrait de la question et énoncerait (*pero*) *si rompió el cántaro*, (*cómo me preguntas eso, es obvio*) la prosodie serait descendante.

Es normal que le pegue. Si quebró el cántaro ↘, *cómo me preguntas eso...*

Dans la deuxième situation, où le spectateur ne comprend pas pourquoi la mère bat de la sorte son enfant, la prosodie serait ascendante :

¿Por qué le pegas? Si sólo quebró el cántaro ↗.

Dans la première interprétation il y a une co-orientation entre *es normal que le pegue* et *si quebró el cántaro*. *Si quebró el cántaro* justifie la punition et est orienté avec la punition. Montolío (1999 : 56), dans son étude sur *si* réplicatif, explique que dans certains cas le locuteur tente de se justifier par le biais de *si* + *proposition tronquée* ou de *pero si*. Dans ces cas-là, le locuteur pourrait ajouter *es que* qui viendrait mitiger ou atténuer le caractère réfutatif de la structure¹³. « *La construcción (pero) si es que suele expresar, pues, una objeción con la que el hablante justifica por qué no va a llevar a cabo lo que se espera de él* ». En effet, la mère aurait très bien pu dire :

Pero si es que quebró el cántaro, es normal que le pegue.

En revanche, dans la situation n°2, *si quebró el cántaro* ne justifie pas la punition et il y a une anti-orientation entre *pegar* et *quebrar el cántaro*. Le locuteur spectateur de la scène ne pourrait pas introduire ce « *es que* » justificatif :

Locuteur (spectateur de la scène): *-¿Por qué le pegas?*

La mère: *- Le doy lo que merece.*

Locuteur (spectateur de la scène): *- ??(Pero) si es que quebró el cántaro.*

García Negroni (2002 : 16) démontre bien comment la prosodie permet de séparer les interprétations des répliques où il se produit une co-orientation ou une anti-orientation. Dans la gravure de Goya, il est possible de lire les deux interprétations – faute commise orientée vers la punition forte et faute commise anti-orientée vers une punition forte. Les deux prosodies seraient possibles : *si quebró el cántaro* ↘ et *si quebró el cántaro* ↗.

Plusieurs indices nous font pencher plutôt vers l'interprétation où le locuteur de *si quebró el cántaro* correspond au spectateur, qui place le fait de casser une cruche comme n'étant pas un argument pour une punition forte. D'une part, les traits que dessine Goya dans sa gravure – une mère au visage cruel et un enfant qui souffre portant son regard vers le spectateur – mais également les commentaires manuscrits aux *Caprices*, qui peuvent aider au moment de comprendre la gravure. Ainsi, rappelons que le Manuscrit du Prado dit à propos de la planche n°25 : « *El hijo es travieso y la madre colerica. Qual es peor.* » Le manuscrit de la Biblioteca Nacional va dans le même sens: « *Hay madres que rompen a sus hijos el culo a zapatazos si quiebran un cántaro y no les castigarán por un verdadero delito* ». Finalement, le manuscrit d'Ayala énonce également: « *Las madres colericas rompen el culo á azotes á sus hijos que estiman menos que un mal cacharro* ». D'autre part, les témoignages repris par Helman (1963) vont également dans le sens de cette dernière interprétation. Ceci dit, ce qui est vraiment intéressant c'est que Goya laisse ouverts plusieurs cadres discursifs et ce sera au lecteur-spectateur de la gravure de reconstruire cette petite pièce théâtrale et d'apporter une des interprétations possibles au tableau.

2.1.4. Les légendes des gravures... de vrais titres ?

Les titres des gravures de Goya sont souvent dénommés « légendes ». Nous pensons cependant, à la vue de notre analyse, que la légende de la gravure est loin de représenter un titre de celle-ci. Dans un article de *El País*, la journaliste, De las Heras (2020), commente que les légendes sont qualifiées de titres dans les expositions mais reconnaît qu'elles ne jouent pas ce rôle. Le commissaire de l'exposition *Goya, Dibujos*. « *Solo la voluntad me sobra* », du Musée du Prado, rappelle que les Anglais dénomment ces légendes *captions*, que la journaliste compare aux commentaires des photos d'Instagram (De las Heras, *El País*, 5 février 2020). Or, les commentaires ou inscriptions qui accompagnent les photos d'Instagram ne créent pas un dialogue ou une scène théâtrale entre plusieurs locuteurs. Il s'agit le plus souvent d'énoncés – en espagnol souvent au participe présent (*comiendo una paella al sol*) – qui illustrent la photo et prétendent susciter des émotions diverses (admiration, jalousie etc.). Rien à voir avec les légendes de Goya qui, comme nous venons de le montrer, capturent un instant d'un dialogue qui a déjà commencé avant la scène représentée sur la gravure. C'est au spectateur d'imaginer le début et la fin de cette scène. Montolío (1999 : 38) remarque d'ailleurs, par rapport à ces structures indépendantes en *si* réplicatif, qu'elles possèdent un caractère essentiellement oral et principalement conversationnel pourvues d'un fort contenu pragmatique.

Les traductions de ces légendes montrent à quel point il est difficile de les interpréter. Ainsi *Si quebró el cántaro* a été traduit en français, sur le site de la BNF par *Oui, il a cassé le pot* et ils proposent la version anglaise *Yes he broke the pot*¹⁴. Nous trouvons également sur d'autres sites : *S'il a cassé le pichet*¹⁵ ou *Il a bien cassé la cruche*¹⁶. Aucune

¹³ « Es que » (« pero si es que ») est, en tout cas, ce qu'un locuteur du XXI^e siècle a envie de rajouter ici.

¹⁴ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42220914p> [Dernier accès le 28 octobre 2022].

¹⁵ <https://sites.google.com/view/pirograbadosgoya/fran%C3%A7ais/gravures/25-si-quebr%C3%B3-el-c%C3%A1ntaro> [Dernier accès le 28 octobre 2022].

¹⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Si_quebr%C3%B3_el_c%C3%A1ntaro [Dernier accès le 28 octobre 2022].

de ces traductions ne correspond à l'analyse que nous proposons et surtout ne laisse pas transparaître la scène dont fait partie le dessin de la gravure¹⁷.

1.2. *Si son de otro linaje*



Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

La gravure portant pour légende *Si son de otro linaje* appartient aux *Desastres de la guerra* (n°61) mais possède une structure sémantique similaire au *Caprice* n°25. La gravure a été brièvement commentée par Géral (2017: 72). L'auteur signale que le locuteur de la légende correspond au personnage élégamment vêtu, justifiant ainsi son manque de charité. « Le personnage situé un peu derrière, malgré sa proximité et sa ressemblance avec le locuteur interne, diffère par le regard qu'il porte sur les malheureux... ». Comme le signale l'auteur, la gravure met en question « le stéréotype du riche insensible et dédaigneux ».

Comme pour la gravure précédente, plusieurs personnages font partie de la scène. Le sujet parlant, entité empirique, correspond à Goya qui est l'être du monde qui a rédigé l'énoncé. Celui-ci est présenté comme étant énoncé par un locuteur, entité théorique, qui n'est autre que le riche personnage qui regarde d'un sourire ironique les mendiants. Pourquoi énonce-t-il cela, à qui le dit-il et à quoi répond cet énoncé ? Comme le signale Matilla (2008) :

A quiénes se refiere ; quiénes son de otro linaje? ¿Los que piden en la calle una ayuda, mal vestidos, famélicos, extenuados y ya medio muertos, o el grupo de personas elegantes, en el que destacan dos hombres vestidos a la moda inglesa con sus carriks, tocados con bicornio o chistera y acompañados de jóvenes y bellas mujeres que apenas se intuyen tras ellos, y ante quienes adoptan una orgullosa e insolidaria actitud, de la que sus rostros dan testimonio? (Matilla, 2008: 324-325).

Comme pour le *Caprice* 25, nous considérons que *Si son de otro linaje* fait partie d'un dialogue, dont Goya nous offre uniquement une partie. Les attitudes corporelles des deux hommes habillés richement – dont les études dédiées à la gravure signalent que le deuxième n'est autre que Goya lui-même – semblent montrer une conversation entre les deux. Le locuteur regarde la scène des mendiants d'un demi sourire et d'un regard ironique, le deuxième a l'air effrayé de la pauvreté qu'il voit. Nous sommes face à un discours dialogal. Nous pouvons imaginer que ce dernier personnage dise :

- *¿Por qué no los ayudamos?*
Pour ce locuteur, la pauvreté de l'autre est un argument pour aider l'autre. Il se situe dans un cadre de discours où voir un mendiant implique aider le mendiant. Son allocutaire répond :
- *Si son de otro linaje.*
À nouveau, nous considérons qu'il y a un *pero si* sous-jacent qui montre que *son de otro linaje* s'oppose à une parole précédente. En effet, comme pour le *Caprice* 25, la structure réfutative en *si* est une réponse à un dialogue précédent. Montolío (1999 : 47) signale que :

¹⁷ Il est vrai qu'il est possible de considérer la particule « si » comme correspondant au marqueur d'accord « oui ». En effet, à l'époque de la publication des *Caprices*, le système d'accentuation – et de ponctuation – de l'espagnol n'est pas nécessairement figé (dans le titre du *Caprice* n°2 *El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega* on observe un « si » d'accord qui ne porte pas d'accent). Nous considérons donc que l'interprétation de *Si rompió el cántaro* peut être élargie et qu'il serait possible d'y voir une lecture avec un « si » marqueur d'accord. Dans ce cas, le locuteur serait la mère qui répondrait à l'observateur, lequel mettrait en doute la faute de l'enfant battu. Cette lecture de la gravure n'est pas, pour autant, à nos yeux, ni la plus importante ni la plus intéressante.

Dado que se trata de una construcción (si réplicatif + proposition) que discute el enunciado previo del interlocutor; esta estructura replicativa depende necesariamente de una enunciación anterior; aquella a la que responde. Se trata pues de una construcción «ligada al discurso», que sólo puede aparecer en relación con un enunciado o signo informativo previos y que, por tanto, no suele inaugurar un intercambio conversacional o constituir la primera parte de un par adyacente (Montolio, 1999 : 47).

En effet, ces deux légendes de Goya ne sont pas isolées, elles font bien partie d'un dialogue qui a déjà commencé.

Nous dirons que *si son de otro linage* s'oppose au cadre de discours, ou au stéréotype, d'après lequel les pauvres doivent être secourus ou, en d'autres mots, les plus opulents doivent secourir les moins favorisés. Le locuteur de *si son de otro linage* disqualifie le cadre de discours de son allocutaire. Comme le signale García Negroni (2002 : 14), « [p]ar le biais de sa réplique introduite par *pero si*, B met en cause A pour avoir dit ce qu'il a dit (cf. *pero*) en même temps qu'il justifie (cf. protase avec *si*) pourquoi l'assertion, l'ordre ou le reproche de A sont hors place... ». Par le biais de *Pero si*, ou de *si* tout court avec un *pero* élidé il y a, ainsi que le signale García Negroni (2002 : 14) une « objection de B à ce discours de l'autre ». En effet, le locuteur de la légende met en cause la question de son allocutaire – *¿por qué no los ayudamos ?* – et le stéréotype que celui-ci met en avant. Nous ajouterons qu'il y a même une surprise de la part du locuteur de *si+proposition*, *si son de otro linage*, envers la parole précédente de son allocutaire. Sous le *si+proposition* le locuteur fait transparaître sa surprise : comment peux-tu penser X ?

Sous la parole du premier locuteur, il y a un stéréotype sous-jacent d'après lequel les plus favorisés, dans ce cas locuteur et allocutaire, doivent secourir les plus défavorisés. Le deuxième locuteur s'oppose à ce stéréotype et présente l'argument *être d'une autre classe sociale* pour une conclusion telle que *ne pas se mélanger à la classe sociale*. La sagesse populaire est à nouveau sous-jacente à cette gravure. *Siempre ha habido clases* ou *On ne mélange pas les torchons et les serviettes* sont des stéréotypes présents dans le langage de notre communauté linguistique et auxquels s'attache le locuteur de la légende. Nous considérons, par conséquent, qu'il y a plusieurs points de vue qui émanent de cette scène. Le premier locuteur met en scène le point de vue correspondant au stéréotype d'après lequel les plus favorisés doivent secourir les plus pauvres, stéréotype attaché en langue à *être riche* et que l'on pourrait formuler sous la forme : *Quand on est riche, on aide les pauvres*. D'où le possible énoncé : *¿Por qué no los ayudamos ?* Le deuxième locuteur ne donne pas son accord au point de vue mis en scène par son allocutaire et présente le point de vue opposé, d'après lequel les plus favorisés ne doivent pas aider les plus pauvres, à cause du stéréotype d'après lequel il y a, et il y aura, toujours différentes classes sociales qui n'ont pas à se mélanger. Le locuteur de la légende met en place un stéréotype attaché à *être riche* tel que *Les riches ne se mélangent pas avec les pauvres*. Les deux locuteurs mettent en avant deux stéréotypes différents, attachés à *être riche*, et incompatibles entre eux.

Contrairement au *Caprice 25*, il n'y a pas ici différentes interprétations quant au locuteur de la légende et il semble clair qu'il s'agit du militaire qui porte un regard ironique sur les malheureux. Ce que met en exergue cette gravure, c'est l'opposition de cadres de discours ou de stéréotypes. D'après Anscombe (2001), les mots ont une infinité de stéréotypes attachés en langue, stéréotypes qui peuvent correspondre à des phrases génériques, comme c'est le cas ici. Chaque locuteur présente le stéréotype sous-jacent à son énoncé comme une phrase générique devant être admise de l'autre¹⁸. Nous nous trouvons face à deux visions différentes d'une même réalité, orientée vers des conclusions différentes d'après le point de vue mis en scène par chacun des locuteurs. Dans son étude sur les *Desastres de la guerra*, Jesusa Vega (2008: 259) signale que cette gravure reflète une nouvelle publiée dans la *Gaceta de Madrid* du 25 août 1812 :

«Vimos levantarse de la nada colosos de poder y de riqueza; vimos cubrirse con el andrajoso manto de la indigencia a otros que en algún momento habían nadado en la opulencia». Pero aún es más indicativo que el propio Goya haya cedido sus facciones a ese hombre que mira abatido y de frente a la pobreza (Vega, 2008 : 259).

Deux visions du monde différentes, celle du militaire opulent et celle de Goya, qui voient la pauvreté à partir de deux cadres de discours incompatibles.

À nouveau, les traductions proposées de la légende, en français et en anglais, montrent à quel point il est difficile d'interpréter la gravure et l'énoncé qui l'accompagne, surtout si l'on ne tient pas compte du fait que Goya nous offre juste un instant d'une scène plus longue. Ainsi la BNF propose les traductions suivantes :

Titre en français d'après Delteil : [Seraient-ils donc d'une race différente]

Titre en anglais d'après Harris : [*Perhaps they are of another breed*]¹⁹

Les deux traductions véhiculent un doute quant au fait que les personnages du premier plan appartiennent à une race ou espèce différente. En français, ce doute est exprimé par le biais du conditionnel, en anglais de par l'adverbe *perhaps*. Or, Goya ne prétend pas ici émettre un doute quant à la différence de classe sociale entre les deux groupes

¹⁸ Nous rappellerons brièvement la définition du stéréotype proposée par Anscombe (2001 : 60) : « le stéréotype d'un terme est une suite ouverte de phrases attachées à ce terme, et en définissant la *signification*. Chaque phrase du stéréotype est, pour le terme considéré, une *phrase stéréotypique* ». Les stéréotypes sont subdivisés en deux groupes : les primaires et les secondaires. Les stéréotypes primaires sont attachés de façon stable à un terme dans une communauté linguistique donnée. Ce serait le cas de *Les singes mangent des bananes* par rapport au terme *singe* ou *La révolution française a eu lieu en 1789* attaché au terme *révolution*. Quant aux stéréotypes secondaires, ils sont attachés à un terme de façon locale, pouvant être déduits du contexte. Ce serait le cas de *Les Espagnols sont joyeux*.

¹⁹ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb424283207> [Dernier accès le 28 octobre 2022].

de personnages. Ceci est évident. Au contraire, il montre un personnage qui se moque du point de vue de son camarade d'après lequel, les autres, appartenant à une autre classe sociale, devraient être secourus par eux. La traduction proposée en français et en anglais pourrait correspondre à *¿Y si son de otro linage?* où là, effectivement, il pourrait y avoir un doute de la part du locuteur. Mais dans la gravure de Goya, les traits du visage du locuteur, qui semble se moquer de quelque chose, et la structure affirmative de la phrase *si son de otro linage*, nous font pencher pour une structure réfutative avec un *pero* elidé : (*pero*) *si son de otro linage, ¿cómo puedes pensar en ayudarlos?*

2.3. *Si sabrá más el discípulo?*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Nous sommes face au *Caprice* n°37 qui prend cette fois-ci une structure interrogative et un *si* suivi d'un futur de l'indicatif. La gravure a été brièvement commentée par Soubeyroux (1981 : 129) rappelant que le manque d'instruction « est un lieu commun de l'époque des Lumières ». Battesti (1982 : 38) indique que le futur de cette estampe traduit les probabilités au présent. Elle ajoute (*op. cit.* 49) qu'il s'agit d'une interrogation rhétorique dont la réponse est « trop évidente (...) comment le disciple en saurait-il davantage, qui a pour maître un âne ? ». Il y a en effet une interrogation quant au savoir du maître et de l'âne mais la réponse ne nous semble pas si évidente, si transparente. À nouveau, la légende n'a pas une fonction illustrative de la gravure mais fait réfléchir le spectateur, cette fois-ci sur la réponse à la question. Qui en sait plus ?

Le manuscrit de Ayala offre une réponse générale à la légende, ainsi que le suggèrent Jacobs, Klingenberg et Preys (2020 : 890) :

(...) los burros « no pueden sacar más que borriquillos », nada mejor que sí mismos. Con ello, se critica el bajo nivel de formación y la falta de capacidad de los maestros que, en consecuencia, no pueden tampoco dar una formación adecuada a sus discípulos.

Le manuscrit dit exactement: *Los Maestros burros no pueden sacar más que borriquillos*. Le manuscrit du Prado quant à lui indique que « No se sabe si sabra mas ò menos lo cierto es que el maestro es el personaje mas grabe que se ha podido encontrar »²⁰.

La Nueva gramática (2009 : 3157) fournit quelques informations sur la construction en *si* + proposition interrogative :

La lengua antigua permite que las oraciones interrogativas totales de sí o no aparecieran con la conjunción si: ¿Si será éste don Florestán hijo del rey Perión y de la Condesa de Selandia? (Rodríguez Montalvo, Amadís); ¿Si muriere el varón, si revivirá? (...) Así, la última pregunta equivale a "¿Morirá el varón o revivirá?".

²⁰ Nous maintenons la graphie du manuscrit.

Il est vrai que cette forme en *si*+ futur est rare en espagnol contemporain sauf dans des structures exclamatives telles que : « *¡No, si sabrá más el hijo que su propio padre !* ». *La Nueva gramática* (2009 : 3549) signale par ailleurs que :

Se asimilan a las condicionales suspendidas las interrogativas encabezadas por la conjunción y en las que se propone algo, como en ¿Y si lo dejamos para otro día? (...) Es frecuente construir esas oraciones con acaso, ya que este adverbio refuerza la verosimilitud o la probabilidad de la hipótesis que se plantea.

Lorsque Goya écrit sous forme interrogative *Si sabrá más el discípulo ?* face à une image d'un maître et d'un disciple ânes, il s'interroge sur l'hypothèse possible selon laquelle le disciple pourrait en savoir plus. En effet, nous pourrions gloser la légende en espagnol contemporain par *¿Acaso sabrá más el discípulo ?* Les interrogatives de ce genre, d'après *la Nueva gramática*, tendent vers la probabilité de l'hypothèse soulevée. Dans le cas de la gravure de Goya, la réponse à la question est loin d'être évidente : est-ce oui, est-ce non ? Il faut vérifier de quel type d'interrogation il s'agit afin de décider quelle est son orientation argumentative : oui, le disciple en sait plus que son maître / non, le disciple n'en sait pas plus que son maître.

Nous trouvons à nouveau plusieurs voix qui s'entremêlent sous cette gravure. Le sujet parlant de la légende est Goya, auteur du texte et du dessin. Le locuteur ne correspond pas cette fois-ci à l'un des personnages de l'estampe. C'est le spectateur qui énoncerait *Si sabrá más el discípulo ?* en observant la scène. Il peut se parler à lui-même ou à quelqu'un qui verrait la situation à ses côtés. Le locuteur met en scène plusieurs cadres de discours.

Un premier cadre de discours serait celui où *Los maestros saben más que los discípulos*. Ceci correspond à un stéréotype attaché à *maestro* et présenté comme étant admis de notre communauté linguistique. Dans ce sens-là, l'énonciateur de ce cadre serait un ON-Énonciateur. C'est parce qu'ils savent plus qu'ils sont dans le droit d'enseigner aux autres leur savoir. Nous sommes face à une phrase générique typifiante a priori, c'est-à-dire une phrase qui est présentée comme étant admise de toute la communauté linguistique, mais qui peut présenter des exceptions. En effet, l'exception ici serait *En este caso el maestro es un burro*. Ainsi, un deuxième cadre de discours pose que *El maestro es un burro y por lo tanto no sabe*. Ce cadre soulève un stéréotype bien connu de notre communauté linguistique d'après lequel, dans l'imagier animal, les ânes sont les plus ignorants, d'où les oreilles d'âne avec lesquels on pouvait coiffer jusqu'à il n'y a pas si longtemps les mauvais élèves.

Un troisième cadre de discours montre que *Si el maestro es un burro y no sabe tampoco sabrá su discípulo, que además también es un burro*.

De ces cadres de discours découle la conclusion suivante: *En una situación en la que maestro y discípulo son burros cabe preguntarse si uno sabe más que otro*.

Nous pouvons penser que cette gravure présente deux mondes différents. L'un où le maître est un âne, et l'on peut donc se demander si son élève va apprendre quelque chose. Il y aurait un autre monde où le maître sait et l'élève est un âne. Plusieurs indices nous montrent dans cette eau-forte que l'âne maître ne sait pas : d'une part il s'agit d'un âne et d'autre part le livre qu'il montre ne contient que la lettre A. À nouveau le savoir partagé est sous-jacent à cette gravure – *No pasar de la A / Cada maestrillo tiene su librillo / El maestro Ciruela, que no sabía leer y puso escuela...*

En dehors de l'interrogation, il y a toute une série de stéréotypes sous-jacents que l'on peut voir sous les différents cadres discursifs posés.

Quant à l'interrogation à laquelle le locuteur s'identifie, car c'est bien lui qui pose une question, s'agit-il d'une interrogation totale ou d'une interrogation rhétorique ?

Nous partirons d'une étude d'Anscombe (1990) sur l'interrogation.

Une interrogation fait intervenir les énonciateurs et les instructions ci-après lorsqu'il s'agit d'une interrogation totale.

1. Un énonciateur e1, auteur de l'assertion préalable correspondant à p.
2. Un énonciateur e2, exprime son doute, son incertitude, quant au bien fondé de p, de sa réalisation éventuelle.
3. Si L n'est pas assimilé à e1, et est assimilé à e2, alors l'expression du doute vaut pour une vraie question, c'est-à-dire que l'on doit décrire l'énonciation de la forme interrogative (totale) comme constituant une obligation de répondre faite à l'allocutaire (Anscombe, 1990 : 105).

Par ailleurs l'interrogation, d'après Anscombe (1990 : 105-6), fait intervenir deux espaces discursifs correspondant respectivement à l'assertion préalable et à l'expression de l'incertitude, l'expression du doute sur p étant toujours orientée comme l'opposé de p. Il ajoute que : « Lorsque l'énoncé interrogatif est une question, c'est-à-dire quand L exprime son incertitude, on peut enchaîner sur cet aspect négatif : Je retire un couvert, car est-ce que Pierre viendra ce soir ? ».

Dans la gravure de Goya, le locuteur présente une structure interrogative qui serait, d'après la description d'Anscombe (1990), orientée vers : Non, le disciple n'en sait pas plus. Reste à savoir si le locuteur attend une réponse de son allocutaire, en d'autres mots, est-ce que nous sommes face à une « vraie » interrogation totale ?

D'après Anscombe (1990 : 113) une question est rhétorique si :

- son locuteur présente son énonciation comme une question dont la réponse va de soi (selon lui).
- la question n'est là qu'au nom de la réponse, et sa valeur au niveau du sens est grosso modo celle de cette réponse.

L'auteur indique par ailleurs que l'interrogation rhétorique avec ou sans négation a le plus souvent une interprétation négative, elle correspond alors à l'opposé de la réponse positive, s'il s'agissait d'une question ordinaire. Ainsi pour :

N'ai-je pas tout ce que tu m'avais demandé ?

La réponse implicite serait : J'ai fait tout ce que tu m'avais demandé.

Pour :

T'es-tu demandé ce que ça me faisait ?

La réponse sous-jacente est: Tu ne t'es pas demandé ce que ça me faisait.

Anscombe (1990 : 114) se sert de plusieurs critères afin de distinguer les rhétoriques positives et les négatives. Seules les positives admettraient un enchaînement en *ou est-ce que je me trompe*, comme par exemple dans :

Est-ce que je te l'ai rendu ton bouquin, ou est-ce que je me trompe ?

Et seules les rhétoriques négatives se combinent avec l'expression *des fois*, que l'on pourrait traduire en espagnol par *Acaso*, tout en gardant leur valeur négative :

T'es-tu demandé (=Non) des fois, ce que ça me faisait ?

Dans *Si sabrá más el discípulo?* que nous avons choisi de gloser en espagnol contemporain par *Acaso sabrá más el discípulo ?* la réponse sous-jacente est bien non-q, *no sabe más el discípulo*, négation de l'assertion préalable. L'énonciation de L, comme le soutient Anscombe (1990: 118), revient à affirmer non-q. Cependant, l'analyse polyphonique de ce type d'interrogation nous permet de voir que le locuteur met tout de même en scène le point de vue selon lequel le disciple peut en savoir plus que son maître.

Ainsi le locuteur met en scène un premier point de vue ou énonciateur e1 qui soutiendrait q : *el discípulo sabe más que su maestro*.

Le locuteur ne donne pas son accord à ce point de vue et présente un deuxième énonciateur e2 qui a une incertitude envers q, tendant vers non-q. Cette incertitude ne peut être attribuée à e1, ce serait contradictoire. Anscombe (1990 : 118-119) dit à ce propos : « L'astuce de L consiste, en attribuant l'expression à l'incertitude à d'autres que A, à lui conférer une redoutable légitimité. (...) cette place p2 (de l'incertitude) est en fait occupée par une collectivité – ceux qui se posent des questions ».

En fait Goya, en écrivant *Si sabrá más el discípulo ?* face à l'image des deux ânes, tend vers une réponse sous-jacente non-q : *no sabe más el discípulo* mais fait voir qu'il y a un allocutaire qui soutiendrait que les disciples en savent plus que les maîtres, point de vue auquel il ne donne pas son accord. Par ailleurs, il montre que l'incertitude est légitime et qu'il y a toute une collectivité, dont il fait partie, qui se pose des questions. La frontière entre l'interrogation rhétorique, qui présente la réponse comme évidente pour le locuteur, et l'interrogation totale nous semble très fine dans cette gravure, sans pouvoir vraiment pencher pour l'une d'entre elles.

Le simple fait de poser la question met en cause le savoir du maître et pose la possibilité que le disciple en sache plus, point de vue attribué à un allocutaire anonyme. En effet, les questions en *si+futur*, que l'on peut assimiler à une interrogation en *Acaso + proposition interrogative*, renforcent la possibilité présentée sous l'interrogation : il est possible que le disciple en sache plus que son maître. Mais le locuteur ne donne pas son accord à ce point de vue, qu'il met en scène.

Le commentaire du Manuscrit du Prado nous fait voir que le maître âne est en tout cas le personnage le plus « *grabe* », c'est-à-dire d'après le dictionnaire de la RAE : « *circunspecto, serio, que causa respeto y veneración* »²¹.

Cette gravure montre en effet la situation limite où se trouve la société de la fin du XVIII^e siècle, où le personnage le plus sage est un âne et par conséquent le spectateur peut arriver à se demander si son disciple ne peut pas en savoir plus. Rappelons que Goya, *afrancesado et ilustrado*, était proche du monde des Lumières alors qu'il vivait dans une Espagne où, comme le rappelle Ruíz Berrio (2004 : 135), il y avait une « *deficiente escolarización que calificó a Madrid, incluido el fin de siècle del XVIII al XIX* ». L'auteur signale (*op.cit* : 126) la faible présence dans l'illustration espagnole, et dans le gouvernement, de l'idée selon laquelle l'éducation était un sujet d'intérêt national.

Cette fois-ci, les traductions de la légende que nous avons trouvées pour le français et l'anglais semblent correspondre assez bien à l'original. D'après la BNF, la traduction en anglais serait :

Might not the pupil know more ? Titre en anglais d'après Harris²².

Quant au français, le site du Musée National de l'Éducation propose la traduction suivante : *Le disciple peut-il en savoir plus que le maître ?*²³.

La question totale ici reste ouverte, ne sachant pas si elle tend plutôt vers une réponse affirmative ou négative. S'il s'agissait d'une question rhétorique, la structure aurait été plutôt : Le disciple n'en saurait-il pas plus que le maître ?

Le simple fait de proposer une question pour légende montre à quel point Goya ne prétend pas illustrer la gravure par le biais d'un titre, mais bien imposer un dialogue auquel peut participer le spectateur en tant que locuteur.

²¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [Dernier accès le 25 novembre 2021].

²² <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb42225319z> [Dernier accès le 25 novembre 2021].

²³ <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/> [Dernier accès le 25 novembre 2021].

1.4. *Si resucitará ?*



Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

La gravure *Si resucitará ?* appartient aux *Desastres de la guerra* (n°80) et constitue la suite de la gravure précédente (n°79) *Murió la verdad*. Jesusa Vega (2008) en fait une analyse historique fort intéressante, où elle explique comment la première estampe représente la mort de la Constitution, sous le corps d'une belle jeune femme. Nous retrouvons le personnage féminin illuminé par des rayons de soleil sous la gravure 80 illustrée par la légende : *Si resucitará ?*

Nous pensons cette fois-ci que l'interrogation est totale et non rhétorique. Contrairement à l'exemple précédent, la réponse n'est pas évidente pour le locuteur, condition *sine qua non* de l'interrogation rhétorique. La combinaison du *Si + futur de l'indicatif* fait transparaître une hypothèse qui, comme l'affirmait la *Nueva gramática*, peut faire pencher vers une réponse positive, qui représenterait certainement l'espoir de Goya quant à la résurrection de la raison.

Le sujet parlant n'est autre que Goya. Le locuteur, entité théorique, peut être assimilé à Goya qui serait le responsable de l'énonciation de *Si resucitará ?*

Le locuteur met en scène plusieurs énonciateurs :

Un premier point de vue, e1, auteur de l'assertion préalable correspondant à p : *resucitará*

Un deuxième point de vue e2, exprime son doute, son incertitude quant à la possible réalisation de p : *no resucitará*.

Dans ce cas, le locuteur tout en mettant en scène le point de vue de l'incertitude tendant vers *no resucitará*, donne son accord au point de vue e1, *si resucitará*. Cependant, ce n'est pas la même chose de proposer pour titre : *Resucitará* ou *Si, resucitará* que l'interrogation totale *Si resucitará ?* pour nous équivalente à *¿Acaso resucitará?* Cette question, légende des *Desastres*, met en scène les deux possibilités, négative et affirmative. Le locuteur, à cause du *Si* et du futur, penche plutôt pour le point de vue affirmatif.

La question montre les deux communautés linguistiques soutenant les deux points de vue opposés. D'une part, ceux qui craignent qu'elle ne ressuscitera pas et également ceux qui ne le veulent pas (par exemple les Espagnols qui auraient participé à la chute de la Constitution). Cette communauté linguistique équivaudrait au point de vue e2. L'autre point de vue, e1, correspond à ceux qui défendent la survie de la Constitution et de la Raison. Le locuteur donne son accord à e1.

Si la question avait été formulée sous la structure : *¿Resucitará?*, sans le *si* équivalent de *Acaso*, elle serait orientée, comme c'est le cas dans les interrogatives totales, vers non-p : *no resucitará*.

Nous avons trouvé uniquement une traduction en anglais : *Will she rise again ?* qui en tout cas, montre qu'il s'agit d'une question totale au futur et non d'une question rhétorique. En effet, contrairement à la gravure des *Desastres*, la traduction de l'estampe précédente, *Caprice 37, Might not the pupil know more ?* soulignait le côté rhétorique de la question.

Conclusion

L'analyse détaillée de quatre gravures de Goya partageant une structure en *si+proposition* a permis de démontrer plusieurs points qui nous semblent novateurs. Tout d'abord, la structure causale, souvent attribuée aux deux premières gravures, a été remise en question ici pour la remplacer par des structures répliquatives ou réfutatives – *Si rompió el cántaro / Si son de otro linage*. Un autre groupe serait formé par les interrogations *Si sabrá más el discípulo ?* et *Si resucitará ?* qui posent une hypothèse orientée argumentativement.

L'analyse polyphonique que nous venons de proposer montre les voix sous-jacentes aux légendes. Il ne s'agit pas d'un titre ni d'un commentaire aux gravures. Loin de là, ce que fait Goya est de capturer un instant d'une scène plus longue, scène dialogale que le spectateur doit reconstruire. Ce dialogue, cette petite scène théâtrale, est même représentée picturalement lorsque par exemple les deux militaires de *Si son de otro linage* ont une attitude corporelle où l'on voit facilement qu'ils sont en train de se parler. Goya, dans chacune de ces gravures montre au moins deux univers différents, voire opposés, qui se traduisent par différents cadres de discours. Nous remarquons, en plus, la présence de stéréotypes attachés en langue mais qui peuvent également être évoqués par l'image, comme dans le cas de l'âne tenant un livre avec la lettre A.

Les légendes des gravures de Goya ne sont comparables ni aux titres de photographies, ni de tableaux ni même aux commentaires des photos sur Instagram. Il s'agit d'un énoncé et d'une énonciation uniques qui font travailler le spectateur devant reconstruire le début et la fin de la scène.

L'analyse linguistique à partir des théories de la polyphonie et des stéréotypes enrichit l'interprétation des gravures. Il ne s'agit ici que d'une première ébauche de ce que peut apporter la sémantique argumentative au domaine de l'art.

Références bibliographiques

- Andioc, R., (1984) « Al margen de los Caprichos: las "explicaciones manuscritas" » in *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. 33, nº1, pp. 257-284.
- Andioc, R., (2008) *Goya. Letra y figuras*. Madrid, coll. Casa de Velázquez nº103.
- Anscombe, J.C., (1990) « Thème, espaces discursifs et représentations événementielles » in Anscombe J.C. & G. Zaccaria (éds), *Fonctionnalisme et pragmatique*. Milan, Edizioni Unicopoli, pp. 43-150.
- Anscombe, J.C., (2001) « Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes » in *Langages*. N°142, pp. 57-76.
- Anscombe, J.C., (2005) « Le ON-locuteur : une entité aux multiples visages » in Bres, J., Haillet, P.P., Mellet, S., Nølke, H. & L. Rosier (éds), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*. Bruxelles, De Boeck-Duculot, pp.75-94.
- Battesti Pelegrin, J., (1982) « Les légendes des "Caprices" ou le texte comme miroir ? » in *Goya, regards et lectures : actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, les 11 et 12 décembre 1981*. Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 33-56.
- Buiguès, J.-M., (2017) « Modalidades y funciones de los textos en los *Desastres de la Guerra* » in Prot, F., *Goya, la imagen inquieta*. Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 139-167.
- De las Heras Bretín, R., (2020) « Los escritos de Goya en sus dibujos: intencionados, literarios y muy misteriosos » in *El País* [En ligne]. 5 février 2020, disponible sur : https://elpais.com/cultura/2020/02/05/actualidad/1580865157_712725.html [Dernier accès le 21 novembre 2021].
- Ducrot, O., (1984) *Le dire et le dit*. Paris, Les éditions de Minuit.
- García Negroni, M.M., (2002) « Disqualification, confirmation et (représentation du) discours de l'autre : À propos des répliques introduites par Pero si » in *Cahiers de linguistique française*. N°24, pp. 243-264.
- Géal, P., (2017) « Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya » in *Atlante. Revue d'Études Romanes*. N°6, pp. 59-77.
- Grandville, (1869) *Cent proverbes par Grandville*, nouvelle édition, revue et augmentée pour le texte par M. Quitard. Paris, J. Claye.
- Helman, E., (1963) *Trasmundo de Goya*. Madrid, Alianza Editorial.
- Jacobs, H. C., Klingenberg, M. & N. Preyer, (2020) *Los comentarios manuscritos sobre los Caprichos de Goya. Tomo II*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Luna Aguilar, J. Mª, (2003) *Catálogo "Caprichos". Francisco de Goya* [En ligne]. Disponible sur : <https://web.archive.org/web/20030414013042/http://www.dpm-cultura.org/2003/pro-goya.html> [Dernier accès le 6 décembre 2021].
- Montolío, E., (1999) « ¡Si nunca he dicho que estuviera enamorada de él! Sobre construcciones independientes introducidas por si con valor replicativo » in *Oralia*. N°2, pp. 37-69.
- RAE et ASALE, (2009) *La Nueva gramática de la lengua española*, t. II. Madrid, Espasa.
- Ruiz Berrio, J., (2004) « Maestros y escuelas en Madrid en el Antiguo Régimen » in *Cuadernos de Historia Moderna III Anejos*. N°3, pp.113-135.
- Soubeyroux, J., (1981) « Ordre social et subversion d'ordre dans les Caprices de Goya (essai d'approche sémiologique) » in *Imprévue*. N°2, pp. 107-137.
- Todorov, T., (2011) *Goya à l'ombre des Lumières*. Paris, Flammarion.
- Vega, J., (2008) « Las Estampas de los Desastres de la guerra » in *Estudios. Desastres de la guerra*. Ed. Planeta, pp.72-340.

Sitographie

- BNF, <https://catalogue.bnf.fr/index.do> [Dernier accès le 25 novembre 2021].
- Gallica, <http://gallica.bnf.fr/> [Dernier accès le 3 décembre 2021].
- Museo del Prado, www.museodelprado.es [Dernier accès le 3 décembre 2021].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [Dernier accès le 25 novembre 2021].